SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2020

29

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

SELITEN@T

REVISTA

SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

29

2020

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

SELITEN@T

UNED

SIGNA
Revista de la Asociación Española de Semiótica

DIRECTOR: José Romera Castillo

SECRETARÍA: Clara Isabel Martínez Cantón
Guillermo Laín Corona
Rocío Santiago Nogales

REDACCIÓN: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.
Facultad de Filología. UNED
Senda del Rey, 7. 28040 MADRID
Tel: (+34) 91 398 68 78
jromera@flog.uned.es
signa@flog.uned.es
http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T

CONSEJO EDITORIAL:

Charo Lacalle Zalduendo (Presidenta de la Asociación Española de Semiótica, Universidad Autónoma de Barcelona), José Domínguez Caparrós (UNED), Miguel Ángel Garrido Gallardo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Ángela Romera (UNED), José Enrique Martínez Fernández (Universidad de León), José María Paz Gago (Universidad de A Coruña), Félix J. Ríos (Universidad de La Laguna), Dolores Thion Soriano-Mollá (Universidad de Pau y Pays de l'Adour, Francia), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla), Alicia Yllera (UNED).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL:

Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad de Lille III, Francia), Antonio Domínguez Rey (UNED), José Enrique Finol (Universidad del Zulia, Venezuela), Jean-Marie Klinkenberg (Universidad de Lieja, Bélgica), Eero Tarasti (International Association for Semiotic Studies, Universidad de Helsinki, Finlandia), Philip Swanson (Universidad de Sheffield, Reino Unido).

PERIODICIDAD: anual

PAÍS DE EDICIÓN: España

AÑO DE COMIENZO: 1992

SOPORTE: impreso y electrónico

URL: *http://revistas.uned.es/index.php/signa*

ILUSTRACIÓN: Detalle del *Tríptico del jardín de las delicias* (1490-1500), de El Bosco. Museo de El Prado.

INDEXACIÓN E IMPACTO:

Signa figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y Ulrich's. Figura además en las siguientes bases de datos e índices de citación nacionales: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, E-Revistas, IN-RECH, ISOC, RESH, REDIB y Sello de revista de excelencia por la FECYT.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

ISSN: 1133-3634
Depósito legal: M.34.032-1992

ÍNDICE

SECCIÓN MONOGRÁFICA I: Sobre figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea
(Editora: M.ª Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ)

Página

M.ª Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ: *Presentación. Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea* 17

Michel BRAUD: *El diario personal en Francia a principios del siglo XXI: inflexiones de un género literario* 21

Anna CABALLÉ MASFORROLL: *Mujer, feminismo y biografía* 37

María de la Paz CEPEDELLO MORENO: *La intimidad en el cine de no ficción:* Un'ora sola ti vorrei*, de Alina Marazzi* 61

Celia FERNÁNDEZ PRIETO: *Intimidad y relato de infancia* 81

Sabine FORERO-MENDOZA: *El arte de lo íntimo y la creación de un mundo común* 103

M.ª Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ: *La expresión de la intimidad en el sujeto descentrado: el diario de Marga Gil Roësset* 117

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG: *Intimidades conectadas. Reflexiones sobre* Un cuarto propio conectado*, de Remedios Zafra* 147

SECCIÓN MONOGRÁFICA II: Sobre modas, modos, maneras
(Eds.: Rodrigo GARCÍA APARICIO y Raquel NOGAL SANTAMARÍA)

Rodrigo GARCÍA APARICIO y Raquel NOGAL SANTAMARÍA: *Presentación. Modas, modos, maneras* 167

Ainara MIGUEL SÁEZ DE URABAIN: Gaceta Ilustrada *y* La Actualidad Española: *¿dos estilos de vida?*..... 171

José Horacio ROSALES CUEVA y Yudi Andrea QUINTANA TORRES: Recurrencia del incumplimiento de la norma en el espacio público de Duitama, Colombia 191

Lina Marcela LIÑÁN DURÁN: *Modos de interacción en el discurso institucional educativo sobre las TIC* 203

Yingqiao PAN: *Análisis de la moda femenina en* In the Mood for Love *desde una mirada semiótica* 223

ARTÍCULOS

Juan Carlos ABRIL: *La poesía de Juan Malpartida como construcción de sentido* 245

Ricardo DUBATTI: Del sol naciente *(1983-1984), de Griselda Gambaro: Guerra de Malvinas, dictadura y patriarcado* 273

Ricardo ESPINAZA SOLAR y Daniela CONTRERAS PONCE: *De lo fantástico en la poesía: hacia una semiótica de la desaparición. A propósito de lectura, antropofagia y picnolepsia en el poema «La desaparición de una familia», de Juan Luis Martínez* ... 301

Helena ESTABLIER PÉREZ: *Lecturas contemporáneas de Carolina Coronado con/sin perspectiva de género: las escritoras españolas ante* La flor romántica 333

Raquel FERNÁNDEZ COBO: *Ricardo Piglia: la ficción del nombre* 363

Luis Pablo FRANCESCUTTI PÉREZ: *La semiótica de la comunicación masiva en España: sus avatares académicos contados por sus protagonistas* 391

Carlos FRÜHBECK MORENO: *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea: José Hierro y Pedro Provencio* 415

Concha GÓMEZ GARCÍA: *Victimas y verdugos: la representación de la pena de muerte en el cine español* 445

Beatriz GÓMEZ MORALES: *Televisión crítica o industriua de la risa: el caso de la comedia televisiva española (1900-2018)* 467

Isabel GONZÁLEZ GIL: *Nuevos enfoques teóricos para el estudio de la poesía lírica* 495

Cristina JIMÉNEZ GÓMEZ: *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en* Viridiana *(1961)* 523

Eszter KATONA: *Antonio Buero Vallejo en Hungría* 549

Mary MAC-MILLAN: Notas al pie de Gaza *(2009), de Joe Sacco: representación del cuerpo y su rol central como testimonio*..... 583

Antonio César MORÓN: Teatro Mínimo: *¿necesidad de forma o forma de necesidad?* 605

Cristina OÑORO OTERO: *Cuando el teatro es necesario: los nuevos formatos teatrales una década después (2009 - 2019)* 635

Nuria PÉREZ VICENTE: *Imagen, identidad y traducción en la versión teatral italiana de* Cinco horas con Mario *(2017)* 663

José María POZUELO CEGARRA: *Educación y nuevas tecnologías comunicativas:* Flipped Classroom 681

Carmen María PUJANTE SEGURA: Ha dejado de llover *(2012), una "novela de* nouvelles*", de Andrés Barba* ... 703

Genara PULIDO TIRADO: *Musas de masas en las pantallas. Mujeres poetas españolas en el siglo XXI* ... 733

Alberto RODRÍGUEZ BARCÓN: *De alteridades y madrigueras de conejo: espacialidad y simbología en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar* 763

Javier ROMERO: *Biosemiótica: hacia una teoría general de los signos de la naturaleza humana y no humana* 785

Juan de Dios TORRALBO CABALLERO: *El complejo eclecticismo de las traducciones en la revista* Cántico *como fisuras ideológicas en la época de Franco* 807

José Manuel TRABADO CABADO: *Cultura* sampleada *en la Babel contemporánea. La colonización y depredación como prácticas discursivas* 843

Carmen V. VIDAURE ARENAS: La cámara sangrienta*: transtextualidad y transmedialidad en el libro ilustrado* 875

Mieke VULKERS: Flâneur *o* voyeur*: la ambigüedad de la figuración del yo en* Ventanas de Manhattan *(2004), de Antonio Muñoz Molina* 903

Reseñas

Urszula ASZYK: *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y mitos españoles en el teatro polaco.* Varsovia: Museo de la Historia del Movimiento Popular Polaco, 2017, 335 págs. (Kamil Seruga)..... 923

Mariano DE PACO SERRANO: *Adolfo Marsillach: escenificar a los clásicos (1986-1994).* Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2019, 448 págs. (Margarita del Hoyo Ventura)..... 927

Aurora EGIDO: *Por el gusto de leer a Cervantes.* Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2018, 560 págs. (Alberto del Río Nogueras) 931

Concha FERNÁNDEZ SOTO (ed.): *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones.* Almería: Editorial Universidad de Almería, 2018, 375 págs. (Veronica Orazi)..... 939

Luis de GÓNGORA / Juan MATAS CABALLERO (ed.): *Sonetos*. Madrid: Cátedra, 2019, 1740 págs. (José Enrique Martínez)..... 945

José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS: *Literatura y escena. Una historia del teatro español.* Madrid: Punto de Vista Editores, 2019, 471 págs. (Javier Pérez-Castilla Álvarez) 949

Elena HERNÁNDEZ SANDOICA (ed.): *Rosario de Acuña, Hipatia (1850-1923). Emoción y razón.* Madrid: Abada Editores, 2019, 352 págs. (Aroa Rabadán Reyes)..... 953

Guillermo LAÍN CORONA y Rocío SANTIAGO NOGALES (eds.): *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo.* Madrid: Visor Libros,

2019, tomo II, 864 págs. (Miguel Ángel Jiménez Aguilar)..... 957

Luce y Mercedes LÓPEZ-BARALT: *El cuerpo muere y el verso vuela: la poesía metafísica de Pedro Salinas y Luis Palés Matos.* Madrid: Mandala Ediciones, 2018, 191 págs. (María Caballero Wangemert, Javier Huerta Calvo y Luce y Mercedes López-Baralt) 963

Jerónimo LÓPEZ MOZO / Virtudes SERRANO (ed.): *Yo, maldita india…; La infanta de Velázquez; Ella se va.* Madrid: Cátedra, 2019, 414 págs. (José Manuel Vidal Ortuño) 979

María MARCOS RAMOS (ed.): *Cine desde las dos orillas. Directores españoles y brasileños.* Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2018, 253 págs. (David Blanco Herrero) 983

Carmen PEÑA ARDID (ed.): *Historia cultural de la transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión.* Madrid: Catarata, 2019, 270 págs. (Enrique Mora Díez) 987

José Antonio PÉREZ BOWIE (ed.): *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro.* Madrid: Catarata, 2018, 190 págs. (David Vázquez Couto) 995

José Antonio PÉREZ BOWIE y Antonio Jesús GIL GONZÁLEZ (eds.): *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual.* Madrid: Sial Pigmalión, 2017, 499 págs. (David Vázquez Couto) 999

José María POZUELO YVANCOS y otros: *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera, gallego).* Madrid: Cátedra, 2019, 770 págs. (María José García-Rodríguez) 1005

Simone TRECCA: *Filmicidad/literariedad/teatralidad. La diseminación intermedial de tres clásicos españoles*. Madrid: Visor Libros, 2019, 179 págs. (José Seoane Riveira) 1011

CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE LA REVISTA *SIGNA* 1015

***SIGNA*-GUIDELINES** 1025

PUBLICACIONES DEL SELITEN@T 1035

Sección Monográfica I

Sobre figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea

M.ª Ángeles Magdalena Hermosilla Álvarez (ed.)

PRESENTACIÓN.
FIGURAS Y FRONTERAS DE LA INTIMIDAD EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

INTRODUCTION.
FIGURES AND BOUNDARIES OF INTIMACY
IN THE CONTEMPORARY AGE

M.ª Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ
Universidad de Córdoba
fe1healm@uco.es

Resumen: Lo íntimo designa lo más interior de la persona, un ámbito que no puede mostrarse. Pero la intimidad, cuya definición depende de factores históricos y sociales, a veces sobrepasa la esfera privada y entra en lo público. Adelantamos aquí el contenido de los trabajos de este monográfico, que analiza la expresión de la interioridad del sujeto —sin olvidar su especificidad en las mujeres— en el arte, el cine y la literatura.

Palabras clave: Intimidad. Diario en Francia. Biografía y mujer. Autoría femenina y documental. Relato de infancia. Lo íntimo en el arte. Sujeto descentrado y diario. Feminismo e internet.

Abstract: The intimate refers to the innermost part of a person, an area that cannot be shown. But intimacy, the definition of which mostly depends on historical and social factors, sometimes seems to go beyond the private sphere and clearly enters the public one. We will here advance the contents of the contributions to this monograph, which aims to analyze the expression of the subject's inner self -without forgetting, of course, its specific features in women- in arts, cinema and literature.

Key Words: Intimacy. Diaries in France. Biography and women.

Documentary and female authorship. Childhood stories. Intimacy in art. Decentered subject and diaries. Feminism and the Internet.

A José Romera, en su emeritez

Según el Diccionario de la Real Academia, lo íntimo significa "lo más interior o interno", es decir, la esfera secreta del sujeto que no puede mostrarse a los otros. Sin embargo, lo que entendemos por intimidad es una construcción social e histórica que vuelve fluctuante la frontera entre lo interior y lo exterior, cuyas contradicciones han sido objeto de crítica y debate.

En nuestros días, la diferencia entre lo público y lo privado se confunde no pocas veces, como consecuencia, por un lado, del mandato de transparencia y, por otro, como consecuencia del interés de artistas y escritores por colocar la intimidad en el centro de sus obras de creación. Pero ¿lo íntimo puede manifestarse? En verdad, aunque lo más profundo del ser no puede mostrarse, sí puede verbalizarse y comunicarse, como sostenía Castilla del Pino (1996). Además, aunque con frecuencia asistimos al bochornoso espectáculo de la telerrealidad, donde se exhibe la interioridad de algunos seres humanos, a los que, convertidos en actores y damnificados al mismo tiempo, se les priva de la intimidad (Foessel, 2010), no es menos cierto que, en el caso de los creadores, colocar el sujeto fuera de sí —la *extimidad* de Serge Tisseron (2001)— da sentido a las representaciones que son compartidas, en la medida en que lo íntimo forma parte también del juego de las relaciones sociales.

Pues bien, reflexionar acerca de estas cuestiones tal como se presentan en el arte, el cine y la literatura es el objetivo que nos planteamos en este monográfico, fruto del trabajo que llevamos a cabo en el proyecto de investigación franco-español OPE-2017-0042 de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour: EFM (FR 4153), ALTER (EA7504), ITEM (EA 3002), en colaboración con el grupo de investigación HUM-224 de la Universidad de Córdoba y el laboratorio Arts Plastiques (EA 7472) de la Universidad de Rennes 2.

Así, Michel Braud, uno de los más destacados representantes del estudio de la escritura diarística, en "El diario personal en Francia al

principio del siglo XXI: inflexiones de un género literario", analiza cómo el diario, que aparece en el país vecino a finales del siglo XVIII y se desarrolla en los siglos XIX y XX, experimenta diversas mutaciones en el último cambio de siglo hasta llegar a una banalización en las últimas décadas de la que dan cuenta tres ejemplos concretos.

A continuación, Anna Caballé Masforroll, directora de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, en "Mujer, feminismo y biografía", a partir de la constatación del acceso de la mujer al género biográfico (como autora y como objeto de la escritura), se interroga cómo escribir sobre la vida de las mujeres y desde qué punto de vista hacerlo en un contexto postfeminista.

Por su parte, M.ª Paz Cepedello Moreno, estudiosa de narrativa literaria y cinematográfica, pone de manifiesto, en "La intimidad en el cine de no ficción: *Un'ora sola ti vorrei* de Alina Marazzi", cómo el documental constituye el espacio idóneo para captar la intimidad, una realidad que, en el caso de las mujeres cineastas, posee características propias, como se advierte en la obra de la directora italiana que se analiza.

Seguidamente, Celia Fernández Prieto, especialista en la escritura del yo, aborda, en "Intimidad y relato de infancia", una de las representaciones más interesantes de la intimidad, desde el momento en que se reconstruye un yo infantil que ya no existe, pero cuya sombra sigue presente en la memoria de la mujer o del hombre que escribe, a pesar de la dificultad que entraña narrar los sentimientos: de vergüenza (en Annie Ernaux) y de culpa (en Luis Landero).

Por lo que respecta a la creación artística, Sabine Forero-Mendoza, buena conocedora de las artes plásticas contemporáneas, trata de mostrar en "El arte de lo íntimo y la creación de un mundo común" cómo algunos artistas de los años noventa, frente a la despolitización de determinadas actitudes, al expresar aspectos íntimos de sus vidas, intentan configurar un espacio compartido que dé pie a interrogantes sociopolíticos.

Volviendo a la escritura, nuestra contribución, en "La expresión de la intimidad en el sujeto descentrado: el diario de Marga Gil Roësset", explica, en primer lugar, el carácter problemático de la noción de sujeto referido a la condición de mujer en la cultura para, después, detenerse en la especificidad de un diario de autoría femenina, donde la artista que se suicidó por el amor no correspondido a Juan Ramón Jiménez plasma su vertiente más íntima por medio de un discurso fluido y entrecortado.

Por último, Nadia Mékouar-Hertzberg, investigadora asimismo en feminismo y literatura, realiza, en "Intimidades conectadas. Reflexiones sobre *Un cuarto propio conectado* (Remedios Zafra)", una atenta lectura de un ensayo que, centrado en el problema de la intimidad en el contexto actual de Internet, sugiere que el cuarto propio woolfiano constituye un lugar para la revelación de intimidades femeninas y feministas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTILLA DEL PINO, C. (1996). "Teoría de la intimidad". *Revista de Occidente* 182-183, 15-30.

FOESSEL, M. (2010). *La privación de lo íntimo. Las representaciones políticas de los sentimientos.* Barcelona: Península.

TISSERON, S. (2001). *L'intimité surexposeé.* Paris: Ramsay.

Recibido el 5 de abril de 2019.

Aceptado el 3 de junio de 2019.

EL DIARIO PERSONAL EN FRANCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI: INFLEXIONES DE UN GÉNERO LITERARIO[1]

THE DIARY IN FRANCE
AT THE BEGINNING OF THE 21TH CENTURY:
INFLECTIONS OF A LITERARY GENRE

Michel BRAUD
Universidad de Pau et des Pays de l'Adour
michel.braud@univ-pau.fr

Resumen: Aparecido en Francia a finales del siglo XVIII en el ámbito privado, el diario personal se impone progresivamente en el curso de los siglos XIX y XX como un género literario para conocer diversas mutaciones a finales del siglo XX. La banalización del género, al principio del siglo XXI, se acompaña de nuevas inflexiones que se identificarán a partir de tres ejemplos.

Palabras clave: Diario personal. Literatura francesa. Literatura contemporánea.

Abstract: Appeared in France at the end of the eighteenth century as a private form, the diary progressively became a literary genre during the

[1]Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación franco-español "Figures et frontières de l'intime à l'époque contemporaine / Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea" (OPE-2017-0042), Universidad de Pau et des Pays de l'Adour EFM (FR 4153), ALTER (EA7504), ITEM (EA 3002) en colaboración con el grupo de investigación "Lenguajes" (HUM 224) de la Universidad de Córdoba (España) y el laboratorio "Arts Plastiques" (EA 7472) de la Universidad de Rennes 2 (Francia). El trabajo ha sido revisado, en su traducción al español, por Álvaro Luque Amo, contratado FPU de la Universidad de Granada, y por Ana Armenta Deu, professeur agrégée de la Universidad de Pau y des Pays de l'Adour (Francia).

nineteenth and twentieth century, and underwent various mutations at the end of the twentieth century. The trivialization of the genre at the beginning of the 21st Century is accompanied by new inflections that will be identified on the basis of three examples.

Key Words: Diary. French literature. Contemporary literature.

1. UN GÉNERO NUEVO

A principios de este siglo XXI, el diario personal todavía es, en Francia, un género literario nuevo. Aparecido en los últimos años del siglo XVIII como una forma de escritura ordinaria, nacida de los registros de cuentas, de los diarios de viaje y de los diarios espirituales, el diario personal coloniza lentamente el campo literario durante el siglo siguiente. Esta lentitud es acentuada por la significativa diferencia temporal que existe entre las fechas de su redacción y su publicación: los primeros diarios son publicados únicamente tras la muerte de su autor, es decir, en algunos casos cuarenta años después del comienzo de su redacción.

Hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para ver los diarios editados. Algunos diarios se publican de modo fragmentario a partir de 1850 (Maine de Biran, Eugénie de Guérin, Maurice de Guérin, Benjamín Constant) y luego en volúmenes completos después de 1880. En este momento, el género se va imponiendo en el paisaje editorial pero no sin polémicas y con diarios que, a menudo, no son de escritores literarios. Cabe citar, a parte del de Stendhal, los de Henri-Frédéric Amiel (profesor suizo), de María Bashkirtseff (pintora) o de Michelet (historiador).

A partir de esa época y hasta la Segunda Guerra Mundial, el diario personal empieza a ser utilizado como género literario por ciertos autores: Léon Bloy, es el primero en publicar el suyo volumen a volumen, a medida que los va escribiendo, en los últimos años del siglo XIX. André Gide, publica, en revistas, fragmentos del suyo, a principios del siglo XX. El género parece encontrar progresivamente un posicionamiento, muy al margen del campo literario, hasta el estallido de una nueva polémica, en 1939, con la publicación del *Journal* de André Gide en la colección de la Pléiade, la cual reúne únicamente obras literarias reconocidas: en este momento, la crítica comienza a plantearse si el diario se ha convertido

realmente en un género literario.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el número de diarios publicados aumenta de manera relevante: por una parte, porque numerosos textos del siglo XIX se publican de nuevo de forma más completa, a la vez que se publican autores de la primera mitad del siglo XX, pero también porque escritores todavía vivos publican el suyo, ya sean escritores reconocidos como François Mauriac, Henry de Montherlant, ya sea porque el diario es la gran obra de una vida (Paul Léautaud). Comienzan también a emerger diarios con una forma elaborada como una obra literaria. Citemos solo dos ejemplos: *Toxique* (1964), de Françoise Sagan (y Bernard Buffet para las ilustraciones), presenta la elaboración gráfica de su diario de desintoxicación; y *Le Temps immobile* (1974-88), de Claude Mauriac, es la recomposición de un diario inicial según una lógica que ya no es la de una sucesión temporal: el autor mezcla las entradas y las épocas para suscitar nuevas resonancias. Estas dos tentativas no tendrán la misma posteridad. Mientras que el diario se completa a veces con dibujos realizados por el mismo diarista o por un dibujante, la elaboración de Claude Mauriac no tuvo herederos, sin duda porque el dispositivo podía ser, en el mejor de los casos, solo imitado, lo que carece de interés literario.

2. EL DIARIO A FINALES DEL SIGLO XX

A finales del siglo XX, la difusión del género es cada vez más amplia: se continúan publicando, de modo fiel y exhaustivo, los diarios personales del siglo XIX y de principios del siglo XX (Amiel, Gide), y se comienzan a publicar numerosos textos redactados durante la Segunda Guerra Mundial y hasta entonces inéditos. El diario acentúa también su integración en el campo literario mezclándose con la autobiografía retrospectiva, o enriqueciéndose con una dimensión lírica para componer diarios poéticos o libros de poemas fechados[2].

Diversas perspectivas de evolución se dibujan hasta constituir puntos de conexión para las prácticas literarias contemporáneas. El diario todavía se mantiene a veces secreto y como lista exclusiva de los acontecimientos, impresiones, sentimientos del día, revelados después de

[2]Sobre este punto, véase las reseñas “France 1945-197” y “France 1975-2015” del Dictionnaire de l’autobiographie: Écritures de soi de langue française (Simonet-Tenant, 2017).

la muerte del autor[3], pero se desarrolla también como una forma literaria que permite a su autor sacar partido de su poder de evocación referencial como un efecto de lectura. Para ello, los autores juegan con la presencia de lo realmente vivido, así como con la representación de la duración que propone la forma diarística, con o sin efecto lírico.

En efecto, a la vuelta del milenio ciertos autores imponen la forma diarística como la de la experiencia de lo cotidiano, de la experiencia existencial, de la experiencia amorosa y/o de la experiencia de escritura. De modo muy diferente, los diarios de Renaud Camus (30 volúmenes desde 1987), de Annie Ernaux (particularmente *Se Perdre*, 2001) o de Hervé Guibert (*Le Mausolée des amants*, 2001) se dedican a narrar una historia personal a semejanza de una novela, a construir los hilos de una historia como si fuera una novela ("soy un personaje de novela, desde el principio" Ernaux, 2001: 202), o, al menos, a buscar en las notas cotidianas "el texto de una novela" (Guibert, 2001: 38)[4].

Algunos autores comienzan también a publicar diarios como primera obra literaria, es decir a hacerse reconocer como autor por su diario. Charles Juliet ve rechazada una novela, *L'Humiliation*, antes de haber publicado su verdadero primer libro: su *Journal 1957-1964* seguido rápidamente del volumen que abarca los años 1965 a 1968. André Blanchard, por su parte, adquiere cierta notoriedad con sus *Carnets,* y publica nueve volúmenes desde 1989 hasta su muerte. Esta publicación se produce tras el rechazo de la publicación de los otros textos: él proyectaba una entrada en la literatura mediante géneros de mayor reconocimiento, y las libretas de apuntes pueden ser percibidas como una estrategia alternativa después de varios fracasos. Estas publicaciones se realizan en pequeñas editoriales: POL (editor literario, en la editorial Hachette y posteriormente en su propia empresa editorial) en el caso de Juliet; Erti (editorial regionalista, en Vesoul, y posteriormente Le Diletante, editorial literaria bastante desconocida), en el caso de Blanchard.

La crítica universitaria no reconoció enseguida esta progresiva integración del diario en el campo de la literatura. Los estudios dedicados al género en los años 1960 y 1970 conciben el diario como una forma

[3]No teníamos, por ejemplo, conocimiento del diario de Belinda Cannone antes de que a ella se lo robaran y decidiese contar el trauma que le supuso el robo en un diario publicado, La Chair du temps (Cannone, 2012). Sobre este texto, véase Braud (2017).
[4]Sobre este texto, ver Braud (2002).

complementaria a la obra literaria del autor, sin estar exactamente dentro de ella. Un crítico como Alain Girard, en 1963, asegura que "el diario íntimo se conformó como un género literario", y otra como Béatrice Didier, en 1976, señala que se trata "de un cierto tipo de escritura", para afirmar luego firmemente que "nada […] parece más alejado de una obra que un diario" (Girard, 1986: viii) o que "no son 'obras' hablando con propiedad" (Didier, 1976: 7). Esta ambigüedad manifiesta la dificultad para reconocer el estatuto del género en el curso de estas décadas: los textos del siglo XIX y del principio del XX son más conocidos y los escritores comienzan a explotar las potencialidades literarias de la escritura diaria, pero esto no se relaciona con su constitución como género: "hablar de arte a propósito del diario íntimo sería pues un tipo de disparate", afirma de nuevo Alain Girard (1963: 598). Roland Barthes reformula por su parte la misma cuestión en 1979: "¿Puedo hacer del diario una 'obra'?" Para responder: "El diario no puede alcanzar el Libro (la Obra); es sólo Álbum" (1993: 424 y 435). No es casual que los primeros estudios universitarios que van a reconocer el diario como literatura se refieran a autores particulares y no al género de modo general, y a diaristas como Stendhal (Didier, 1983)[5], cuyo diario directamente interroga la representación de sí en la vida cotidiana, o Gide (Marty, 1985), cuyo diario se ha impuesto como texto literario a mitad del siglo XX. Podemos observar también que un crítico tan agudo como Philippe Lejeune, gracias al cual la autobiografía fue reconocida en la investigación universitaria en los años 1970 y que se interesó por el diario a partir de 1990, contempla este último principalmente como una práctica y no estudia los diarios literarios. Así, como él mismo señala: "seguí dos pistas: tratar de descubrir diarios originales [y] interrogar a los productores de los diarios, haciendo encuestas" (2004). Solamente al principio del siglo XXI el diario ha adquirido un verdadero reconocimiento en los estudios universitarios, con el manual de Françoise Simonet-Tenant, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire* (2001) y el estudio de Michel Braud, *La Forme des jours: pour une poétique du journal personnel* (2006).

[5]El punto de vista de Didier ha cambiado entre 1976 et 1983. Escribe en Stendhal autobiographe: "El diario se crea; también crea un texto. […] Se crea escribiendo y […] al crearse, crea una obra" (1983: 101).

3. EL DIARIO AL PRINCIPIO DEL SIGLO XXI

En estas primeras décadas del siglo XXI, el diario personal continúa labrándose una posición en el campo literario afirmando una continuidad de forma y desarrollando su capacidad para contar una historia. Tres ejemplos permiten ilustrar esta continuidad y esta transformación.

El primer texto es el más próximo a los diarios tradicionales por retomar las prácticas de escritura y las temáticas principales. Jean-Claude Pirotte, poeta y prosista contemporáneo, autor de una cuarentena de libros, aparece en las historias de la literatura como un escritor que trenza la melancolía más emocionante y la trivialidad de la existencia[6]. *Traverses* (2017) es el diario de un año (junio de 2010 - junio de 2011) de un escritor que envejece (71 años) y está enfermo, presiente su próxima muerte (morirá en 2014), relata lo cotidiano (sus traslados, su dependencia al tabaco), sus recuerdos de infancia; presenta reflexiones amargas sobre el mundo, sobre la política francesa y más concretamente sobre la figura de Nicolas Sarkozy, por aquel entonces presidente de la República. Esta evocación se hace con un trasfondo de lecturas, particularmente de diarios (como el de Léon Werth escrito durante la Segunda Guerra mundial). Los ecos líricos son numerosos y el diario se convierte puntualmente en un compendio de fragmentos poéticos.

Traverses es un verdadero diario: un diario de enfermedad, de cólera contra el mundo contemporáneo y contra su violencia social; es un diario de atención poética a la cotidianidad, a la realidad y a su fantasmagoría. En esto, se inscribe en la tradición de los grandes diarios íntimos. No es un diario poético comparable a los que aparecieron a finales del siglo XX como *Carnets* de Philippe Jaccottet (1984-2001) o *Journal du Saint-Laurent* de Robert Marteau (1986), ni a la colección de poemas fechados presentados cronológicamente como el de Antoine Emaz (*Os*, 2004; *Peau*, 2008). La obra poética de J.-Cl. Pirotte se desarrolla en paralelo a la escritura del diario: al mismo tiempo que escribe su diario, Pirotte compone un libro de poemas, *Cette âme perdue* (2011), y evoca la corrección de las pruebas de dicho libro en su diario.

El segundo diario, el de Laurent Herrou, mezcla más las categorías. Este autor, nacido en 1967, ha publicado 4 novelas, 1 colección de cuentos

[6]Ver Viart (2005: 381); Touret (2008: 484); Bercot y Guyaux (1998: 861-2).

y 5 volúmenes de diario. Herrou podría ser asimilado a los escritores que publican su diario después de haber sido reconocidos como novelistas, pero aparece más bien como un autor cuya obra está ampliamente contaminada por el diario. Su primera obra, *Laura* (2000), presentada por el autor como una novela, es muy parecida a una autobiografía y contiene más de cien páginas (2000: 153-262) del diario del autor. Laurent Herrou publica más tarde varios volúmenes de diario propiamente dicho: dos volúmenes motivados por una situación específica (una estancia en Montreal en 2012, una residencia en una escuela secundaria de enero a junio 2016) lo que limita su contenido en el tiempo, y a partir de 2015 tres volúmenes, uno por año, que siguen una lógica temporal.

Esta obra queda relativamente al margen del campo literario: la editorial del primer libro de Laurent Herrou (Balland) es conocida y reconocida, pero la colección en la que se publica *Laura* ("Le Rayon") es una colección concreta de LGBT y no de literatura general; las editoriales de los libros siguientes (H&O, Jacques Flament) presentan una visibilidad mucho menor.

No obstante, el universo presentado en este diario aspira a ser un universo literario: Laurent Herrou menciona numerosos encuentros con escritores, proyectos y realizaciones con diversos artistas, y afirma estar en su elemento en un medio artístico (Herrou, 2016: 34-42). Se enorgullece de que su obra haya sido estudiada por un crítico especialista de la auto-ficción[7]. Este universo es también claramente reivindicado como homosexual: la vida de pareja, los diálogos, los conflictos, la insistencia sobre la dimensión sexual, la atención al riesgo de homofobia son temáticas recurrentes del diario que estructuran a la vez la personalidad del autor y la vida cotidiana narrada. Se trata también de un universo material relativamente al margen: Laurent Herrou vive en un *castillo* que pertenece a su abuela, en una aldea cerca de Bourges, en el centro de Francia, y evoca con regularidad sus dificultades financieras. Como otros diaristas antes que él (Léon Bloy, Renaud Camus), es pobre y está siempre sin blanca. Tampoco elude los momentos de angustia: "Cuando la soledad me grita en las orejas que tengo miedo, aúllo para sobrepasar su voz" (Herrou, 2016: 125) anota un día en el que su compañero se encuentra ausente. La expresión es a veces bastante coloquial e incluso grosera y denota

[7]Ver Arnaud Genon (2018).

relaciones que pueden ser tensas como por ejemplo en este intercambio: "Mi abuelo dijo, prediciendo, a mi madre: espero que tengas una hija y que te jorobe tanto como tú me has jorobado a mí" (92). No obstante, el lector no conoce el detalle de estas relaciones ni la infancia del diarista.

El diario se sitúa en una encrucijada entre una confesión íntima siempre controlada, el deseo de ser reconocido como escritor y el sentimiento de saber escribir la vida cotidiana; y aún más: ser el único que sabe escribir sobre la vida cotidiana. Laurent Herrou reconoce tener bloqueos infantiles, sin explicitarlos, y evoca de vez en cuando las conversaciones con su psicoanalista. No es posible "decir todo" (38) en un diario, pero es un llamamiento al lector, a su mirada y a su atención. De hecho, el diarista interpela a su lector o sueña con ser leído después de su muerte: "Yo quisiera haber muerto y que usted tenga todo a disposición y lea este diario" (40).

La escritura del diario no nace *ex nihilo*. Los diarios se derivan de diferentes dispositivos de creación. *La Part généreuse* (2014) es el diario íntimo de un viaje a Quebec, en agosto de 2012, construido en relación con descripciones de fotografías; *Autoportrait en Cher (et en mots)* (2016) es el diario de una estancia del autor, escrito en la segunda persona del singular, en una escuela secundaria, entre enero y junio de 2016. En *Journal 2015* (2016), es el dispositivo establecido por la editorial el que impulsa la escritura. En efecto, el editor, Jacques Flament, propuso al diarista publicar en línea, en su portal de internet, las anotaciones de su diario escrito a lo largo del año 2015 a medida que este lo escribía, comprometiéndose a publicar este diario en forma de volumen el año siguiente. No se trataba de redactar un blog más o menos íntimo, sino de emprender una aventura de escritura personal en público, programada para presentar un libro al cabo de un año. Para el diarista, la dificultad es múltiple: como ocurre en todo diario escrito para ser publicado, el diarista está confrontado con la contradicción de escribir y de verse escribir, pero debe también tener en cuenta la doble temporalidad derivada de una inmediata publicación en línea y otra en forma libresca el año siguiente. Y además debe contar con dos lecturas que se sobreponen la una a la otra: la del internauta que abre la página de la editorial y recorre un fragmento de la anotación del día, y la del lector de diario atento a la trama de la existencia del diarista. El reto es doble: frenar al internauta desatento y ofrecer al lector del libro una vida que se pueda seguir día a día, mes tras mes.

No obstante, lo más significativo de esta empresa es el deseo de contar su existencia o, mejor dicho, de elaborar un libro que sea el relato de su existencia puesto que, al elaborar este relato, el diarista edifica "otra vida dentro de su propia vida, […] *la vida de uno*" (Herrou y Genon, 2017: 34). El relato de los días es a la vez una construcción imaginaria (el relato proyectado de sí mismo), la imagen o una de las imágenes con la cual el diarista se identifica, y el rastro de un cotidiano que, aunque no totalmente ordinario, es por lo menos bastante banal. Por otra parte, la ausencia de elaboración estilística contribuye por otra parte a esta impresión de redacción común de una experiencia sin otra trama que la de una existencia como cualquier otra.

Dos conjuntos de publicaciones me permiten ilustrar la tercera orientación del género diarístico al principio del siglo XXI: el diario gráfico.

El diario gráfico hace su aparición en el paso del siglo XX al siglo XXI. El representante más visible es Joann Sfar, quien publica 12 volúmenes de libretas de apuntes de 2002 a 2015, con títulos evocadores ligados a su ocupación del momento, a una preocupación o a una pasión: *Harmonica* (2002), *Ukulélé* (2003), *Missionnaire* (2007), *Si Dieu existe* (2015), *Si j'*étais une femme je m'épouserais (2016), por no citar más que algunos. En estos volúmenes, Sfar ofrece una continuidad de bosquejos rápidos, no reelaborados, tratados desde el punto de vista del diarista-dibujante o, más a menudo, del de un posible observador de dicho diarista. Los dibujos raramente están fechados, pero se presentan cronológicamente; integran burbujas, comentarios o relatos que se extienden en una o dos páginas: la imagen y el texto se completan tanto desde el punto de vista enunciativo como del narrativo.

Estas libretas de apuntes contienen anotaciones sobre la vida social, la vida profesional y la vida íntima del autor; reflexiones sobre su infancia, sobre sus amistades, sobre sus amores y sobre su vida familiar. *Si j'*étais une femme… está dedicado, por ejemplo, a la separación con su compañera y a la cura psicoanalítica que él empieza por este motivo. Estos textos son publicados al principio por L'Association, una editorial asociativa de jóvenes autores que producen cómics experimentales en blanco y negro, en libros muy cuidados y bastante caros, con un papel grueso y, en concreto, en una colección autobiográfica titulada "Côtelette".

Voyage aux îles de la Désolation, de Emmanuel Lepage (2011),

ofrece una manifestación muy diferente de diario gráfico, aparecida unos años más tarde. Se trata en primer lugar de una historia original: un viaje a las Tierras australes y Antárticas francesas y más precisamente a las islas de Crozet, Kerguelen, Amsterdam y Saint-Paul, en el sur del océano indio. El espacio natural es hostil y los espectáculos naturales resultan excepcionales. El diario relata esta aventura traducida en dibujos, que comienza cuando el autor recibe la proposición de formar parte de una expedición de aprovisionamiento de estas islas, continúa en el barco, *Marion Dufresne*, que enlaza la isla de la Reunión con las otras islas, y luego en cada una de las islas visitadas, y concluye con su vuelta a la isla de la Reunión.

El diario publicado presenta la realidad tomada del ahora: las ilustraciones son realizadas, o por lo menos esbozadas, en el instante y reflejan la perspectiva del autor en ese preciso momento. Lo esencial de los dibujos está constituido por esbozos en lápiz que revelan una elaboración rápida y que permiten captar las posturas, el movimiento de las personas y del barco. Las ilustraciones más elaboradas son finalizadas y coloreadas después, y son presentadas rodeadas de bosquejos y de representaciones del contexto de su elaboración.

La intención estética es evidente y se percibe en el formato suficientemente grande del libro (33 x 24 cm), en acuarelas por páginas dobles, en una variación continua de las perspectivas, y sobre todo en el juego entre el lápiz y el color, tanto en la portada como en el interior del libro, así como en la utilización recurrente de los colores negro, azul y verde. La sucesión de esbozos y acuarelas contribuye a la dinámica del relato y a la lírica de los instantes inmovilizados. Donde una fotografía del viaje, ubicada en la última página, atestigua de modo brutal la experiencia vivida, el dibujo y la acuarela hacen sentir la realidad y traducen la evanescencia de la atmósfera.

4. PERSPECTIVAS DE EVOLUCIÓN

En las dos primeras décadas del siglo XXI, el diario se constituye como género literario y experimenta diversas evoluciones. Sigue siendo una forma de escritura de sí y de lo cotidiano, sin aparente finalidad, es decir sin que el autor domine el fin de la historia y construya su historia con arreglo a una perspectiva conocida desde el principio de la redacción.

Pertenece al canon literario —entró sin duda por la puerta pequeña— y permite la consideración del diarista como autor literario (Herrou y Genon, 2017: 19). Pero al mismo tiempo, por citar una expresión de Laurent Herrou, "el diario, es un puñetazo en el vientre. Es una bofetada, es un espejo que nos obliga a mirar" (Herrou y Genon, 2017: 23). El género expone la presencia de la realidad cotidiana sin borrar las asperezas de la experiencia.

Esta introducción del género en el espacio literario va acompañada de dos transformaciones progresivas. Por una parte, la elaboración de un diario como una obra, es decir, la publicación inmediata en volumen después de la redacción no induce a la eliminación de la vida cotidiana, material y amorosa, incluso en sus detalles más comunes o triviales. Este tipo de anotaciones que está presente en los diarios póstumos (como en el caso del diario de Jean-Claude Pirotte) se encontraba sólo de manera marginal en los diarios por entregas de autores vivos hasta los años 1980. Antes de esta fecha, el diarista no temía exponer su vida íntima tras su muerte, pero sí era más cuidadoso con lo que publicaba en vida. La segunda inflexión, con relación a los diarios de finales del siglo XX producidos en circunstancias comparables, es la ausencia de elaboración estilística. Mientras el diario de Renaud Camus, para citar un ejemplo muy visible en el campo literario de finales del siglo XX, juega sobre la elección, la variedad y la tonalidad del léxico, el de Laurent Herrou posee una gran neutralidad formal e incluso una banalidad real: el discurso ordinario se impone o tiende a imponerse como obra.

Por último, el desarrollo del diario gráfico está a la medida del emprendido por el cómic en el campo literario desde hace veinte o treinta años. Se ha convertido en una forma de narración de sí mismo o en la narración documental de una aventura. Hace unos años, podíamos leer reportajes dibujados a partir de las fotografías de un reportero[8]; ahora tenemos el propio dibujo del diarista-dibujante en situación. *Voyage aux îles de la Désolation* de Emmanuel Lepage ocupa con éxito este espacio estético.

Los *Carnets* de Joann Sfar parecen, no obstante, más interesantes desde el punto de vista de la confesión íntima. El autor inventa una forma, la libreta de apuntes dibujada en el curso de los días, bajo el modelo

[8]Véase Guibert, Lefèvre y Lemercier (2003).

del diario, cuya diferencia estética se sitúa a la vez en el trazado y en la presentación gráfica distanciada, ligeramente humorística y autoirónica de la vida contada, en un contexto de interrogación existencial. Con *Si j'étais une femme…*, Sfar propone un recorrido de su historia personal, de su vida amorosa, de sus fantasmas… La intimidad se vuelve un objeto literario que integra la evocación de la infancia y de la vida amorosa, la reflexión sobre la existencia y sobre la escritura, y permite jugar con la proyección del lector.

En conclusión, comprobamos que una evolución se intuye: el diario tiende a instalarse en la creación literaria actual, incluso si es con modalidades de publicación más o menos marginales. Si, gracias a la publicación de diarios de escritores conocidos, el género fue objeto de un reconocimiento bastante ostensible durante los últimos años del siglo XX y a comienzos del siglo XXI (Charles Juliet, Renaud Camus, Annie Ernaux, Hervé Guibert), la producción actual parece menos sobresaliente en el conjunto de la producción literaria. En cambio, con las progresivas publicaciones en el paso del milenio, la creación literaria hace ahora del ordinario íntimo un objeto de relato, ya sea en el diario propiamente dicho (Pirotte, Herrou) o en el diario gráfico (Sfar). Esto no excluye otras perspectivas de desarrollo: la aparición del diario gráfico de reportaje (Lepage) muestra que las modalidades de exploración de las formas son diversas. Pero la permanencia de lo íntimo en el centro de la escritura de sí mismo, en el seno de escritores bastante jóvenes (40 años en el caso Laurent Herrou, 46 años en el de Joann Sfar), muestra que una nueva generación se apoderó de este formato, imprimiéndole su marca. La diferencia más significativa con relación a la generación anterior es su interés particularmente marcado por el relato de la vida cotidiana y ordinaria. Ahí donde los diarios de Juliet borran la evocación de la vida de cada día, donde los de Annie Ernaux o de Hervé Guibert hacen una aventura de la vida amorosa, donde el de Renaud Camus hace brillar la cotidianidad bajo la inteligencia de la mirada, el diario de Laurent Herrou recoge las huellas de los pequeños acontecimientos cotidianos mediante un lenguaje llano y sencillo. Y, si la representación de la realidad es por necesidad más compleja en el diario gráfico, podemos descubrir la misma atención en los detalles de la vida diaria en los *Carnets* de Joann Sfar y en cierto modo en el *Voyage aux îles de la Désolation* de Emmanuel Lepage. Si el diario ha conllevado desde hace más de dos siglos el discurso ordinario del diarista

—pero este discurso era, hasta ahora, más sensible en los diarios póstumos que en los publicados por el autor—, tenemos la sensación de que, en lo sucesivo, este discurso será el propio de la obra literaria.

Podríamos pensar que tal evolución es la traducción directa de lo acontecido en la sociedad y que el diario solo anticipó la representación contemporánea de la existencia que se desarrolla, desde una quincena de años, en Internet. Las redes sociales presentan una "serie de rastros fechados" de la vida del autor, para repetir la definición mínima del diario propuesta por Philippe Lejeune y Catherine Bogaert (2006: 22). Las colecciones de fotos o vídeos en Facebook o Instagram, o las anotaciones de los blogs personales, se conforman como fragmentos de un cotidiano relato de sí. Incluso encontramos numerosos diarios íntimos en línea donde el autor cuenta —de modo anónimo— sus emociones amorosas o existenciales. Son historias individuales escritas día a día.

No obstante, la aproximación es demasiado rápida: no se debe confundir los usos de presentación del Yo en las redes sociales con el diario personal. El objetivo de la comunicación en línea es retener la atención del lector por la imagen presente del Yo; en el diario íntimo, es construir una historia de sí de quien el lector pueda informarse en el curso de una lectura continua. En el primer caso, el autor comunica el acontecimiento del día para obtener una recepción solo bajo la forma del "like"; en el segundo, el lector sigue la historia constituida por los acontecimientos narrados. En las redes sociales o los blogs, la historia es, en efecto, secundaria: hay que seguir a un autor regularmente y recordar los acontecimientos anteriores, o retroceder en la continuación de las fotos o las notas para conocer su historia; en el diario esta se constituye como el único objetivo: la vida se hace una historia. Las redes sociales ofrecen un retrato del autor en el instante; el diario ofrece el relato de su existencia a lo largo de los días.

Finalmente, el diario literario, cuyo movimiento se trató de sintetizar en el siglo XXI, tiene poco en común con las redes sociales. Si evoca el momento ordinario, es para hacer una historia de ello. Intenta contar una existencia común, universal, como la de un personaje literario, y a veces consigue hacerlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. (1993). "Délibération". *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil.

BERCOT, M. et GUYAUX, A. (1998). *Dictionnaire des lettres françaises: le XXe siècle*. Paris: Librairie Générale Française.

BLANCHARD, A. (1989-2018). *Carnets* [9 vols.]. Paris: Erti et Le Dilettante.

BRAUD, M. (2002). "'Le texte d'un roman': Journal intime et fictionnalisation de soi". *L'Esprit créateur* XLII.4, 76-84.

____ (2006) *La Forme des jours: pour une poétique du journal personnel*. Paris: Seuil.

____ (2017). "Passé et présent dans le journal intime: lire le temps". *Romanica Cracoviensia* 17.2, 109-116 (también en *http://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2017/Tom-17-%20Numer-2* [11/04/2019]).

CANNONE, B. (2012). *La Chair du temps*. Paris: Stock.

DIDIER, B. (1976). *Le Journal intime*. Paris: PUF.

____ (1983). *Stendhal autobiographe*. Paris: PUF.

ERNAUX, A. (2001). *Se Perdre*. Paris: Gallimard.

GENON, A. (2018). "En quête du je*:* les ego-territoires de Laurent Herrou". *Relief – Revue électronique de littérature française* 12.1, 113-124 (también en *https://www.revue-relief.org* [06/01/2019]).

GIRARD, A. (1963, reed. 1986). *Le Journal intime*. Paris: PUF.

GUIBERT, E. ; LEFEVRE, D. et LEMERCIER, F. (2003). *Le Photographe*. Paris: Dupuis.

GUIBERT, H. (2001). *Le Mausolée des amants*. Paris: Gallimard.

HERROU, L. (2000). *Laura*. Paris: Balland.

____ (2014). *La Part généreuse*. La Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.

____ (2016). *Autoportrait en Cher (et en mots)*. La Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.

____ (2016). *Journal 2015*. La Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.

____ (2017). *Journal 2016*. La Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.

____ (2018). *Journal 2017*. La Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.

HERROU, L. et GENON, A. (2017). *L'Inconfort du je: Dialogue sur l'*écriture de soi. La Neuville-aux-Joûtes: Jacques Flament.

JULIET, Ch. (1978a). *Journal 1 1957-1964*. Paris: Hachette.

____ (1978b). *Journal 2 1965-1968*. Paris: Hachette.
LEJEUNE, Ph. (2004) "Projet d'enquête sur la pratique du journal personnel en Algérie". En *L'Autobiographie en situation d'interculturalité, colloque de l'Université d'Alger*, tome I, 31-49. Blida: Editions du Tell (también en *http://www.autopacte.org/Enquete_Algerie.html* [11/04/2019]).
LEJEUNE, Ph. et BOGAERT, C. (2006). *Le Journal intime: Histoire et anthologie*. Paris: Textuel.
LEPAGE, E. (2011). *Voyage aux îles de la désolation*. Paris: Futuropolis.
MARTY, E. (1985). *L'*Écriture du jour: le Journal *d'André Gide*. Paris: Seuil.
MAURIAC, Cl. (1974-1988). *Le Temps immobile* [10 vol.]. Paris: Grasset.
PIROTTE, J.-Cl. (2017). *Traverses*. Paris: Le Cherche midi.
SAGAN, F. (1964). *Toxique*. Paris: Julliard.
SFAR, J. (2002). *Harmonica*. Paris: L'Association.
____ (2003). *Ukulélé*. Paris: L'Association.
____ (2007). *Missionnaire*. Paris: Delcourt.
____ (2015). *Si Dieu existe*. Paris: Delcourt.
____ (2016). *Si j'*étais une femme je m'épouserais. Vanves: Marabout.
SIMONET-TENANT, F. (2001) *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Nathan.
____ (2017). *Dictionnaire de l'autobiographie: Écritures de soi de langue française*. Paris: Champion.
TOURET, M. (2008). *Histoire de la littérature française du XXe s.*, t. II. Rennes: P.U. Rennes.
VIART, D. (2005). *La Littérature française au présent*. Paris: Bordas.

Recibido el 5 de abril de 2019.

Aceptado el 3 de junio de 2019.

MUJER, FEMINISMO Y BIOGRAFÍA[1]

WOMAN, FEMINISM AND BIOGRAPHY

Anna CABALLÉ MASFORROLL
Universidad de Barcelona
annacaballe@ub.edu

Resumen: Este artículo propone una reflexión sobre el reciente acceso de la mujer al género biográfico, tanto desde una perspectiva autorial (como biógrafa), como considerándola objeto de la escritura, es decir, como biografiada. Sin embargo, dicho acceso se ubica en un contexto teórico postfeminista donde el interés por la literatura de mujeres se ha desplazado, impugnándose la propia categoría de mujer. ¿Cómo escribir entonces sobre la vida de las mujeres? ¿Desde qué perspectiva teórica puede hacerse?

Palabras clave: Biografía. Escritura de mujeres. Feminismo.

Abstract: This article puts forward a reflection about the recent arrival of women in the biographical genre, both from an author's perspective (as biographer), and as the object of the writing, that is to say as biographed. However, such arrival is to be found in a postfeminist theoretical context where the interest in women's literature has become displaced as the very category of women has been challenged. How then can one write about the life of women? And from which theoretical perspective?

Key Words: Biography. Women's writing. Feminism.

[1] Este artículo se inscribe, fruto de una invitación, en el marco del proyecto de investigación franco-español "Figures et frontières de l'intime à l'époque contemporaine / Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea" (OPE-2017-0042), de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour EFM (FR 4153), ALTER (EA7504), ITEM (EA 3002) en colaboración con el grupo de investigación "Lenguajes" (HUM 224) de la Universidad de Córdoba (España) y el laboratorio "Arts Plastiques" (EA 7472) de la Universidad de Rennes 2 (Francia).

1. INTRODUCCIÓN

El sintagma mujer y biografía es de formulación reciente. Si pensamos en una lista de libros que, en cualquier género, venga a constituirse en un modelo y en una referencia imprescindible a la hora de generar una tradición literaria, y en eso Harold Bloom es el mayor experto actual, inundando los estudios literarios con sus listas de obras geniales concebidas como actualización del canon literario occidental, el canon de la biografía está pendiente. El género carece de un canon de obras de referencia consensuado y actualizado (Caballé, 2015: 89-118).

Si nos pusiéramos por un momento el sombrero de experto que ostenta Harold Bloom y pensáramos en obras que resultarían imprescindibles en la consideración de un posible canon biográfico occidental, sin duda nos saldrían unas cuantas de lectura imprescindible: Las *Vidas paralelas* de Plutarco, las *Vidas de los doce Césares* de Suetonio, las *Vidas de pintores* del renacentista italiano Giambattista Vasari, la maravillosa biografía de Samuel Johnson escrita por el agudo y vehemente James Boswell, las *Conversaciones con Goethe* de Eckermann, los *Eminent Victorians* de Lytton Strachey y su continuación, la *reina Victoria*, *Napoleón* de Emil Ludwig, *María Antonieta* de Stefan Zweig en reñida competencia con su admirable *Fouché*, *Lélia o la vida de George Sand* de André Maurois, *Marcel Proust* de George Painter, el *James Joyce* de Ellmann, *Henry James: A Life*, de Leon Edel, el soberbio *Kafka* de Reiner Stach o más recientemente la biografía de Virginia Woolf escrita por Hermione Lee. En fin, cito algunos títulos vinculados a la creación literaria, fundamentalmente. A ese listado podrían añadirse algunas referencias en español: la biografía del torero Juan Belmonte escrita por un finísimo Manuel Chaves Nogales o la del escultor catalán Manolo Hugué escrita por Josep Pla, un autor que hizo de la no ficción el eje dominante de toda su obra, o bien la biografía del conde-duque de Olivares escrita por Gregorio Marañón o el Cervantes escrito por Sebastián Juan-Arbó. Referencias clásicas. ¿Nombres de biógrafas en ese improvisado listado? Pocas. De eso vamos a tratar a continuación.

En todo caso, las biografías que he citado son obras que de un modo u otro rompieron en su momento el molde de lo establecido para el género, redefiniendo sus expectativas, ampliando sus posibilidades epistemológi-

cas, su perímetro de acción o la naturaleza de lo decible en el seno de una cultura determinada. Es decir, que quizás por su componente referencial, por el hecho de tratarse de vidas reales que existieron y tuvieron su recorrido en el tiempo, el canon biográfico se ha nutrido de las innovaciones y de las rupturas, más que de la tradición, como, por el contrario, ocurrió en el pasado con otros géneros literarios como la poesía, la novela o el teatro. Reparemos en dos cosas: se han mencionado prioritariamente biografías de escritores o bien publicadas por un escritor de fuste (Zweig, Ludwig, Maurois, Marañón) para mantener el control de la intervención y que no se desborde con tantas y magníficas aportaciones que podrían añadirse hechas por historiadores y periodistas. La segunda observación tiene que ver con lo siguiente: hasta llegar a mediados de los 70 del siglo XX, la mujer apenas tuvo cabida como sujeto biográfico, y desde luego tampoco como objeto biográfico, de no tratarse de una santa (Teresa de Jesús, en el caso español, Rosa de Lima o Florence Nightingale que casi lo era, aunque no para Strachey) o bien una reina (María Antonieta, Isabel la Católica, Catalina la Grande, Isabel I de Inglaterra, la reina Victoria). Si nos remontamos a los orígenes del género resulta muy curioso el caso de Plutarco. Sin duda merece siempre un lugar de honor cuando se habla de la biografía como género, pues pocas veces un libro como sus *Vidas paralelas* de griegos y romanos ha determinado con tanta intensidad la fortuna de una escritura: "yo escribo vidas, no historia", puntualizaba al comienzo de la biografía de Alejandro —cuyo reverso sería la vida Julio César—, para justificar su amor por los pequeños detalles que en su opinión deberían acompañar el relato de la vida de un hombre, más que por sus grandes batallas. Plutarco fue venerado por Montaigne, quien dedicó un capítulo de sus *Ensayos* a la defensa de su más conocida obra[2]. No es que Plutarco fuera el primer griego que escribía sobre los varones más sobresalientes del mundo grecorromano, pero sí es el primero del que tenemos conocimiento.

Sin embargo, considerada la obra de Plutarco a la luz actual podría pensarse que refleja una concepción de la cultura absolutamente patriarcal: un hombre escribiendo la vida de otros hombres, presentados como único paradigma de reflexión moral y modelo de virtud. Porque en el esquema de las *Vidas paralelas* las mujeres tienen poco espacio, y, en general, aquel formidable filósofo moral se limita a verlas como madres o esposas, o

[2]Véase el capítulo XXXII "Defensa de Séneca y Plutarco" (Montaigne, 1998: 477-484).

bien mujeres pérfidas como Cleopatra, responsable de que el gran romano que fue Marco Antonio se perdiera para siempre enredado en los brazos de su pasión por la egipcia (que no era egipcia, sino griega). Si se lee con atención, se repara en que Plutarco mantiene una actitud dubitativa ante las mujeres. ¿Cómo tratar, por ejemplo, a Aspasia de Mileto, la amante y no sabemos si llegó a ser esposa de Pericles, pero, en todo caso, una mujer con entidad propia? Plutarco reconoce en cierto pasaje de la vida de Pericles que "será oportuno investigar aquí quién fue esta mujer, que tanto arte y poder tuvo para tener bajo su mando a los hombres de más autoridad en el gobierno, y para haber logrado que los filósofos hayan hecho de ella no una ligera o despreciable mención" (Plutarco, 1943: 151). Y habla de la pasión amorosa que sentía Pericles por ella, de la rara combinación de gracia y sagacidad que reunía y menciona también su gran elocuencia. Pero al final del pasaje se hace eco de otras voces que la tratan de ramera. Así que Plutarco no sabe muy bien con qué carta quedarse[3].

Pero el principal biógrafo (conocido) de la Antigüedad no dejaba de ser un intelectual, alguien que intenta superar los vacíos de su trabajo y de su tiempo con nuevas aportaciones que ayuden a mejorarlos. Y en la última etapa de su vida escribió *Mulierum virtutes,* obra concebida como un complemento necesario a sus *Vidas paralelas* y recogida en sus *Obras morales y de costumbres* (Plutarco, 1987: 259-316). El texto, destinado a una amiga suya, Flavia Clea, sacerdotisa de Delfos, quien ejerció una notable influencia sobre el biógrafo, se muestra persuadido de que "una y la misma es la virtud o *areté* del hombre y de la mujer", y para ello emprende la descripción de las heroicidades femeninas bien llevadas a cabo en grupo, como el caso de las troyanas o las persas, o bien individualmente: el caso de Aretafila, Polícrite, Mica, Megisto o Leóntine, en cuyo entierro precisamente surge la conversación de Plutarco con Clea que dará pie a la escritura de las *Virtudes de mujeres*. El texto carece de la homogeneidad y el brío narrativo de sus *Vidas paralelas*, pero su mérito incuestionable está en fundar un criterio de igualdad —es decir que tanto hombres como mujeres pueden ser dignos de admiración y erigirse como modelo de con-

[3]La cultura universal se ha complacido en alimentar una galería de mujeres infames, desde Xantipa (que, sin embargo, permanece junto a Sócrates hasta que este le pide que abandone la estancia), Cleopatra, Helena de Troya, Mesalina… Todas las fuentes literarias que disponemos de la Antigüedad están escritas por varones y la visión que se ofrece de las mujeres poderosas está sesgada por el rechazo al dominio femenino. Véase A. Caballé (2019).

ducta—, priorizando la fama y no la belleza como el patrón bajo el que debe considerarse a la mujer, frente a la opinión expuesta por Tucídides al centrar el interés que puede despertar una mujer solo en su belleza, o bien el criterio de Aristóteles supeditando en todo las capacidades de la mujer a las del varón.

¿Por qué hemos sabido tan poco de esa idea expuesta con vehemencia por Plutarco al final de su vida? El texto no se tradujo al castellano hasta el siglo XVI y solo ha merecido una atención erudita: fuentes, datación, problemas textuales… (Ruiz y Jiménez, 2008). Ni una palabra sobre su poderoso mensaje. Y ello nos da una idea de la situación vivida y sufrida por las mujeres a lo largo de la tradición cultural occidental: la reflexión y escritura de sus virtudes, la épica de sus cualidades, su logro de la fama entendida como excelencia que trasciende los límites de una vida y alcanza el honor no ha interesado tanto como la crítica de sus supuestamente innumerables vicios. Hasta el punto de que disponemos de una palabra de origen griego, misoginia, sobre ello. Nunca las mujeres dispusimos o generamos una palabra para nombrar un posible rechazo al otro sexo, porque nunca lo hubo como un discurso articulado.

Han debido de correr muchos siglos para que la escritura biográfica ampliara su horizonte y abriera su curiosidad moral a las vidas de las mujeres de la forma en que la conocemos actualmente. Pero eso no significa que en el pasado no se practicaran acercamientos muy interesantes. Por ejemplo, el que hace Isabel de Villena, escritora de linaje aristocrático y abadesa del convento de las clarisas de Valencia entre 1463 y 1490, año de su muerte, a los sesenta años. Su única obra conservada, conocida como *Vita Christi*, se publicó en 1497 gracias al interés manifestado por Isabel la Católica en que el manuscrito inacabado se diera a conocer. Isabel de Villena, al morir, había alcanzado un gran prestigio personal, moral e intelectual en la ciudad, debido a la forma que tenía de combinar la *urbanitas* cortesana con la gentileza espiritual[4]. Ambos aspectos sobresalen en su vida de Cristo, texto que marca a la perfección el nuevo énfasis que la piedad cisterciense daba a la vida de María, como madre de Dios y "señora y patrona de las mujeres". De modo que Isabel de Villena, aun escribiendo una vida de Cristo, ubica su punto de vista en María, subrayando a través de ella la superioridad moral y espiritual del sexo femenino, al cual la maternidad,

[4]Así lo subraya Albert-Guillem Hauf en su introducción a la obra (1995: 23).

según la autora, ha dotado de un elevado e inalienable don, el amor al prójimo. La obra de Villena, escrita en catalán, no es pues tanto una vida de Cristo como una vida de María, descrita como luminoso *espill* (espejo) tanto de la vida activa como de la contemplativa: "Vere, Domina, nihil tibi equale; nihil tibi comparabile". El escritor Joan Fuster (1968: 153-210) fue el primero en llamar la atención sobre la *Vita Christi* como una réplica encubierta al *Spill* de Jaume Roig, un libro profundamente misógino con el cual su autor, médico y además administrador del convento en los años en que Villena fue abadesa, había querido salir al paso de la cargante idealización de la mujer llevada a cabo en la literatura medieval. Sí, no hay duda de que ese efecto lo consiguió, aunque para caer en el exceso de una burla feroz y despiadada, difícilmente justificable.

Si Roig y todos los tratados sobre mujeres escritos por varones se centran obsesivamente en la castidad y la obediencia femeninas y en torno a ellas organizan la supuesta "educación" de la mujer, Villena con su obra defiende a la mujer ensalzando su fundamentalísimo papel en la redención del ser humano y en la misma vida del Salvador. La palabra clave en la biografía novelada de Villena es fortaleza: "Dios ha dado tanta firmeza al flaco linaje de las "delicadas mujeres" que ha sembrado una gran confusión entre los caballeros mundanos, al no poder alcanzarlas". ¿Se refiere tal vez a Jaume Roig, cuyo libro no pudo leer sin disgusto?

Su forma de entender la castidad no tiene nada que ver y ello puede apreciarse en la descripción que hace de María Magdalena, en un capítulo fundamental. Allí la presenta como una gran señora, amante de las fiestas —que eran continuas en su casa, según la interpretación de Villena— y de los vestidos. Y observa:

> *Y como en estos casos la fama de las mujeres no puede perseverar entera, aunque las obras no sean malas, estas demostraciones hacen sospechar el mal y dan licencia a los murmuradores para juzgar y condenar la vida de tales personas, que por su parte piensan más en satisfacer su voluntad que en conservar la fama. Y así, esta señora, cuanto más singular era en belleza y riqueza tanto más presto su fama fue manchada. Y la gente pequeña que comúnmente disfruta hablando mal de las grandes mujeres, a poca causa que vea, hablaban largamente de esta señora, llamada María Magdalena, de*

> *manera que todo el pueblo la conocía como "la mujer pecadora"* (1995: 82, la traducción es mía).

La fama de una mujer no puede "perseverar entera" si se trata de una mujer bella y hedonista, porque mil bocas están dispuestas a hablar mal de ella y a cubrir de suposiciones e infamias lo que nunca se probó. La abadesa percibe muy claramente la diferencia con que se aborda la honra de una mujer respecto de la de un hombre y reinterpreta valientemente la figura de María Magdalena a la luz de esta convicción, contraria a la difundida por la Iglesia que había corrido a identificarla, sin mayor fundamento, con "la mujer adúltera" mencionada únicamente en el evangelio de san Juan (8: 3-11)[5]. La oposición entre los planteamientos que de la mujer tienen Roig y Villena es radical y así, por poner un ejemplo, mientras el primero afirma que las mujeres cuando paren a sus hijos se tornan insufribles y caprichosas y "quieren de todo lo mejor, cueste lo que cueste", Villena plantea la maternidad como una experiencia profunda, cuya dulzura transforma el corazón de la mujer en una firme montaña sobre la que se asienta la ciudad del Amor:

> *Este amor divino ha hecho a las mujeres mantener su firmeza contra los tiranos y de sus batallas sobresalir invencibles; sufrir tormentos amarguísimos con alegría, ofreciéndose voluntariamente a cualquier pena a fin de sostener la verdad* (Villena, 1995: 85, la traducción es mía).

Las contribuciones de Villena al *feminismo* medieval, concebido como conciencia de género, no son sólo teológicas e intelectuales sino también estilísticas: en la delicada presentación que hace de la realidad o en sus continuas referencias a una vida anclada en las pequeñas cosas de cada día. Veamos un pasaje relacionado con la huida a Egipto de María y José con el niño, huyendo de la matanza ordenada por Herodes. Cuando

[5]La figura de María Magdalena ha sido objeto en los últimos años de abundantes especulaciones y protagonista de obras de ficción extraordinariamente populares, como El código da Vinci. Aquí nos basta con la constancia de que una religiosa valenciana del siglo XV se atrevió a reinterpretar su castigada figura en una clave que hoy consideramos feminista pues conlleva una conciencia de su desprestigio en clave de género.

María se despide de su madre, santa Ana le dice:

> *Estos huevos, hija mía, son para vuestro hijo; y he aquí un pedernal para que podáis encender fuego en las montañas desiertas, y reponeros vosotros y vuestro hijo con su calor; y cocedle un huevo cada día si tenéis oportunidad de hacer fuego para que pueda soportar los trabajos del camino* (Villena, 1995: 53, la traducción es mía).

No hay mejor y más sustancioso diálogo medieval entre un hombre y una mujer que el que proporcionan las dos obras encaradas de Jaume Roig e Isabel de Villena, de las que sí podríamos decir, legítimamente, que una pertenece a Marte y la otra a Venus[6].

Escribir sobre las vidas de otros sin prejuicios, sin tabúes, sin más limitaciones que las que impone el respeto a la intimidad ajena no ha sido, ni es, tarea fácil. Y es que, al inscribirse la biografía en un contexto intelectual hegemónico, el género solo evoluciona cuando se ve obligado a adoptar nuevas decisiones en función de los cambios culturales que se producen en la sociedad y que por tanto requieren de una nueva atención sobre las consecuencias que comportan. O bien porque las explicaciones que se dan sobre el sujeto biografiado de acuerdo con los cánones de una época no resultan satisfactorias para explicar la naturaleza de su trayectoria psicológica o creativa y se impone enfrentarse a la verdad. Pondré un ejemplo: en 2010 se publicaba parte de la correspondencia cruzada entre la poeta Gabriela Mistral y su secretaria y albacea testamentaria Doris Dana. La edición de la misma, publicada por Lumen, corría a cargo de Pedro Pablo Zegers Blachet, responsable (entonces) del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile. Se trata de una correspondencia amorosa donde Mistral, profundamente enamorada de la huidiza Dana, expone su angustia, sus sentimientos desgarrados, su deseo de proximidad de forma inequívoca. En las primeras cartas, cuando acaban de conocerse y empiezan a tratarse con amistad creciente, Gabriela Mistral asume el papel que le corresponde (como escritora conocida y flamante merecedora del premio Nobel en 1945) ante una joven que la trata de maestra y la admira

[6]Para un mayor desarrollo véase Caballé (2013).

de lejos. Pero a partir del momento en que mantienen una relación (a partir de la carta 15), Mistral adopta un papel masculino y así se refiere a ella misma cuando se dirige a Dana: "(Y)o no debí escribirte en tal estado de ánimo, pero soy arrebatado, recuérdalo, y colérico, Y TORPE, TORPE" (2010: 54). La cultura chilena no ha sido capaz de aceptar el lesbianismo de Mistral con naturalidad, de modo que Zegers, en la misma línea, y ante la necesidad de hacer algún comentario sobre la obviedad del rol masculino adoptado por Mistral en la correspondencia escribe, después de un largo y extraño preámbulo:

> *(E)l lector se dará cuenta de que, a medida que avanzan las cartas en el tiempo, Gabriela adquiere una función gramaticalmente masculina en las huellas formales de sus cartas. Esto podría leerse como un ascendente de carácter paternal y protector, y que, por su parte, Doris Dana, a pesar de su propia independencia y holgada situación económica, acepta sin dudar* (2010: 17).

Es decir que, para el editor, la adopción de un papel masculino le sirve a Mistral para reforzar su magisterio ante la discípula (que no amante, según Zegers). No tiene sentido sostener esta afirmación cuando las cartas la desmienten una y otra vez. Y la pregunta es: ¿puede abordarse una biografía de Gabriela Mistral ocultando su lesbianismo? La respuesta es que no y las piezas que quieren mantenerse ocultas para no alterar el discurso moral hegemónico sobre la escritora desmoronan cualquier aproximación que no resulte impostada sobre la intimidad del personaje[7]. Así, no es la pedagogía sino el amor lo que mueve sus afectos epistolares. Es decir que la biografía (como cualquier sistema inteligente), y en términos generales, se ve constantemente obligada a reformular sus ideas sobre el ser humano si quiere proponerse como un relato veraz de su paso por la vida. Y durante siglos no hubo la necesidad de incorporar la historia de vida de las mujeres (salvo en casos muy excepcionales) y mucho menos se pensó que pudieran ser ellas las responsables del relato, asumiendo la autoridad de que dispone el biógrafo para construirlo.

El punto de inflexión podríamos ubicarlo, y es solo una reflexión,

[7]Leo en el escritor chileno Alejandro Zambra una observación parecida: "(N)ada nos impide pensar, por ejemplo, que simplemente se sentía más cómoda hablando como hombre" (2018: 50).

en torno a 1640 cuando un número notable de mujeres cultas ocupó un lugar principalísimo de la sociedad de su tiempo, favoreciendo un espacio de transformación: la famosa *chambre bleu*[8] de la joven marquesa de Rambouillet donde se reunía la mejor sociedad parisina para hablar y presumir de sus conocimientos daría paso a una época de brillantes aportaciones femeninas: Madeleine de Scudéry, Mme. de Sevigné, Mme. de Châtelet —el gran amor de Voltaire y una de las mujeres más brillantes de su tiempo— la princesa de los Ursinos, Mme. de Maintenon y así hasta llegar a Mme. de Staël, una mujer de un talento excepcional y también una de las primeras escritoras en publicar sus libros con su nombre. En una biografía reciente de Safranski (2011) sobre la amistad entre Goethe y Schiller, leí el terror que le causó a Goethe recibir la carta en la que Mme. de Staël le anunciaba una próxima visita a Weimar, prevista para las navidades de 1803, con el objeto de tener una conversación con el gran hombre. Goethe corrió a casa de Schiller, su vecino, consternado. ¿Qué pretendía aquella mujer? ¿De qué quería hablar con él? Mme. de Staël permaneció algo más de dos meses en Weimar y no se mostró muy entusiasta de sus conversaciones con los dos grandes poetas alemanes: no encontró en Weimar ninguna de las cosas que a ella le interesaban: algo de amor, poder o el brillo de una gran ciudad. Sin embargo, con aquella y otras visitas al país germano armaría un gran libro, *De l'Allemagne,* decisivo en el conocimiento y la admiración de franceses y españoles por la nueva cultura germánica. En él puede leerse la siguiente observación:

> *La naturaleza y la sociedad han acostumbrado a la mujer al sufrimiento y nunca se supo antes de nuestro tiempo que, por regla general, las mujeres tienen un valor superior al del hombre. En un periodo histórico en el que el principal mal es el egoísmo, los hombres, que son los que se aprovechan de todas las ventajas, tienen por fuerza menos generosidad y menos sensibilidad que las mujeres. Únicamente ellas se preocupan por la sociedad debido a un sentimiento que las arrastra a ello: su personalidad es siempre doble,*

[8]En el seno de la cultura española y novohispana esa *chambre bleu* habría que sustituirla por las celdas de los conventos donde religiosas como Teresa de Jesús o sor Juana Inés de la Cruz demostraron un excepcional talento por las letras.

> *mientras que el hombre no tiene otro objetivo que él mismo* (Staël, 1991: 83).

Mme. de Staël había llegado a la conclusión de que las mujeres tenían un valor por sí mismas, mientras que el valor del hombre derivaba de los hechos. Una idea —la de que la mujer pertenecía a un sexo más rico en moralidad y sensibilidad— de la que también se mostraría igualmente convencida Concepción Arenal en sus dos ensayos sobre la mujer[9]. En todo caso, con la aparición de la mujer de letras en el siglo XVIII la cultura europea daba un vuelco interesantísimo, aunque desde el primer momento el discurso de la excelencia que asumieron aquellas damas como propio, antes y después de la Revolución, se vio enfrentado a una nueva fase del discurso misógino que podríamos cristalizar en el estreno de *Las preciosas ridículas* de Molière (1659). Las aficiones literarias de las jóvenes Malon y Cathos, hija y sobrina de Gorgibus, un próspero burgués, se verían groseramente ridiculizadas al no saber distinguir en su estulticia a un noble de un criado. Las últimas palabras del autor a ellas dirigidas dicen: "Id a esconderos, miserables; id a esconderos para siempre" (escena XIX). Toda una poética del deseo más oculto del varón en relación al acceso al conocimiento de las mujeres. Fuera de aquí. Fuera del logos.

2. VIDAS DE MUJERES: OTRA MANERA DE HACER BIOGRAFÍA

Con la muerte de Charlotte Brontë, la célebre autora de *Jane Eyre*, en 1855, a los 39 años, la biografía de mujeres daría un paso de gigante. Sorprendido del éxito de su hija, de las cartas de admiración y pésame que se recibían en la parroquia de Haworth incesantemente, su vicario, Patrick Brontë, padre de la escritora, encargó a la amiga de su hija, Elizabeth Gaskell, la maravillosa autora de *Norte y Sur,* una biografía de Charlotte: "breve o larga, como Vd. juzgue más conveniente y apropiado" (Shelston, 2000: 9). El padre Brontë quería comprender dónde radicaba el atractivo de su hija para tanta gente extraña. Gaskell se lanzó al proyecto, ansiosa porque el mundo conociera "su triste y desesperada vida y el hermoso carácter que se forjó a pesar de todo". Así nació una obra que ocasionó notables

[9]Me refiero a *La mujer del porvenir* (1869) y *La mujer de su casa* (1883).

quebraderos de cabeza a su autora (léase el capítulo XII para comprender las decisiones que toma Gaskell como biógrafa), pero que dio un paso al frente en cuanto al género de la biografía en muchos sentidos. Su firmeza en el tratamiento de las personas que rodearon a su amiga Charlotte tenía, como hemos visto por la cita, un propósito: dar cuenta del sufrimiento físico y psicológico de su querida amiga y heroína. Mientras que el pobre modelo biográfico aplicado hasta entonces a las mujeres las solía distribuir en excelsas o rameras, Gaskell escribía en profundidad sobre la vida de una mujer cultivada a la que admiraba, poniendo el énfasis, tal vez excesivo, en la tristeza de su vida. Es decir que introdujo un nuevo significado a la biografía de una mujer (igualmente considerado por Mme. de Staël y más adelante por Concepción Arenal): la dificultad de ser mujer, el sufrimiento que conlleva. Años después, la reivindicación de Mary Wollstonecraft por parte de la antropóloga Ruth Benedict (1917) sería asimismo decisiva al poner de manifiesto cómo Wollstonecraft experimentaba con su propia vida en busca de la verdad, desentendiéndose de los axiomas recibidos y apostando por la libertad moral frente a la *doxa*. Recientemente, una nueva biografía ha unido a Wollstonecraft con su hija Mary Shelley (Gordon, 2019). En vida no se conocieron pues la autora de la *Vindicación de los derechos de la mujer* murió a los pocos días de nacer su hija, pero como demuestra Charlotte Gordon su influencia, a la sombra de una muerte prematura, fue decisiva en la formación de la personalidad de la creadora de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818).

Volviendo a Elizabeth Gaskell, y solo como apunte metodológico, la autora de *Vida de Charlotte Brontë*, publicada en 1857, experimentó con la vida de su heroína como antes lo hizo James Boswell con su héroe, Samuel Johnson. Ambos partieron de una situación privilegiada: ella conocía a Charlotte, eran amigas y por tanto sabía de sus angustias, fracasos y preocupaciones y dispuso de la voluminosa correspondencia que Brontë había mantenido con su amiga de la infancia, Ellen Nussey, así como de las entrevistas que epistolarmente hizo a sus contemporáneos para completar la semblanza. El resultado es un perfil extraordinario de Charlotte Brontë y un libro decisivo en el conocimiento futuro de la escritora. Aunque en su momento levantara algunas ampollas…

Perdóneseme este somero repaso al pasado en busca de inspiración. Pero está por estudiar todavía la forma en que las sucesivas olas feministas han permeado el género biográfico, abriéndolo para empezar a

lo más obvio: la mayor atención prestada a las vidas de mujeres, adquiriendo estas en conjunto un nivel de visibilidad inédito hasta hace unos años. Eso no había sucedido nunca y está permitiendo reescribir la historia de la humanidad en una clave mucho más incluyente, democrática y justa[10]. Pienso por ejemplo en la biografía de Cleopatra, de Lucy Hughes-Hallet, exponiendo como la leyenda de aquella faraona se vio sometida e interpretada según los intereses de Roma. A César Augusto le pudo interesar salvar en lo posible la memoria de Marco Antonio, al fin y al cabo, un romano, haciendo de Cleopatra el eje del mal. Ella, con sus malas artes y una sensualidad irresistible, convirtió al gran romano en una piltrafa a su servicio.

Adoptar un nuevo punto de vista a la hora de escribir las vidas de las mujeres está proporcionando interpretaciones que hubieran sido impensables tan solo cincuenta años atrás. Otro ejemplo, el caso de las escritoras románticas españolas. Hasta fechas recientes se las identificaba con las heroínas románticas descritas por sus colegas varones. Jóvenes muchachas, dóciles y ensimismadas, al borde del desmayo ante cualquier dificultad y escribiendo versos lánguidos para paliar su triste ociosidad. Así son las heroínas románticas: pensemos en doña Leonor, protagonista de la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino*; en doña Inés, la dama de *Don Juan Tenorio* en la obra de Zorrilla; en la doña Beatriz de *El señor de Bembibre* o la doña Elvira de *El estudiante de Salamanca* muriendo de amor en un pasaje que recuerda la muerte de la Ofelia hamletiana. Todas ellas jóvenes lánguidas y cortadas por el mismo y convencional patrón, en el que solo los hombres lideraban el asalto al castillo de la libertad y las buenas costumbres. Pero una reciente biografía de la gran romántica Carolina Coronado escrita por Asunción Rubio (2014) ha puesto de manifiesto que, frente a la inane historia oficial, que la daba por muerta para las letras y para la vida, al contraer matrimonio con el diplomático estadounidense Horace Perry, en la segunda etapa de su vida se volcó en la lucha contra la esclavitud llegando a ser felicitada por el presidente Abraham Lincoln. Ella ocultó también a Emilio Castelar y a otros represaliados en la embajada estadounidense en Madrid y ejerció una gran influencia en la política diplomática de su marido, embajador de Estados Unidos en España por un

[10]Véase por ejemplo la deslumbrante *Historia íntima de la humanidad*, escrita por Theodore Zeldin (2014) donde todos los capítulos del libro comienzan con el retrato de una mujer real, sus deseos y sus penas, a partir de las cuales el autor se sitúa en una perspectiva más amplia, entre la historia y la filosofía, esbozando una teoría de los móviles de la humanidad.

largo periodo. Es decir que escribir la biografía de una mujer es un acto destinado a reurbanizar un territorio, por decirlo así, como es el de las convenciones histórico-narrativas de la tradición biográfica. Forzosamente el paisaje descriptivo debe ser otro.

La biografía de una mujer, no importa la época de que se trate, debe plantearse teniendo en cuenta el marco de deberes y obligaciones de la mujer (por ejemplo ¿quién puede culpar a una mujer de su casa como Xantipa que asiste, impotente, a la prevista muerte de su marido?) y el contexto ideológico en que su labor se ha desarrollado, es decir, el grado de hostilidad al que tuvo que enfrentarse debido a su vocación. Por tanto, exige una reelaboración de los dos planos, el público y el privado, este último extraordinariamente más sutil y complejo al disponer, por lo general, de información escasa y siempre insuficiente. La narración de la vida de una mujer requiere un grado de complejidad que la vida de los hombres en general no exige. ¿Por qué? Porque el secreto y la reserva, cuando no la timidez, ocupan un espacio mucho mayor que el tiempo más impenetrable. Las mujeres no suelen disponer de un solo objetivo para sus vidas —como ya señalara la siempre aguda Mme. de Staël, protagonista, por cierto, de una excelente biografía (Winock, 2010)—, porque en sus vidas privadas los embarazos, los abortos, los partos, la crianza de los hijos, la maternidad en definitiva con todos los matices en su largo recorrido hasta la madurez de los hijos, puede jugar un papel decisivo. En general, la ambición femenina presenta más facetas que la ambición masculina, dirigida por lo común al ámbito de lo profesional y/o político. Así que una pregunta sería ¿cómo enfrentarse a esa complejidad femenina? Porque el secreto y la reserva al que hago referencia (y de los cuales Gabriela Mistral sería un ejemplo) se traduce en la mayoría de las ocasiones en disponer de una documentación mucho más reducida. ¿Cuántas mujeres no destruyeron en el pasado sus cartas, sus diarios, sus archivos ante el temor de que pudiera descubrirse algo que menoscabara su reputación? La siempre delicada e inconsútil reputación femenina. Tampoco sus contemporáneos escribieron sobre ellas con la frecuencia y el entusiasmo con que lo hacían de sus colegas varones. A veces sobre las escritoras del pasado ha caído el silencio más absoluto. ¿Y cómo poner a trabajar esa cortina de silencio en su beneficio?

Un hecho que me lleva a otro y este es la escasa preocupación manifestada por las mujeres en relación a la posteridad, a la fama de los antiguos. Son pocas las mujeres que han velado por ella en el pasado. Las

hay, lógicamente, pienso en la fortaleza de una *George Sand*, o una Simone de Beauvoir, autoras de sólidos libros de memorias donde proyectan una imagen de sí, y de sus luchas porque piensan en la trascendencia de sus obras respectivas. En España, disponemos asimismo de ejemplos muy notables de autobiografismo femenino a medida que avanza el siglo XX: desde Mercedes Formica y la condesa de Campo Alange a Emilia Pardo Bazán, Federica Montseny, Rosa Chacel o la feminista Lidia Falcón, autora de la narración épica de su propia vida a partir de los cinco volúmenes de sus memorias[11]. ¿Te parecen muchos? me preguntó un día y le contesté: No necesariamente, las memorias de Churchill ocupan doce, así que puedes seguir escribiendo…

3. FEMINISMO Y ESCRITURA BIOGRÁFICA: LUCES Y SOMBRAS

Pero la pregunta de cómo el feminismo ha permeado la escritura biográfica no se ha respondido todavía. Podría decirse que en primer lugar dotó la historia real de las mujeres de un elemental sentido de la justicia, pues el papel de la mujer es y ha sido esencial en todos los órdenes de la vida y del pensamiento, aunque no tuviera en el pasado su adecuado reflejo en el discurso histórico-biográfico. De modo que una consecuencia inmediata ha sido el restablecimiento de las mujeres en el discurso nacional, en los diversos discursos nacionales. Y este fue el propósito de la labor de valiosas biógrafas que destacaron durante el difícil periodo que culturalmente supuso el franquismo, por su falta de libertad (exigencia indispensable de la escritura biográfica) y cuya obra no ha sido suficientemente considerada hasta ahora. Todas ellas merecerían una tesis doctoral donde se evaluara de forma objetiva sus indiscutibles aportaciones a la investigación biográfica.

Me refiero a María Luz Morales (A Coruña, 1898-Barcelona,1980); María Laffite, conocida como la condesa de Campo Alange o María Campo Alange (Sevilla, 1902-Madrid, 1986) y notable biógrafa de Concepción Arenal (la primera en reunir documentación sobre la gran pensadora romántica); Consuelo Bergés (Ucieda, 1899- Madrid, 1988) con su ensayo biográfico sobre Stendhal, fruto de sus muchos años de trabajo en la tra-

[11] Se inició con *Los hijos de los vencidos* (1978) y siguió con *Memorias políticas. 1959-1999* (1999, 2002), *La vida arrebatada* (2003) y *La pasión feminista de mi vida* (2012).

ducción al castellano de toda la obra novelística del autor de *Le rouge et le noir*, y Carmen Bravo Villasante (Madrid, 1918-1994). Muchos otros proyectos biográficos de la época quedaron inéditos: pienso en la biografía de Voltaire redactada por Matilde Ras a lo largo de los años (en torno a los años 30 y 40, según indica la correspondencia mantenida con Víctor Català, pendiente de publicación) y que nunca llegó a publicarse debido a que no encontró editor que financiara el proyecto. En todo caso, de las escritoras mencionadas, todas sinceramente interesadas en el rescate de la escritura biográfica, la que manifestaría una vocación más claramente sostenida hacia el género fue Bravo Villasante, autora de sendas biografías de Bettina Brentano (premio Aedos de Biografías en 1956) con prólogo de Dámaso Alonso, de Juan Valera (1959), de Emilia Pardo Bazán (1962, 1973), de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1967) y, finalmente, de Benito Pérez Galdós (1988). Del conocimiento de los fondos de Pardo Bazán y Galdós surgiría la publicación parcial, pero que en su momento supuso una novedad absoluta, de la correspondencia amorosa nacida entre ambos novelistas. Bravo Villasante es la única de las autoras citadas que reflexionó teóricamente sobre la significación y alcance de la biografía y sus aportaciones en dos textos: una conferencia dada el 20 de abril de 1967 en la Sociedad Argentina de Letras de Buenos Aires, escrita al hilo de su preparación de la biografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda donde la figura de la escritora romántica sería tratada por primera vez de forma objetiva, alejada del desgarro que provocó la publicación de las cartas de juventud dirigidas a Ignacio de Cepeda. De la redacción de la conferencia surgiría un ensayo titulado *Biografía y literatura* (1969):

> *La biografía es un género extraño que no se sabe dónde clasificar. La mayor parte de las veces queda fuera de los premios literarios, por esta imposibilidad de ser clasificado. No es poesía, no es novela, no es cuento, no es historia, no es ensayo, no es crítica, dicen los jurados. Sin embargo, la biografía, en toda su complejidad, representa a todos los géneros literarios. La biografía es historia, poesía, novela, cuento, ensayo, erudición y filosofía. Un vasto mundo complejo abarcador, Enel que se entrelazan todas las manifestaciones literarias que acostumbramos a separar en géneros* (Bravo Villasante, 1967b: 642).

Bravo Villasante plantea su implicación psicológica como biógrafa y la imposibilidad de desprenderse de la propia experiencia cuando se escribe sobre otro. Así, se refiere a su biografía de Juan Valera y a la relación que este mantuvo con una mujer mayor que él. De aquella relación, reconoce Bravo Villasante, nace una página que es biografía de Valera pero también, según reconoce, autobiografía de la autora. Leamos:

> *Lucia Palladi trata a Valera como a un hijo, ya que es amante imposible, y no puede lograr que él la vea como una madre. Ella renuncia, y la sublimación de este amor da momentos bellísimos a su vida. En cambio, Valera, su protegido, padece la ansiedad del joven enamorado de una mujer mayor: desesperación, rabioso deseo, vehemente anhelo en la oscuridad, desprecio a veces, al no lograr lo que tan ardientemente quiere, y furiosa obstinación* (1967b: 644).

En definitiva, Bravo Villasante defiende el esfuerzo integrador que requiere la escritura biográfica donde todas las potencias del biógrafo o biógrafa, potencias intelectuales, morales e íntimas, quedan forzosamente implicadas en la escritura del Otro. Su capacidad de trabajo fue asombrosa y merecedora de una monografía por su intensa relación con la escritura biográfica alejada de la práctica hagiográfica que practicó la cultura franquista con aquellos personajes de los que ideológicamente se había apropiado. De algún modo, tanto ella como Campo Alange fundan un nuevo modo de escribir la vida de las mujeres.

Pero el rescate histórico-biográfico que aquí se plantea tiene sus luces y sus sombras, en el sentido de que se produce actualmente en un marco teórico de considerable confusión. El rescate tuvo algo de verdaderamente espectacular en la década que va de mediados de los años 70 a mediados de los 80 del pasado siglo, cuando la escritura y el estudio de las mujeres se hizo muy popular, tanto dentro como fuera del mundo académico. Libros que denunciaban a autores como Norman Mailer y Henry Miller por su misoginia (Kate Millett en su mítico libro *Sexual Politics,* 1969), propuestas entusiastas como la de Elaine Showalter en *A Literature of their Own* (1977) con su aportación de la ginocrítica como un marco teórico centrado en la creatividad femenina. Obras, en fin, que tuvieron un gran impacto y trajeron consigo la recuperación entusiasta de escritoras como Virginia Woolf, Silvia Plath, Emily Dickinson o Djiurna Barnes, por poner

algunos ejemplos del mundo anglosajón cuyas personalidades se vieron reforzadas por la lectura que el feminismo hizo de ellas. Un florecimiento crítico que alcanzó a la cultura española coincidiendo con la Transición y la recuperación moral de una España silenciada por el franquismo. Quedarían atrás las aportaciones de Bravo-Villasante, María Luz Morales o María del Campo Alange por escribir desde una perspectiva estrictamente histórico-biográfica y no con la mirada de género que los nuevos tiempos exigían.

Para quienes éramos jóvenes e impresionables en ese momento, aquello fue algo emocionante, un desafío intelectual y, desde el punto de vista teórico, muy enriquecedor. Se vio y se entendió como una explosión de vida, justicia y libertad. Se publicaron las primeras biografías de mujeres comprometidas con la II República y de las que nada sabían las generaciones nacidas en la postguerra: Federica Montseny, Dolores Ibárruri, Clara Campoamor, Victoria Kent ... Los suplementos culturales, escritores, editores … la cultura en general acusó en los años 80 el interés que despertaba el feminismo y se volcó en cuestiones relacionadas con la mujer y la creatividad. En aquel momento, la escritura de mujeres a menudo se definía como la escritura de las mujeres, sobre las mujeres y para las mujeres y el interés de ese nuevo circuito generado parecía estar plenamente justificado. Finalmente, las escritoras iban a expresar plenamente sus propias pasiones y deseos por escrito y las lectoras iban a encontrar sus propias pasiones reflejadas en libros que habían sido escritos pensando en las mujeres y por mujeres. No es de extrañar que muchas escritoras florecieran en este período de autodescubrimiento de una nueva posibilidad de explorar el mundo que llegaba a significar el mundo de las mujeres. Pienso en Esther Tusquets y su deslumbrante *El mismo mar de todos los veranos*, en Carme Riera, Ana María Moix, Marta Pessarrodona, el renacer de Carmen Martín Gaite o de Ana María Matute… El feminismo representaba un movimiento de liberación pues hasta entonces la línea de fuerza dominante era la representación que los hombres hacían de las mujeres en su literatura identificada como "la literatura". En el prólogo que Doris Lessing escribió en 1972 a la nueva edición de su novela *The Golden Notebook*, publicada por primera vez en 1962, obra rápidamente convertida en un icono del feminismo, Lessing recordaba a sus lectores que:

> *(H)ace diez o incluso cinco años (hemos atravesado una época muy obstinada en materia sexual) se han escrito abundantes novelas y*

> *comedias cuyos autores criticaban furiosamente a las mujeres, retratándolas como bravuconas y traidoras, pero, sobre todo, como zapadoras que segaban la hierba bajo los pies. Sin embargo, en escritores masculinos, estas actitudes solían admitirse y aceptarse como bases filosóficas sólidas y normales, y, en ningún caso, como reacciones propias de individuos agresivos, neuróticos o misóginos* (Lessing, 1978: 9-10).

Sin embargo, las cosas empezarían a complicarse. Para algunas escritoras, en general ya conocidas en los años 70, las diferencias propuestas entre género y literatura resultaban irritantes: "Cuando escribo, no soy hombre ni mujer, ni perro ni gato, no soy yo, ya no soy nada", gruñó al parecer Nathalie Sarraute en una entrevista concedida en 1984[12]. En España, escritoras de peso como Rosa Chacel, Carmen Martín Gaite, Mercè Rodoreda o Almudena Grandes, por dar algunos nombres, se desentendían del asunto. La escritura *en feminine*, potenciada a su vez en Francia por Hélène Cixous, por oposición a la écriture *masculine,* recibió comentarios igualmente negativos. Rosa Chacel, por ejemplo, sostenía que: "La cultura está hecha por los hombres y las que quieren entrar, que entren. Pero si prefieren formar grupo aparte, serán consideradas según una norma adecuada a su particularidad" (1987: 10-11). Y es que la idea de pertenecer al selecto club de mujeres escritoras, cuando lo que se desea es formar parte del amplio y confortable club de los caballeros no las seduciría a todas. La propia autora de *El cuaderno dorado* negaba en su nuevo prólogo ya mencionado que su novela fuera la biblia feminista que se pretendía. Muy al contrario, trataba sobre las mujeres como seres imperfectos y contradictorios:

> (*E)sta novela no fue un toque de clarín en pro de la liberación femenina. Describía muchas emociones femeninas de agresión, de hostilidad, de resentimiento. Las puse en letra de molde. Aparentemente, lo que muchas mujeres pensaban, sentían y experimentaban les causó una gran sorpresa* […] *Lo que unas mujeres dicen a las otras, murmurando en sus cocinas, quejándose o chismorreando, o lo que ponen en claro en su masoquismo, es frecuentemente lo último que dirían en voz alta: un hombre podría*

[12] La cita procede del magnifico articulo de Toril Moi, "I am not a woman writer" (2009).

> *oírlas. Si las mujeres son tan cobardes ello se debe a que han estado medio esclavizadas durante tanto tiempo* (Lessing, 1978: 9-10).

Es decir que ya en el mismo centro de aquellos días gloriosos para el feminismo se podían escuchar algunas e importantes voces disidentes. ¿Quién tenía razón y quién estaba equivocada? ¿Por qué algunas brillantes escritoras se sintieron tan exasperadas al pensar que su propio trabajo se definía o se caracterizaba por el hecho de que eran mujeres? Hoy en día, la teoría feminista más vanguardista no puede darnos la respuesta: apenas se preocupa ni por las mujeres ni por la escritura. Y tal vez debemos preguntarnos por los motivos de lo ocurrido. Lo hace la teórica noruega Toril Moi en el interesante artículo citado más arriba y la pregunta planea a uno y otro lado del Atlántico[13]. Moi apunta, entre otros motivos que argumenta en su artículo, a la avasalladora influencia ejercida por la filósofa estadounidense Judith Butler con su ensayo *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*, en 1990. Desafiando la categoría misma de "mujer", Butler argumentaba en dicha obra que deberíamos hablar de género en su lugar. El género era un efecto performativo de las estructuras de poder heterosexistas y heteronormativas. Al afirmar que el género es performativo, Butler quería decir que creamos nuestro género al hacer cosas de género. Nuestro comportamiento cimenta o socava las normas sociales de género. Este punto de vista tiene mucho en común con el de Simone de Beauvoir: "Uno no nace mujer, sino que se hace", ya que Beauvoir también estaba convencida de que los seres humanos se construyen a través de sus acciones en el mundo. Pero Butler no habla de acciones sino de actuaciones que generan nuestra vinculación a un sexo.

La cuestión del género, en todo caso, ha fomentado un clima intelectual de tal magnitud que, como comenta irónicamente Moi, el hecho mismo de usar las palabras *mujer* y *hombre* se toma como una prueba concluyente de que el desdichado autor o autora de esos términos no ha entendido que hay seres humanos en el mundo que no encajan en los estereotipos convencionales. Es decir, en las categorías de feminidad y masculinidad. Es una cuestión que plantea asimismo la pensadora feminista Rosa María Rodríguez Magda en su ensayo más reciente, *La*

[13]Leo en un artículo reciente el mismo orden de ideas. Lo escribe Lise Weil, la fundadora de la revista *Trivia: A Journal of Ideas*: "Requiem for a Movement" (2019: 32).

mujer molesta (2019)

La progresiva escisión entre la teoría, progresivamente absorbida por una escolástica butleriana difícil de seguir, y la práctica que sigue manteniendo alto el interés por la recuperación de las vidas de las mujeres aumenta con el tiempo. Se trabaja más que nunca en la biografía de las mujeres, aunque los logros en este campo apenas repercuten en la teoría. Teoría y práctica han perdido la mágica sintonía que tuvieron en los años setenta. Y nos enfrentamos a una especie de escisión intelectual, en la que una mitad del cerebro continúa leyendo y trabajando sobre las mujeres mientras que la otra mitad piensa que la categoría de autora está muerta o puede estar muerta y que la misma palabra *mujer* es teóricamente poco fiable. Síntoma de un malestar que ahora mismo afecta a los estudios de género y por el cual, en lugar de apoyar a las mujeres interesadas en investigar la escritura de mujeres, nuestras teorías actuales sobre el género parecen hacerlas sentir culpables, o bien desplazan estas investigaciones a otro espacio, el llamado LGTB. A todo esto, la biografía sigue centrada en la práctica y a la espera de una teoría literaria que pueda reconocerla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGÉS, C. (1962). *Stendhal. Su vida, su mundo, su obra*. Madrid: Aguilar.

BRAVO VILLASANTE, C. (1957). *Vida de Bettina Brentano: de Goethe a Beethoven*. Barcelona: Aedos.

____ (1959). *Biografía de Juan Valera*. Barcelona: Aedos.

____ (1967a). *Una vida romántica: la Avellaneda*. Barcelona: Edhasa.

____ (1967b). "El arte de la biografía". *Cuadernos Hispanoamericanos* 216, 640-645.

____ (1969). *Biografía y literatura*. Barcelona: Plaza & Janés.

____ (1985). *Biografía de Puskin*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

CABALLÉ, A. (2013). *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*. Madrid: Cátedra.

____ (2015). "La biografía en España: primeras perspectivas para la construcción de un canon". En *La historia biográfica en España. Nuevas perspectivas*, I. Burdiel y R. Foster (eds.), 89-118. Zaragoza:

Institución Fernando el Católico.
____ (2019). *Breve historia de la misoginia*. Barcelona: Ariel.
CABRÉ, M. A. (2017). *María Luz Morales. Pionera del periodismo.* Barcelona: Ediciones de La Vanguardia.
CAMPO ALANGE, M. (1973). *Concepción Arenal (1820-1893). Estudio biográfico y documental*. Madrid: Revista de Occidente.
FUSTER, J. (1968). "El mon literari de Sor Isabel de Villena y Jaume Roig". En *Obres Completes, I: Llengua, literatura historia*, Joan Fuster (aut.), 153-210. Barcelona: Edicions 62.
GASKELL, E. (2001). *Vida de Charlotte Brontë*, Ángela Pérez (trad.). Barcelona: Alba.
GORDON, CH. (2019). *Mary Wollstonecraft. Mary Shelley.* Barcelona: Circe.
HUGHES-HALLETT, L. (2017). *Cleopatra. La mujer, la reina, la leyenda*, Amelia Pérez del Villar (trad.). Madrid: Fórcola.
LEE, H. (1999). *Virginia Woolf*. London: Vintage Books.
LESSING, D. (1978). *El cuaderno dorado*, Helena Valentí (trad.). Barcelona: Noguer.
MANGINI, S. (1987). "Entrevista con Rosa Chacel". *Insula* 492, 10-11.
MISTRAL, G. (2010). *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Barcelona: Lumen.
MOI, T. (2009). "I am not a woman writer", *http://www.eurozine.com/i-am-not-a-woman-writer* [17/06/2009].
MONTAIGNE, M. (1998). *Ensayos*, Dolores Picazo y Almudena Montojo (eds.). Madrid: Cátedra.
MORALES, M.L. (2019). *Alguien a quien conocí*. Sevilla: Renacimiento.
PLUTARCO (1943). *Vidas paralelas,* Antonio Ranz (trad.), tomo II. Madrid: Espasa-Calpe.
____ (1987). "Virtudes de mujeres". En *Obras morales y de costumbres*, M. López Salvá (trad.), vol. III, 259-316. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (2019). *La mujer molesta. Feminismos, postgénero y transidentidad sexual*. Madrid: Ménades.
RUBIO, A. (2014). *Vida de Carolina Coronado*. Madrid: Eila Editores.
RUIZ, C. y JIMÉNEZ, A. M. (2008). "*Mulierum virtutes* de Plutarco: Aspectos de estructura y composición de la obra". *Myrtia* 23, 101-120.

SAFRANSKI, R. (2011). *Goethe y Schiller: Historia de una amistad*. Barcelona: Tusquets.
SHELSTON, A. (2000). *Vida de Charlotte Brontë*, Ángela Pérez (trad.). Barcelona: Alba.
SHOWALTER, E. (2002). *Mujeres rebeldes: una reivindicación de la herencia intelectual feminista*. Madrid: Espasa-Calpe.
STAËL, MADAME DE (1991). *Alemania.* Madrid: Espasa-Calpe.
VILLENA, I. DE (1995). *Vita Christi*. Edición de Albert-Guillem Hauf. Barcelona: Edicions 62.
WEIL, L. (2019). "Requiem for a Movement". *Women's Review of Books* 36.I, 32.
WINOCK, M. (2010). *Madame de Staël*. París: Fayard.
ZAMBRA, A. (2018). *No leer*. Barcelona: Anagrama.
ZELDIN, T. (2014). *Historia íntima de la humanidad.* Barcelona: Plataforma.

Recibido el 5 de abril de 2019.

Aceptado el 3 de junio de 2019.

LA INTIMIDAD EN EL CINE DE NO FICCIÓN: *UN'ORA SOLA TI VORREI*, DE ALINA MARAZZI[1]

INTIMACY/PRIVACY/INTIMATE IN NON-FICTION FILM: ALINA MARAZZI'S *UN'ORA SOLA TI VORREI*

María de la Paz CEPEDELLO MORENO
Universidad de Córdoba
fe2cemom@uco.es

Resumen: El documental ha experimentado, desde finales del siglo XX, un significativo giro subjetivo y se ha erigido como un espacio idóneo para la experimentación narrativa y visual con el objetivo de dar cuenta de la intimidad. A partir de esta premisa, pretendemos demostrar que este giro supone la puesta en escena de un yo que construye un relato alrededor de sí y que, además, en el caso del discurso fílmico construido por cineastas mujeres este *sí femenino* tiene características peculiares.

Palabras clave: Intimidad. Autobiografía. Documental. Marazzi.

Abstract: Documentaries have experienced, since the late Twentieth Century, an important subjunctive change becoming a perfect space for the narrative and visual experimentation in order to show intimacy. From this premise, we want to demonstrate that this change has an evident consequence: there is a new *me* which builds a story around itself and that, besides, in the case of the film speech built by women, this (her) self has

[1]Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación franco-español "Figures et frontières de l'intime à l'époque contemporaine / Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea" (OPE-2017-0042), Universidad de Pau et des Pays de l›Adour EFM (FR 4153), ALTER (EA7504), ITEM (EA 3002) en colaboración con el grupo de investigación «Lenguajes» (HUM 224) de la Universidad de Córdoba (España) y el laboratorio "Arts Plastiques" (EA 7472) de la Universidad de Rennes 2 (Francia).

special features to take into account.

Key Words: Intimacy. Autobiography. Documentary. Marazzi.

1. INTRODUCCIÓN

El cine, desde sus orígenes, está vinculado al relato de la vida privada. Baste recordar, para demostrarlo, la presentación comercial del cinematógrafo que tuvo lugar en París el 28 de diciembre de 1895. Entre las diez producciones que se exhibieron en el Salon Indien du Grand Café, todas ellas de los hermanos Lumière[2], se encontraba *Le Repas de bébé*: un plano secuencia, en encuadre fijo, de 41 segundos, donde puede verse al matrimonio Lumière, Auguste y Marguerite, dando de comer a su hija Andrèe (figura 1).

Figura 1. *Le Repas de bébé*

[2]Los títulos de las diez películas que se proyectaron en aquella presentación del cinematógrafo según aparecen en el programa original son: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, La Voltige, La Pêche aux Poissons Rouges, Le Débarquement du Congrès du Photographie à Lyon, Les Forgerons, Le Jardinier, Le Repas, Le Saut à la Couverture, La Place des Cordeliers à Lyon y La Mer.*

Estudiosos como Paola Lagos (2011: 62) opinan que este corto bien puede considerarse la primera película casera de la historia del cine y el punto de partida de un largo camino donde son constantes los entrecruzamientos entre la narración fílmica autobiográfica y el cine doméstico familiar. Precisamente nos interesa en este trabajo, entre otros aspectos, esa capacidad de las películas caseras, como veremos en Marazzi, para captar los acontecimientos más o menos trascendentes de la vida cotidiana desde una mirada abiertamente subjetiva en una doble dirección: la del que mira los acontecimientos a través del objetivo y los registra, mientras los está viviendo, y la de los que están siendo filmados y se saben protagonistas de una película que capta sus vidas *en estado puro*. No obstante, antes de avanzar en la consideración de *Un'ora sola ti vorrei* como una auto-bio-grafía cinematográfica es preciso perfilar los límites de lo que consideramos tal manifestación y qué rasgos la caracterizan en tanto discurso fílmico diferenciado.

2. CINE Y AUTOBIOGRAFÍA

Abordar el estudio de un género como la autobiografía fílmica que, todavía hoy, presenta problemas de delimitación resulta un reto especialmente complicado si para ello consideramos propuestas como la que ofrece la realizadora italiana en la medida en que pretendemos dilucidar el lugar que ocupa dentro de las siempre difusas fronteras de los subgéneros cinematográficos *yoicos*.

Los estudios sobre el cine autobiográfico, en sus diferentes manifestaciones, comienzan a aparecer pocos años después del extraordinario desarrollo que tuvieron en el último cuarto del siglo XX las propuestas teóricas sobre los discursos escritos del yo que pretendían dar cuenta de la singularidad compositiva y argumental, así como del funcionamiento pragmático, de unos textos escasamente considerados hasta ese momento. Como recuerda A. G. Loureiro (1991), estas propuestas se habían desarrollado, fundamentalmente, bajo el paraguas de tres paradigmas teóricos diferenciados, a saber, la pragmática, la deconstrucción y la teoría feminista.

La primera línea, representada por el padre de los estudios autobiográficos en Europa, P. Lejeune, parte del valor cognoscitivo

de la autobiografía. Desde la aparición del archiconocido *Le pacte autobiographique* (1975) el teórico francés ha sometido a revisión prácticamente la totalidad de las ideas expuesta en su obra (1980, 1986, 2001, 2004, 2015), pero, en lo esencial, mantiene que lo que caracteriza la autobiografía es la identidad entre autor, narrador y personaje, que es lo que constituye el "pacto autobiográfico" y que no deja de ser un contrato de lectura entre autor y lector que deja en manos de este último la capacidad de unificar la identidad de las tres figuras mencionadas.

Dentro del texto, así lo señala Nora Catelli (1991) al analizar la teoría de Lejeune, narrador y personaje son definidos lingüísticamente como sujetos de la enunciación y del enunciado respectivamente. Y el nombre propio, que es el referente, es aquello a lo que remite el sujeto de la enunciación. He aquí el rasgo más diferenciador, a juicio del estudioso francés, de la autobiografía: el sujeto de la enunciación remite a algo fuera del texto, a diferencia del resto de los relatos en prosa. Así pues, la relación entre el autor y el enunciador autobiográfico no se rige según las pautas de la comunicación ficcional y entre ambos no cabe establecer una identidad exacta, sino que cabría hablarse, como señala Fernando Cabo (1993: 136), de una voluntad de identificación pragmática. A esto hemos de añadir el cuarto elemento para que exista lo autobiográfico: la dimensión mítica del yo individual, la expansión de la subjetividad. No jugamos pues en la autobiografía con el concepto de verosimilitud ni con el efecto de lo real sino con la imagen misma de lo real[3].

La segunda línea teórica en la investigación sobre el género que nos ocupa está representada por los trabajos de Paul de Man, quien concibe la

[3]Las propuestas de Lejeune han sido sometidas a numerosas críticas, rectificaciones, como las del propio autor (véase Lejeune, 2004), y rotundas negaciones entre las que destacan la de los deconstruccionistas. Sin embargo, no han faltado mentes preclaras que han sabido aprovechar las innegables aportaciones del francés para hacerlas conjugar con otras perspectivas teóricas que venían a enriquecer la caracterización del estatuto autobiográfico. En este sentido Darío Villanueva (1993: 22), que vislumbró con claridad los problemas que atañían al yo autobiográfico, concluye que "la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de poiesis antes que de mimesis. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del yo". En la misma línea, Castilla del Pino (1989: 47) en su triple condición de psiquiatra, autobiógrafo y analista del hecho literario considera que uno de los principales propósitos de las autobiografías es la de construirse, trasladándose de la posición de sujeto a la de objeto para sí y para los demás porque "el objeto que se exhibe es la identidad que previamente se ha construido en la escritura".

prosopopeya como la figura esencial de la autobiografía y en virtud de ella cumple su función de dar voz a los ausentes generando en el texto en el que entra en actuación una retórica performativa. De ello de Man (1991: 113-118) deduce que la vida no es la que produce el texto autobiográfico en un proceso mimético, sino que es la idea de mímesis la que produce la ilusión referencial. En resumidas cuentas, si la autobiografía supone la realización de un tropo —la prosopopeya—, se hace imposible el conocimiento científico del lenguaje y, en consecuencia, el conocimiento científico de la escritura del yo. Parece que de Man olvida que "la verdad autobiográfica no es identificable con la exactitud, sino con la verdad moral, es decir, la actitud del autobiógrafo de decir verdad" (Castilla del Pino, 2004: 25).

La tercera línea teórica, de raíz feminista, está integrada por los trabajos de Shari Benstock o Susan Friedman, por citar un par de nombres bien conocidos y reconocidos. Pero resulta especialmente interesante para este estudio, las aportaciones de Sidonie Smith (1987) quien, como las feministas francesas, parte del psicoanálisis para encontrar ese lugar específico que un discurso de mujer autobiográfico tiene y que la teoría representada por Freud y más adelante por Lacan le niega.

Tradicionalmente, la autobiografía se ha revelado como un género que mantenía las estructuras falocéntricas del discurso literario. La irrupción de la mujer en el texto autobiográfico, según Smith, es paralela a la alteración de la tradición masculina por el texto de la mujer. En este sentido se puede observar una clara diferencia entre los discursos femeninos previos al siglo XX y los nacidos en este siglo. En los primeros, las mujeres que decidían *escribir su vida* debían aceptar un contrato patriarcal por el cual debían justificar su presencia en la parcela de lo público. Era necesario explicar la apropiación ilegítima de un mundo, el *masculino*, al que tradicional y patriarcalmente han pertenecido las palabras, los signos, los símbolos. En los textos del siglo XX, las autobiógrafas empiezan a tomar conciencia de su identidad como mujer en la cultura patriarcal. Son capaces de reconocer la mutilación intangible a la que han sido sometidas en todas las parcelas de la vida y reclaman su derecho al deseo y la identidad propia.

Todas estas ideas de la investigadora feminista no le impiden estar de acuerdo con otras apreciaciones más canónicas de la teoría autobiográfica. Así, Smith asume el género como acto del presente de la escritura que da sentido al pasado, la idea del pacto autobiográfico o la hipótesis de que el lector de un texto autobiográfico espera una *verdad* de

algún tipo. Pero tampoco renuncia a la asunción de algunas consideraciones próximas a la teoría deconstruccionista que propone de Man según las cuales hemos de contemplar que el desdoblamiento del yo enunciado en diversos *yoes* desemboca en la consideración del proceso autobiográfico como un artefacto retórico. Sidonie Smith se sitúa, pues, en un interesante término medio que tendremos muy en cuenta a la hora de estudiar el filme de Marazzi.

Era de esperar, de ahí el somero recorrido que hemos llevado a cabo por la teoría literaria, que buena parte de las consideraciones que se habían vertido sobre la autobiografía escrita se intentaran aplicar a los registros fílmicos que perseguían idénticas finalidades con las particularidades que el medio de expresión inevitablemente impone. Sin embargo, esta transposición presentaba sus dificultades, como ha puesto de manifiesto el teórico de referencia obligada en estas cuestiones, P. Lejeune, en un trabajo aparecido en el año 2008 donde se ocupa de este asunto. Desde su punto de vista se entiende por autobiografía un texto regido por un compromiso de veracidad que puede tener formas y funciones muy diferentes ligadas a la situación de escritura y al destino pero que, en cualquier caso, es íntimo por su contenido y público por su destino. Sin embargo, se pregunta, si "en el cine, el reparto entre íntimo, privado y público funcionará de la misma manera (¿se puede hacer una película con la idea de no enseñársela a nadie?)" (Lejeune, 2008: 17). Con estos presupuestos de partida, cabe contraponer dos posturas que se han mantenido hasta nuestros días: la de los teóricos que niegan la posibilidad de desarrollar la autobiografía dentro del séptimo arte fuera de los márgenes del cine de ficción y la de aquellos otros que, junto a los realizadores, están intentando demostrar lo contrario[4].

De entre el primer grupo, es preciso destacar a Elizabeth W. Bruss (1980) cuya postura es considerada anticuada ya por Raymond Bellour en

[4]Los primeros pasos de este género, que Bela Bálázs consideraba que estaba llamado a equiparar en importancia a los diarios íntimos y autobiografías escritas, se dieron en el contexto artístico de las vanguardias como los autorretratos filmados de Man Ray, entre otros. Pero será, sobre todo a partir de los años 70 y asociado al fin de las grandes narraciones o metanarraciones que preconizaba Lyotard en La condición posmoderna cuando eclosione lo que Jean Pierre Chartier, en 1947, denominó "les films à la première personne". Precisamente en la década de los 80, el documental autobiográfico experimenta un notable desarrollo de la mano de cineastas bien conocidos como Raymond Depardon, Alan Berliner o Ross McElwee que no hará sino crecer en los años siguientes hasta llegar a las cotas de finales de los 90 en las que se mantiene desde entonces con manifestaciones muy diversas y, a menudo, experimentales.

L'entre-images: photo, cinema, vidéo (1990). Para la poeta estadounidense el cine, en cuanto medio de expresión, no puede proporcionar los tres parámetros que caracterizan a la autobiografía literaria clásica, a saber, el valor de verdad, el valor de acto y el valor de identidad. Estos tres requisitos, realmente constreñidos incluso para la literatura, se vuelven inviables en el cine toda vez que la concepción que Bruss tiene de las posibilidades que el séptimo arte puede proporcionar para el relato de la propia vida son inexistentes. En primer lugar, la estadounidense subraya el abismo que se abre entre la grabación de los acontecimientos "en bruto" y su reelaboración posterior en discurso fílmico. Este carácter implica, según ella, que el cineasta solo puede moverse entre dos posibilidades que son la verdad documental o el relato ficcional. La autobiografía fílmica no podría darse más que en forma ficcional, porque el documental está reservado para la recogida de datos objetivos y en ella no tendría cabida la subjetividad del cineasta. Condenado, pues, a la ficción, la autobiografía en el cine no sería tal pues no respondería al ineludible valor de verdad. Enlazado con este argumento estarían los otros dos que le siguen, a saber, el valor de acto y el valor de identidad. Y es que en la autobiografía fílmica se produce, necesariamente, una división de tareas, de manera que la fuente de discurso no sería en exclusiva el director del filme y, consecuentemente, este no podría aparecer revestido de la autoridad que precisa el autobiógrafo para contar su yo. A esto habría que sumar, según Bruss, que el lenguaje cinematográfico, por una parte, impide la identificación entre el yo que enuncia y ve y el que es visto y enunciado y, por otra parte, frente al lenguaje verbal que puede ser objetivo y subjetivo a la vez, el fílmico no admite esta simultaneidad.

Lejeune revisará los planteamientos unívocos de la crítica norteamericana y comenzará por oponerles algunas consideraciones incontestables entre las que vale mencionar el desarrollo que el cine autobiográfico tuvo después de la aparición del trabajo de Bruss o el uso de técnicas propias del registro fílmico, como la voz en *off* que permite recuperar parte de los beneficios del lenguaje verbal. Sin embargo, el francés se muestra siempre vacilante respecto a las posibilidades del cine para contar la propia vida pues, aunque es consciente y subraya la labor que los cineastas han llevado a cabo en el género en cuestión especialmente desde finales del siglo XX, se resiste a otorgar al séptimo arte las posibilidades que considera exclusivas de la literatura:

> *El cine es, antes que nada, el lugar de la ficción. Nadie se acuerda de haber ido al cine a ver una autobiografía, stricto sensu. Tanto más, cuanto la imagen referencial, verídica, más bien sería para nosotros la imagen-televisión. Entre los géneros referenciales, el cine se presta mejor a la biografía que a la autobiografía* (Lejeune, 2008: 21).

El problema que plantea la argumentación de Bruss, y más ambiguamente la de Lejeune, es que ambos vinculan la subjetividad, característica del género autobiográfico, al cine de ficción y la objetividad al documental como si no fuera posible el relato subjetivo en este último formato fílmico. Las razones que justifican sendos puntos de vista habría que buscarlas en la concepción que ambos estudiosos tienen del género autobiográfico literario, de su valor de verdad y de los mecanismos que rigen su composición y recepción. Sin entrar en estas cuestiones, que exceden con mucho los límites de este artículo, bastará con recordar, en palabras de Paola Lagos (2011: 65), que "el cine contemporáneo de no ficción ha demostrado claramente su radical divorcio de la pretendida objetividad atribuida casi por defecto al documental […] y se ha decantado decididamente hacia la vocación subjetiva e introspectiva de las formas narrativas autobiográficas". De ello, además, dan buena cuenta trabajos de referencia obligada para ilustrar aquella vertiente teórica que defendía sin ambages la existencia de un cine autobiográfico de no ficción como *Le je filmé* de Y. Beauvais y J. M. Bouhours (1995), *The Subject of Documentary* de M. Renov (2004) o *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* de L. Rascaroli (2009).

Es posible afirmar que las películas de búsqueda identitaria en forma de documental son, como ocurre en los géneros del yo literarios en muchas ocasiones, de compleja categorización porque muchas de estas filmaciones, especialmente las construidas por cineastas mujeres, concitan en un solo discurso materiales de procedencia muy diversa visual y escrita[5]. Como recuerda E. Cuevas (2012: 107-108) sobre la múltiple

[5]Esta característica aparece con bastante frecuencia en los textos de carácter autobiográfico escritos por mujeres como hemos puesto de manifiesto en algunos trabajos como en "Dos autobiografías y una experiencia: María Teresa León y Rafael Alberti" (2004) o en el cuarto capítulo de *El mundo narrativo de Elena Soriano* (2007). Así, por ejemplo, *Testimonio materno* de Elena Soriano se

temporalidad que puede darse en la autobiografía cinematográfica, en esta pueden coexistir imágenes y sonidos filmados en un tiempo concreto que pueden incluir situaciones cotidianas u otras menos improvisadas como las entrevistas, la música, los comentarios narratoriales, materiales escritos y audiovisuales recuperados del pasado, como fotos y películas caseras, etc.

Entre la diversidad de *formas de contar la vida* que ha desarrollado el documental autobiográfico en las últimas décadas nos interesa especialmente, en este trabajo, un tipo que fue bautizado por P. J. Eakin como *proximate collaborative autobiography* y que consistía en que:

> *The story of the self is constructed through the story told of ad by someone else. These collaborative texts feature two first-person speakers, the "I" of the proximate other's story and the "I" of what I term the story of the story, the narrative of the self's recording of the other's story. Because identity is conceived as relational in these instances, such narratives defy the distinctions we try to establish between genres, for they are autobiographies that offer not only the autobiography of the self but the biography and the autobiography of the other* (Eakin, 1999: 176).

Este tipo de discurso autobiográfico creemos que es especialmente querido por las cineastas que no conciben la identidad más que de manera relacional. Como afirma Eakin, en estos casos, las fronteras genéricas, difíciles ya de por sí en los registros del yo, se hacen imposibles de establecer porque la autobiografía de una deviene discurso merced al relato de la biografía/autobiografía de otro u otra. El mismo título de la película de Alina Marazzi ya incluye el tú. Pasemos, pues, a recorrer este documental que bien puede colocarse bajo el marbete de *auto-bio-grafía* fílmica femenina.

construye como una autobiografía en tanto relata su experiencia desgraciada como madre pero también como una biografía de Juan José Arnedo puesto que, para reconstruir la etapa maternal de su vida, la autora necesita la figura del hijo. A esto añade numerosos fragmentos de un diario íntimo que vertebra buena parte de las más de 600 páginas que componen la obra. Estas tres modalidades de las llamadas escrituras biográficas que hemos mencionado están orquestadas por la cuarta y más importante variedad textual presente ya en el título, el testimonio.

3. *UN'ORA SOLA TI VORREI*: LA CARTA DE LUISELLA HOEPLI A ALINA MARAZZI

Alina Marazzi (2002) escribe, en la edición en DVD del documental que vamos a analizar, lo siguiente:

> *Mia madre è nata nel 1938 ed è morta nel 1972, quando io avevo 7 anni. Non ho molti ricordi di lei, ma ho sempre saputo che in un armadio in casa dei miei nonni era rinchiusa tutta la memoria visiva della nostra famiglia. In questo armadio erano conservate delle scatole di vecchie pellicole, home movies girati del padre di mia madre tra il 1926 e gli anni '80, con una cinepresa amatoriale 16 mm. Solo pochi anni fa ho avuto il coraggio di cominciare a guardare questi filmati, con grande curiosità ed emozione, soprattutto quelli segnati con una "L", l'iniziale del nome di mia madre: Liseli.*
> *Come per magia, in un attimo, quella misteriosa e sconosciuta persona proiettata sullo schermo davanti a me era come se fosse viva. In un secondo ero catapultata nel passato, all'epoca in cui viveva una madre conosciuta poco e molto dimenticata.*

El filme comienza con el registro sonoro de un disco de 45 r.p.m. con la voz de Liseli[6] que le habla a su hija mientras se suceden las imágenes de una película casera donde se recoge una escena familiar intrascendente, un día de campo. Tras el rostro de la madre recién despierta, que mira interrogante la cámara que la graba (figura 2), aparece el de la realizadora, una niña que almuerza despreocupada con sus padres y su hermano Martino (figura 3).

[6]La madre de Alina Marazzi era llamada familiarmente Liseli.

Figura 2. Liseli / Figura 3. Alina

Este par de minutos escasos, que actúan como prólogo de *Un'ora sola ti vorrei*, nos permite escuchar, entre otras voces, la de Luisella que comienza a cantar la canción que denomina el documental. Tras el título sobre impresionado en la pantalla mientras pasan las páginas de un diario manuscrito (figura 4), la voz alegre de Liseli da paso a la de Fedora Mingarelli que continua con la famosa composición italiana grabada en 1938 y cuya letra actúa como una declaración de intenciones, más aún, como una petición que Marazzi hace explícita para poder pasar "una hora más" con su madre que es precisamente lo que dura el filme.

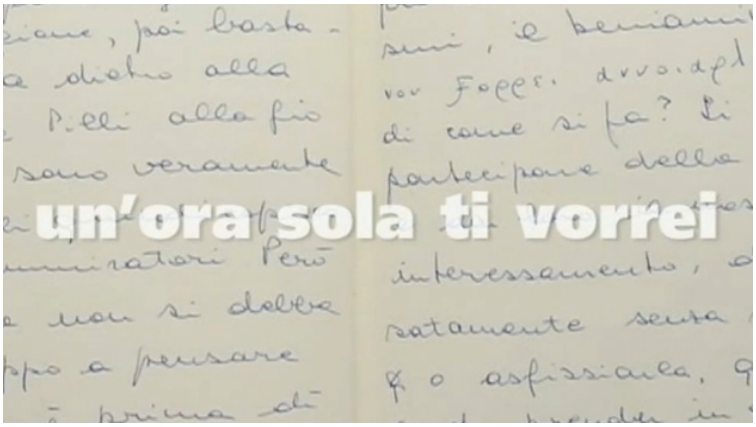


Figura 4. *Un'ora sola ti vorrei*

Tras la imagen que se presenta arriba, el relato comienza, performativamente, con la voz *over* que Alina Marazzi le presta a su madre para que esta pueda contarle, en presente, como si de una carta se tratara, su historia, una historia silenciada por la familia que le ha sido sustraída a la hija huérfana desde los 7 años para quien nunca ha habido respuestas, hasta ahora:

> *Mia cara Alina, la voce che hai appena sentito che scherza, ride e che fa finta di sgridare te e Martino è la mia voce di 30 anni fa.* […] *Nessuno ti ha parlato di me, di che ero, di come ho vissuto e di come me ne sono andata. Voglio raccontarti la mia storia, ora che è passato così tanto tempo da quando sono morta* (Min. 2:13).

El documental se estructura como un discurso —*voglio raccontarti*— donde la cineasta actúa como destinataria del relato autobiográfico pero también como partícipe de él, construyendo así lo que P. J. Eakin había denominado *proximate collaborative autobiography* porque la identidad se concibe relacional. El punto de partida seleccionado es el día de la boda del hermano de Liseli, en 1965. La elección de ese año parece responder a la toma de conciencia por parte de la protagonista de una gran carencia íntima: "Già allora sapevo che non avrei trovato il mio posto nel mondo" (Min. 3:55).

Afirmar que existe un discurso autobiográfico propiamente femenino es aceptar el hecho de que la vida relatada desde la perspectiva de la mujer presenta unas marcas diferenciales temática y estructurales respecto a la vida narrada por el hombre. Entre estas marcas cabría destacar, como ya señaló Lydia Masanet (1988: 37), la descentralización del protagonista y, en consecuencia, la importancia que cobra "lo demás" como un todo integrado en condiciones de igualdad con la enunciadora. Lógicamente este proceso de separación del relato autobiográfico androcéntrico no surge de la nada, sino que, en palabras de Sidonei Smith, "es paralela a la alteración de la tradición literaria masculina por el texto de la mujer. La mujer está inmersa en su subjetividad propia […] e intentado, de este modo, representarse a sí misma" (1991: 94).

Efectivamente, Anna Caballé (1987: 103-110), al enumerar las figuras presentes en la autobiografía en general y, por lo tanto, mayoritariamente masculina, recoge aspectos como la importancia de los orígenes,

el valor de los primeros recuerdos, la indisciplina escolar o la llamada del sexo, entre muchos otros. Por su parte, el discurso de la mujer se centra además, y sobre todo, en otros elementos semánticos relativos a los espacios personales e íntimos:

> *La autobiógrafa combina aspectos —descriptivos, impresionistas, dramáticos, analíticos— de la experiencia recordada, a medida que construye una narración que promete, a la vez, capturar los detalles de la experiencia personal y fundir su interpretación para la posteridad dentro de un molde intemporal e idealizado* (Smith, 1991: 96).

Cuando la mujer comienza a relatar su vida busca *descubrirse* ante sí y ante los demás. Su objetivo, siguiendo a Lydia Masanet, es buscar las respuestas a los interrogantes que surgen en el transcurso de la escritura. Frente al proceso de narcisismo en el que parece estar interesada la narración autobiográfica tradicional, centrada en el embellecimiento y engrandecimiento del protagonista, el discurso femenino atiende fundamentalmente a la afirmación de la autenticidad de la propia imagen del yo, un yo privilegiado que no encaja con el resto de la clase *mujer* y que en el caso de la madre de Alina Marazzi es muy evidente y está declarado desde el principio del filme. A estos aspectos de contenido hemos de añadir la importancia concedida a los demás, por lo general seres queridos[7], como elementos fundamentales en el proceso vital de la autobiógrafa.

Todos estos rasgos se organizan dentro de una estructura narrativa diferenciada cultivada por las autoras y que destaca por su carácter integrador, lo que lleva consigo, en la mayoría de los casos, unos mecanismos de composición singulares tales como la acumulación, la discontinuidad, la falta de linealidad temporal, la falta aparente de organización, la interrupción, la supresión, la repetición, etc.:

> *La discontinuidad en la estructura aparece como una herramienta*

[7]Un ejemplo ilustrativo de esto que defendemos es que, para contar la vida de su madre, Alina Marazzi se remonta al noviazgo y boda de sus abuelos, los padres de Liseli, de los que se conservaron imágenes grabadas en películas caseras desde principios del siglo XX, en una cámara de aficionado de 16 mm.

> *apropiada al proyectar con más exactitud y veracidad la falta de linealidad en la existencia de la mujer. De esta forma es posible destacar los intereses multidimensionales que su identidad necesita y requiere. El plano semántico con el contenido de las experiencias, normalmente de carácter doloroso, se complementa con una estructura alineal que fomenta en su confluencia la unicidad del discurso autobiográfico en la mujer* (Masanet, 1998: 38).

El relato de la vida de Luisella Hoepli comienza *in medias res*, ese día de 1965 mencionado donde ella declara tener conciencia de no haber encontrado su lugar en el mundo. Como cabía esperar, el discurso no responde a una linealidad temporal que avance del pasado hacia el presente sino que se sustenta sobre constantes movimientos analépticos y prolépticos donde, además, se concitan materiales de diversa naturaleza: cartas, diarios, fotografías, películas domésticas que dotan al conjunto de una enorme riqueza discursiva y plástica a la que contribuye decididamente el medio cinematográfico. Y es que no se debe perder de vista que el realizador ha de seleccionar los materiales de que dispone para llevar a cabo el montaje y tiene la posibilidad, como aprovecha Marazzi, de añadirle nuevas capas expresivas, la música, los sonidos descriptivos de las imágenes mudas, la voz *over*, etc. De esta manera el pasado resuena en el presente con modulaciones propias. Así lo explica la realizadora italiana:

> *Il resto del racconto intreccia la lettura di lettere e diari di mia madre e delle cartelle cliniche delle case di cura in cui mia madre ha trascorso lunghi periodi. Attraverso questi testi è possibile ricostruire per intero la sua vita, nei suoi vari periodi: l'adolescenza, l'amore, i figli, la malattia, il disagio esistenziale* (Marazzi, 2002).

Un'ora sola ti vorrei se vertebra sobre un permanente e inquietante contraste entre las imágenes de felicidad de la alta burguesía italiana que recoge las películas caseras filmadas por el abuelo de Alina Marazzi y, por tanto, con una focalización androcéntrica[8], y los textos sombríos que escri-

[8]Este punto de vista se hace evidente si nos percatamos de que el abuelo de Marazzi siempre filmó

be Liseli y cuya lectura *ilustra* el visionado de las citadas imágenes. Así, por ejemplo, mientras contemplamos uno de los fotogramas de la boda de Luisella (figura 5) oímos los siguientes pensamientos transcritos en un diario:

Figura 5. Boda de Liseli

> *Cosa posso dare ad Antonio io? Io ho tante esigenze. Non voglio la donna di servizio. Voglio che mi aiuti a lavare i piatti, a cambiare i bambini. Sarei una selvaggia. Vorrei cucinasse solo per me, ma un uomo non si sottomette. Allora glio proporrei di essere la sua amante. Così quando vorrà un po' di vita selvaggia, verrà da me* (Min. 28: 52).

Los estudios sobre el diario como género autobiográfico ponen de manifiesto que en él tiene cabida "casi todo", textos de diferente naturaleza que se integran para sustentar lo escrito, para ilustrarlo o simplemente por el apego a un elemento material en la medida en que lo consideramos

a su esposa y a su hija como objetos, hermosos y sonrientes. No captaba en ningún caso la mirada que estas mujeres le mandaban porque no las veía realmente. Las cartas y los diarios de Liseli cuestionan precisamente esta falsa felicidad.

portador del poder preciso para trasladarnos a otro tiempo. Esta mezcolanza también se da en el documental que nos ocupa donde se alternan las lecturas de las entradas del diario de Liseli, los informes médicos de los sanatorios donde estuvo recluida o las cartas que escribió a otras mujeres fundamentales en su vida entre las que destaca su madre que, como acabamos de exponer, ilustran a contrario las imágenes. Estos textos, leídos por la voz de la directora, dan cuenta de la intimidad de Luisella Hopelli, como mujer, como hija, como madre, como amiga, como esposa, que no encaja con el resto de la clase mujer de su tiempo:

> *Siamo qui da 1 mese e la nostalgia mi strazia il cuore. Voi direte che sono la solita, che non so quello che voglio. Mi mancate molto e vi abbraccio tutti con tenero affetto, soprattutto tu, mamma, cui sono stata lontana in questi anni, e che ora vorrei avere vicino. Ed essere consolata come Martino vuole essere consolato da me. Mi sento ridicola, ma vorrei ese coccolata da te, mamma. Voglio dirti quanto mi facciano piacere le tue lettere. Ho capito che ancora me vuoi bene. Ero convita che fossi arrabbiata con me. Ma ora he capito che sono stupide idee. L'unico momento felice è quando vado a letto. Passo da momento di angoscia a momento di calma. Tutti guardano con sospetto a me a alla mia malattia, non considerandola tale.*

El traslado a Estados Unidos marca definitivamente la vida de Liseli. Allí escribió la carta que acabamos de leer a la madre, donde son manifiestas su tristeza y su soledad y allí tuvo lugar su primer intento de suicidio, sus idas y venidas a distintas residencias mentales, hasta que, desgraciadamente, ella misma acabó con su vida en 1972. La lectura de los informes médicos nos habla de un estado depresivo y, de esta manera, se intenta si no justificar, sí explicar el comportamiento *antinatura* que supone poner fin a la propia vida.

En cualquier caso, lo que más nos interesa, llegados a este punto, es insistir en el modo en que la directora italiana ha articulado el relato de una vida íntima que no es la suya pero que le sirve para completar la propia. Así lo expresa la propia Marazzi:

> *Il film è la ricostruzioni della mia personale ricerca del volto di mia madre, attraverso il montaggio dei filmati girati da mio nonno. Per*

> *quasi tutta la mia vita il nome di mia madre è stato ignorato, evitato, nascosto. Il suo volvo anche. Ho la fortuna invece de poterla vedere muoversi, ridere, correre […] Raccontare la storia di mia madre attraverso questi vecchi filmati è stato per mi ridare dignità al ricordo della persona che mi ha messo al mondo. E' un regalo che voglio fare a me* (Marazzi, 2006).

La Librería de las Mujeres de Milán consideró *Un'ora sola ti vorrei* una muestra cinematográfica de restitución del orden simbólico de la madre. Y es que, como postula Milagros Rivera (1994: 200) se trata de reconocer la genealogía materna, cuya supresión implica la anulación de la subjetividad femenina, y la autoridad de las mujeres para entrar en el "orden simbólico de la madre" (Muraro, 1991). Si según la pensadora italiana la madre no solo es la portadora de la vida sino también de la lengua, la relación madre e hija se convierte en un lugar de enunciación (Rivera, 1994: 207) de este orden simbólico, como muestra el documental de Marazzi. A través de él, como la realizadora reconoce, no solo hay un intento de resolver la orfandad sino un profundo deseo de reconciliación y de compresión de la madre ausente. Como subraya Luciana Percovich (1996: 254-255) esta restitución del orden simbólico materno permite la conformación de la propia identidad y así *Un'ora sola ti vorrei* no solo es la recuperación de la memoria materna sino el alumbramiento de Alina Marazzi como creadora, como alguien con capacidad para *nombrar el mundo en femenino*. Una auto-bio-grafía, al fin.

La cineasta italiana opta, con coherencia, por leer una de las últimas entradas del diario de su madre, pocos días antes del suicidio, que está metaforizado visualmente con el fotograma donde se cierra el diario que inauguraba el documental. Seguidamente, a modo de síntesis, se suceden las imágenes de la protagonista, en orden cronológico inverso, mientras oímos, de nuevo, la auténtica voz de Luisella, la misma que abría el filme. De esta manera se dota a la película de una estructura circular, tan cultivada en el discurso de mujer, que imprime al conjunto la solidez y contundencia que necesita el relato que pretende a la par dignificar y reconstruir una vida al tiempo que da sentido a la propia. El resultado es de una extraordinaria belleza a la que colabora decididamente un diseño discursivo vertebrado en torno al reconocimiento de la *autoridad* materna (figura 6).

Figura 6. Luisella Hoepli, 1965.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVAIS, Y. et BOUHOURS, J. M. (1995). *Le jé filmé*. Paris: Éditións du Centre Pompidou.

BELLOUR, R. (1990). *L'entre-images: photo, cinema, video*. Paris: La Différence.

BENSTOCK, S. (1988). "Authorizing the Autobiographical". En *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Selves*, S. Benstock (ed.), 10-33. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

BRUSS, E. (1980). "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography". En *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, J. Olney (ed.), 296-320. Princeton: Princeton UP.

CABALLÉ, A. (1987). "Figuras de la autobiografía". *Revista de Occidente* 73-75, 103-119.

CABO ASEGUINOZALA, F. (1993). "Autor y autobiografía". En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet (eds.), 131-138. Madrid: Visor.

CASTILLA DEL PINO, C. (2004). "El eco autobiográfico". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M.ª Á. Hermosilla (eds.), 19-26. Madrid: Visor.

CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

CEPEDELLO MORENO, M. (2004). "Dos autobiografías y una experiencia: María Teresa León y Rafael Alberti". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M. Á. Hermosilla (eds.), 361-372.

____ (2007). *El mundo narrativo de Elena Soriano.* Córdoba: Universidad de Córdoba / Ayuntamiento de Bujalance.

CHARTIER, J. P. (1947). "Les films à la première personne et l'illusion de réalité au cinéma". *La Revue du cinema* 4, Janvier, 32-41.

CUEVAS, E. (2012). "El cine autobiográfico es España: una panorámica". *Rilce* 28.1, 106-125.

DE MAN, P. (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos* 29, 113-118.

EAKIN, P. J. (1999). *How Our Lives Become Stories: Making Selves.* Ithaca: Cornell UP.

FRIEDMAN, S. (1988). "Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice". En *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Selves*, S. Benstock (ed.), 34-62. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

LAGOS LABBÉ, P. (2011). "Ecografías del 'Yo': documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad". *Comunicación y medios* 24, 60-80, (también en *https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/issue/archive* [05/04/2019]).

LEJEUNE, P. (1975). *Le pacte autobiographique.* Paris: Seuil.

____ (1980). *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil.

____ (1986). *Moi aussi*. Paris: Seuil.

____ (2001). "Definir la autobiografía". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 5, 9-18.

____ (2004). "El pacto autobiográfico, 25 años después". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M. Á. Hermosilla (eds.), 159-172. Madrid: Visor Libros.

____ (2008). "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". En

Cineastas frente al espejo, G. Martín Gutiérrez (coord.), 13-26. Madrid: T&B.

____ (2015). *Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique*. Paris: Éditions du Mauconduit.

LOUREIRO, Á. G. (1991). "Problemas teóricos de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 2-8.

LYOTARD, J. F. (1984). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

MASANET, L. (1998). *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Editorial Fundamentos.

MURARO, L. (1991). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Riuniti.

PERCOVICH, L. (1996). "Posiciones amorales y relaciones éticas". En *Figuras de la madre*, S. Tubert (ed.), 225-258. Madrid: Cátedra

RASCAROLI, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press.

RENOV, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

RIVERA, M. (1994). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria.

SMITH, S. (1987). *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press.

____ (1991). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". *Suplementos Anthropos* 29, 93-105.

VILLANUEVA, D. (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". En *Escritura autobiográfica*, J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet (eds.), 15-32. Madrid: Visor Libros.

Recibido el 5 de abril de 2019.

Aceptado el 3 de junio de 2019.

INTIMIDAD Y RELATO DE INFANCIA[1]

INTIMACY AND CHILDHOOD AUTOBIOGRAPHIES

Celia FERNÁNDEZ PRIETO
Universidad de Córdoba
fe1feprm@uco.es

Resumen: El relato autobiográfico de infancia se entiende en este artículo como una de las representaciones literarias más renovadoras de la intimidad en la medida en que implica la reconstrucción imaginaria de un yo infantil que ya no existe, pero habita como un fantasma la memoria del adulto. Esta presencia fantasmática toma formas diversas en los relatos de infancia de Annie Ernaux y de Luis Landero, cuya escritura indaga en la persistencia actual de los sentimientos de vergüenza (en la primera) y de culpa (en el segundo), y en la dificultad de recordarlos y contarlos.

Palabras clave: Relato de infancia. Intimidad. Luis Landero. Annie Ernaux.

Abstract: The autobiography of childhood is taken in this article as one of the most innovative literary representations of intimacy in that it implies the imaginary reconstruction of a childhood self that no longer exists but inhabits as a ghost the memory of the adult. This ghostly presence adopts different forms in the childhood autobiographies of Annie Ernaux and Luis Landero, whose writing explore the ongoing persistence of feelings of shame (in the former) and guilt (in the latter), and the difficulty in

[1]Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación franco-español "Figures et frontières de l'intime à l'époque contemporaine / Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea" (OPE-2017-0042), de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour EFM (FR 4153), ALTER (EA7504), ITEM (EA 3002) en colaboración con el grupo de investigación «Lenguajes» (HUM 224) de la Universidad de Córdoba (España) y el laboratorio "Arts Plastiques" (EA 7472) de la Universidad de Rennes 2 (Francia).

remembering and expressing those feelings.

Key Words: Childhood autobiographies. Intimacy. Luis Landero. Annie Ernaux.

1. INTRODUCCIÓN

El relato de infancia es un subgénero de la autobiografía centrado en la evocación de la infancia del autobiógrafo y que finaliza generalmente en la adolescencia, aunque a veces se extiende hasta el inicio de la juventud. Su publicación de manera aislada y autónoma, no integrado en la narración extensa de una trayectoria vital, se inicia a mediados del siglo XIX —aunque con diferente arraigo según los países[2]—, se consolida a lo largo del siglo XX y se incrementa en las primeras décadas del nuestro. Las razones de este auge son muy diversas: recordemos que la concepción temporal y causalista de la infancia dominante hasta el siglo XVIII, se fue transformando y cargando, sobre todo desde el Romanticismo, de adherencias simbólicas y metafóricas que otorgaron a la infancia un valor específico, una dimensión de *alteridad*. Es decir, el niño ya no se define negativamente en relación al adulto por lo que le falta, o por lo que ignora, sino que se constituye en un *otro yo* con perfiles (físicos, psicológicos, morales o sociales) propios y cualitativamente diferenciados del modo de experiencia del sujeto adulto. La niñez deviene así, culturalmente, no tanto una fase anterior en el desarrollo del individuo humano, cuanto un estado interior[3] solo accesible a través de la introspección: "la infancia no sólo remite a un pasado, sino que se deja entender también como una presencia interior y esencializante ligada a la identidad más íntima (homogénea y atemporal) del adulto" (Cabo, 2001: 55). Por tanto, la representación de la infancia ya no se subordina al programa narrativo de una historia de

[2]Richard Coe (1984) considera Henry Brulard (1835) de Sthendal como la primera Chilhood. Para Philippe Lejeune (2003: 84), el relato de infancia aislado aparece en la primera mitad del XIX en la lírica y en la literatura para los jóvenes. Aislado y ficticio, en torno a 1860; y aislado y autobiográfico a finales de siglo. Ricardo Fernández Romero (2007) sitúa en *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) de Miguel de Unamuno los orígenes del relato de infancia en la literatura española.

[3] "La infancia no es una edad —leemos en *Días del desván* (1997) de Luis Mateo Díez— sino un estado de inocencia y sabiduría ciega, que alimenta el sufrimiento más benigno de la memoria" (1997: 127).

vida, sino que adquiere una dimensión autónoma, idealizada en la versión romántica como el mito del origen, el periodo del descubrimiento y el asombro ante el mundo, el paraíso perdido al que se anhela regresar. Una especie de "utopía retrospectiva" (Cabo, 2001: 52).

Por otra parte, desde principios del siglo XX, la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud contribuyó a otorgar a la infancia un relieve excepcional, por encima de cualquier otra de las edades del hombre, al *descubrir* los efectos determinantes de las experiencias vividas de niño en la posterior conformación moral y emocional de la identidad adulta, en sus conflictos y desequilibrios. Recordemos que para Freud buena parte del material onírico procede de recuerdos de situaciones acontecidas en los primeros años de la vida, irrecuperables por la memoria, pero no olvidadas.

El imaginario de la infancia va rebajando en el siglo XX ese halo romántico en favor de una visión menos complaciente y más lúcida: el adulto sabe que nunca hubo un paraíso, o que el paraíso ocultaba miseria y dolor, o que la inocencia puede ser cruel y despiadada. La infancia aparece como un proceso de crecimiento en el que el niño afronta sentimientos ambivalentes, y experimenta angustia, miedo y desolación, tal como lo evoca el narrador de *Infancia* (1997) de Coetzee:

> *La infancia, dice la Enciclopedia de los niños, es un tiempo de dicha inocente, que debe pasarse en los prados, entre ranúnculos dorados y conejitos, o bien junto a una chimenea, absorto en la lectura de un cuento. Esta visión de la infancia le es completamente ajena. Nada de lo que experimenta en Worcester, ya sea en casa o en el colegio, lo lleva a pensar que la infancia sea otra cosa que un tiempo en el que se aprietan los dientes y se aguanta* (Coetzee, 2000: 19).

Si entendemos la intimidad como la conciencia del propio cuerpo y de sus cambios, y el ámbito de los procesos mentales conscientes[4]

[4]Tengamos en cuenta que los neurocientíficos han subrayado que gran parte de la actividad diaria cerebral es inconsciente. Así, David Eagleman explica que "Lo primero que aprendemos al estudiar nuestros propios circuitos es una lección muy simple: casi todo lo que hacemos, pensamos o sentimos no está bajo nuestro control consciente. Los inmensos laberintos neuronales aplican sus propios programas. El tú consciente —ese yo que poco a poco vuelve a la vida cuando despierta por la mañana— es el fragmento más pequeño de lo que ocurre en tu cerebro […]. El actúa por su cuenta" (2013: 12). Ya Freud había planteado que la mayoría de nuestros procesos psicológicos eran inconscientes, pero que mediante los procedimientos del psicoanálisis se podían hacer, al menos en

(recordar, pensar, sentir), el relato autobiográfico de infancia y juventud puede considerarse como una de sus representaciones literarias más intensas y renovadoras. Tener intimidad supone que el ser humano es capaz de replegarse o de volverse sobre sí mismo, de *ensimismarse* (en expresión de Ortega y Gasset), de apartarse de las exigencias de la vida social, pública y privada, para atender los movimientos "del alma"[5], es decir, para elaborar su relación — afectiva, ética, estética, política…— consigo mismo y con los otros, una relación en continuo movimiento de ajuste y desajuste porque la identidad, el saber quién se es, es un proceso que nunca se puede considerar concluido y firme:

> *No tengo intimidad porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta ¿Quién soy?, la pregunta menos fundamental del menos fundamental de los saberes* […]*, el saber de sí mismo, el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, el saber (sabor) de la intimidad* (Pardo, 1996: 51).

Pero la intimidad no se reduce a ese repliegue hacia dentro, sino que es también un sentimiento que se crea en la relación con los demás y se traduce en la vivencia consciente e inconsciente de que el yo y el otro comparten el mismo espacio emocional (Bleichmar, 1999). De ahí las dos formas indisociables y complementarias que adopta la intimidad: por una parte, el deseo de conocer y proteger lo íntimo en su singularidad y precariedad, asociado al secreto y al silencio, y, por otra, el deseo de expresarlo y comunicarlo para establecer un vínculo con los otros que le reconozca su valor y su verdad (lo que Serge Tisseron ha llamado *extimidad,* 2001). Si la intimidad se busca porque convalida nuestro estado mental y confirma la creencia de que uno existe al dar validez a nuestras percepciones y pensamientos en la medida en que para otro aquello que

parte, conscientes. Precisamente el propósito del psicoanálisis era robustecer al yo, incrementar el saber sobre uno mismo, adquirir autoconciencia: "donde era Ello ha de ser Yo".

[5]Usamos este término en la línea del neurobiólogo holandés Dick Swaab: "La mente es el resultado del funcionamiento de nuestros cien mil millones de neuronas, y el alma, un malentendido. El uso universal del concepto de alma parece estar basado solamente en el temor que el ser humano tiene a la muerte, el deseo de volver a ver a los seres queridos y la errónea y arrogante idea de que somos tan importantes que algo de nosotros debe quedar a nuestra muerte", *El País* (28/06/2014). No cabe ya el dualismo mente/cerebro. Somos nuestro cerebro.

somos, sentimos o pensamos, sí existe (Bleichmar, 1999: 12-13), el niño y la niña necesitan de manera imperiosa cultivar ese sentimiento mediante el apego con las figuras de su entorno afectivo (familia, amigos) de cuya actitud depende la seguridad y la confianza en sí mismos. Por ello, estas figuras, especialmente el padre y la madre, detentan un notable protagonismo en el proceso de mentalización y socialización del niño a través de los sentimientos prosociales de la vergüenza y la culpa, cuya reverberación en la edad madura está en el origen de un buen número de escrituras de infancia contemporáneas.

Así pues, recordar la infancia estimula una búsqueda de las raíces de la subjetividad, el retorno a un mundo físico, afectivo y cognitivo en el que aprendimos a nombrar(nos) y a decir *yo* para conjurar la imagen fragmentaria en el espejo. Pero es sobre todo un ejercicio de autoconstitución ficcional impulsado por circunstancias y motivaciones del presente del autobiógrafo: si como éramos depende de cómo somos (Schacter, 2007: 168), la infancia es un producto de la memoria del adulto que reconstruye imaginariamente al niño que fue, es decir, al niño que *ahora* imagina que fue. En este sentido, la infancia es una conjetura o una *invención* que vamos modificando a lo largo de la vida. El niño que fue, ya no es, pero habita como un fantasma la memoria del adulto y su única posibilidad de restauración es el lenguaje y, de modo particular, la escritura:

> *Quizá algo de mi modo de ser y de sentir se forjó en el molde definitivo de aquellos días que iban del verano al otoño, y quizá ahora, cuando en septiembre se levanta una súbita brisa precursora de los fríos invernales, algo en mi cuerpo actualiza, pone al día, lejanas vivencias del ayer. Me pregunto (sin ánimo desde luego de obtener respuesta) si los sentidos, desazonados por un escalofrío a deshora, no alertarán a la conciencia de la llegada recurrente de aquella primera tristeza infantil. ¿Somos así de casuales, así de frágiles, de simples? ¿Somos, entre otras cosas, el niño cuya ánima en pena andará siempre errante por las otras edades de la vida?* (Landero, 2014: 225-226).

Este fragmento de la autobiografía de Luis Landero, —sobre la que volveremos después—, ilustra cómo el narrador atribuye (con la prudencia del "quizá") el origen de ciertos rasgos constantes de su identidad (cómo es,

cómo siente) a unas vivencias infantiles que se actualizan, en un mecanismo de memoria involuntaria o inconsciente, por una percepción sensorial: la súbita brisa que en *este* septiembre presagia el invierno le devuelve la tristeza de los días finales del verano que anunciaban su abandono del pueblo para irse a estudiar al colegio de la capital. La interrogación retórica final retiene la idea de la permanencia del niño interior[6] cuya ánima en pena anda errante por las otras edades de la vida. El niño ya no es un recuerdo, no pertenece al pasado, sino que queda incorporado al vivir del adulto como una presencia fantasmal y melancólica.

2. DESDOBLAMIENTOS

El relato de infancia, como todo discurso autobiográfico, implica un desdoblamiento espacial y temporal entre el yo que escribe aquí y ahora y el yo-personaje de la historia, en este caso la figuración textual del niño o del joven. El primer desdoblamiento equivale, como señala Fernández Romero (2007), a la distancia especular que hace posible tanto la reflexión y el enjuiciamiento del yo o de los yoes del pasado, cuanto el análisis y el comentario (metaautobiográfico) sobre la capacidad de la escritura y de la memoria para dar cuenta de ese desdoblamiento. La mirada del narrador adulto sobre su pasado infantil o juvenil puede colorearse de muy diversos tonos afectivos, morales, estéticos e ideológicos: de la nostalgia a la ironía, de la identificación al rechazo o la extrañeza, de la ternura a la rabia.

El desdoblamiento temporal plantea el problema de la recuperación de la memoria de los yoes que fuimos en el pasado. Ahora bien, el pasado infantil emerge sobre una amplia extensión de olvido; especialmente los primeros recuerdos (hasta los 3/4 años) poseen un carácter fragmentario, aleatorio, en escenas que irrumpen activadas por el ejercicio de rememoración que impulsa la escritura y que, por la acción de la sinécdoque y la metonimia, asumen una potente carga simbólica. Los

[6]En esta línea, aunque desde bases psicoantropológicas, se sitúa el arquetipo del niño interior que planteó Carl C. Jung (1959): "el motivo del niño no sólo representa algo que existió en un pasado remoto, sino también algo que existe ahora; es decir, no se trata simplemente de un vestigio sino de un sistema que funciona en el presente cuyo propósito es el de compensar o corregir, de manera significativa, la inevitable excentricidad de la mente consciente" (1994: 52). El niño interior no es una réplica del niño empírico sino un símbolo, un símbolo de plenitud: "En el proceso de individuación, la figura del niño anticipa la síntesis entre los elementos conscientes e inconscientes de la personalidad" (1994: 55).

vacíos de la memoria, las dudas acerca de la fiabilidad de esos episodios aislados, triviales o anecdóticos les dotan, paradójicamente, de una mayor credibilidad: "C'est le tremblé de la mémoire que, d'une certaine manière, l'authentifie" (Lejeune, 1998a: 36).

En todo caso, recuperar un recuerdo es siempre un proceso creativo. Lo que se almacena en el cerebro es sólo el núcleo del recuerdo; cada vez que lo evocamos —salvo en el caso de los recuerdos traumáticos—, ese núcleo se reelabora y reconstruye con detalles que faltan, agregados, creencias y conocimientos adquiridos posteriormente y aportaciones ajenas (Kandel, 2007: 326-327). El pasado tiene mucho de elaboración colectiva. Y ello es evidente en la manera en que la amnesia infantil es paliada por la memoria de otros[7]. Heredamos recuerdos: un patrimonio de historias circula entre los miembros de una familia, de un grupo social, que nos hablan de cómo éramos, qué hacíamos, qué decíamos. La novela familiar. Heredamos silencios y secretos, incluso amores y odios. Toda una red de relatos orales con los que nos rellenan y rellenamos los huecos de una memoria defectiva hasta el punto de que a veces apenas sea posible discriminar si una escena la vivimos realmente o es un recuerdo ajeno incorporado como propio:

> *yo no tengo recuerdos de antes de los cuatro años de edad que no me hayan venido impuestos, o incluso instalados, ya sea por las palabras de mi madre o bien por alguna fotografía que mi madre ha interpretado para mí, "¿No te acuerdas? Eso fue el día en que cumpliste tres años. Esto fue cuando vivíamos en aquella casa vieja y fea de Warrenton, donde hacía tanto calor y se oía a los mosquitos toda la noche* (Coetzee, 2015: 28).

La distancia espacial y temporal que separa al yo de ahora del niño o del joven vuelve no pertinente la cuestión de la exactitud de lo evocado, pero no anula la promesa de veracidad del autobiógrafo: no se trata de

[7]La infancia, decía Terenci Moix, es siempre "una voz prestada por otros que me reflejaron y acaso desfiguraron" (1993: 65). También el teórico de la autobiografía Philippe Lejeune confiesa que su memoria de infancia es un agujero negro: "Ma mémoire d'enfance est un trou noir. Quand je me penche à la margelle de ce puits, je ne distingue que des figures de cauchemar. J'ai peu de souvenirs, presque tous pénibles. Mes photos d'enfance sont la mémoire de mes parents. J'en suis exclu" (1998b: 213).

imaginar libremente una infancia, sino de adentrarse en un territorio en que memoria y olvido se entretejen sin solución de continuidad[8], de indagar en el efecto emocional que en el presente puede producir el recuerdo infantil y en la dificultad de contarlo.

Bajo este marco conceptual comentaré en lo que sigue dos relatos de infancia de escritores nacidos en la década de los cuarenta: *La vergüenza* (1997)[9], de Annie Ernaux y *El balcón en invierno* (2014), de Luis Landero. Cada uno, desde circunstancias personales y culturales particulares, ensaya dar voz a una intimidad marcada por los sentimientos de vergüenza y de culpa generados desde la niñez en la compleja relación con las figuras familiares y con el entorno físico, geográfico y socioeconómico en el que nacieron y crecieron (años 50). Téngase en cuenta además que en este tipo de relatos apenas es posible datar cronológicamente los hechos. La infancia es interiorizada como un tiempo sin tiempo, inmersa en el transcurso lento de las horas, de los días largos, de los juegos y las esperas. Por ello, su evocación se apoya más en lo espacial que en lo temporal: los lugares de la casa y de la escuela, las calles y plazas del barrio y de la ciudad, la naturaleza y los paisajes, todo ello unido a sensaciones olfativas, visuales y táctiles. Por otra parte, aunque los autobiógrafos recurran a objetos, documentos y fotografías que sirven como tiradores de la memoria y que funcionan como *realemas* o índices de referencialidad mimética, la recreación del pasado está al servicio del presente, de la relación que los autobiógrafos tengan con la historia de su vida, de lo que quieran o puedan hacer con sus recuerdos del pasado lejano —la memoria es un mecanismo adaptativo—, y de los lazos emocionales y morales que les vinculan todavía con las imágenes de quienes fueron.

3. LA VERGÜENZA COMO FORMA DE VIDA

En ocasiones, la infancia queda afectada por la vivencia de un

[8]"No sé si la voluntad de escribir sobre mi infancia —de escribir mi infancia— tiene alguna causa. El olvido progresa en mí y se hace parte de un silencio intelectual que, fugazmente, me proporciona algo parecido a un bienestar. Un bienestar vacío. En el olvido están los recuerdos. Advierto que mi aprendizaje de vejez no es otra cosa que la forma que adoptan ahora en mí el pasado y sus sombras" (Gamoneda, 2016: 18).

[9]En la lectura he manejado el original francés de 1997, aunque para las citas y referencias de la novela me he servido de la traducción española de 1999.

acontecimiento violento y doloroso que el niño no puede elaborar y que permanece encapsulado en su memoria, regresando una y otra vez y perturbando el proceso de maduración posterior y la percepción de la identidad, quién se es y quien se desearía ser. Sobre una experiencia de este tipo se articula la autobiografía de Annie Ernaux, significativamente titulada *La vergüenza* (1997), que comienza de modo abrupto con la descripción de la escena traumática sucedida la tarde del domingo 15 de junio de 1952 en que ella, con doce años, presenció cómo su padre intentó matar a su madre.

El discurso se centra en ese año de 1952, primera fecha concreta de su infancia cuyo tiempo anterior se había deslizado sin calendario, y avanza como un asedio a lo incomprensible, a lo agobiante, a lo indecible de aquella imagen muda y acotada. El punto de partida para dar realidad a la niña que fue son dos fotografías de ese mismo año, una del 5 de junio, vestida de primera comunión, y la otra de agosto con su padre en Biarritz en el curso de una excursión. Parecen la misma, pero entre ellas ha sucedido la destrucción de la infancia: la seguridad de la primera se convierte en el miedo de la segunda, la certeza en desconcierto, el apego en rechazo. En ninguna de las dos se reconoce la narradora; la disociación se explicita en el comentario metatextual entre paréntesis: "Certeza de que 'soy yo', junto a la imposibilidad de reconocerme, 'no soy yo'" (Ernaux, 1999: 22).

El libro es un intento de entrar en el cuerpo y en la mente de la niña que había antes de aquella tarde de domingo para entender el porqué del sentimiento de vergüenza que desde entonces la invadió y que la hizo mantener en secreto lo ocurrido hasta el momento en que, cuarenta y tres años después, decide escribirlo para desentumecerlo y disolverlo "en las generalidades de las leyes y el lenguaje" (Ernaux, 1999: 35):

> *Lo que quiero es encontrar las palabras con las que me pensaba a mí y al mundo que me rodeaba, decir qué era lo normal y lo inadmisible para mí, e incluso lo impensable. Pero la mujer que soy en 1995 es incapaz de penetrar en aquella niña del año 1952 que lo único que conocía era su pequeña ciudad, su familia y su colegio, y que sólo tenía a su disposición un léxico muy reducido. Y, ante ella, la inmensidad del tiempo por vivir. No existe una auténtica memoria de uno mismo* (Ernaux, 1999: 34).

No se pretende evocar la infancia, sino investigar y reconstruir del modo más distanciado y frío posible las leyes, los ritos, las creencias, los valores y los lenguajes a través de los que aquella niña se percibía a sí misma y a los demás. La estrategia para esa reconstrucción no es narrativa sino *etnológica* (1999: 35). Ernaux revisa archivos y hemerotecas, traza la topografía de su pequeña ciudad de la Francia profunda (entre Le Havre y Rouen) de principios de los 50[10], que es a la vez una "auto-socio-biografía"[11] de un espacio provinciano, cerrado y murmurador, donde cualquier conducta debía sujetarse a códigos predeterminados sobre lo correcto y lo incorrecto, lo que está bien (visto) y lo que está mal (visto). A través de una prosa lacónica y austera, casi en grado cero (frases nominales, enumeraciones, desnudez figurativa, predominio del presente enunciativo), y de los comentarios metaautobiográficos, se impone la voz y la perspectiva ideológica de la adulta, que es consciente de estar despojando aquellas calles de su infancia del encanto que debieron tener, pero la verdad que le trae su memoria está teñida de la aspereza del resentimiento, latente ya en 1952 al apreciar el contraste entre su barrio sombrío de clase baja y la zona de casas elegantes cuyas fachadas bastaban para saber que sus moradores "no eran como nosotros" (Ernaux, 1999: 45). La niña había aprendido a moverse en dos esferas social y económicamente alejadas, la de su familia de pequeños propietarios de origen obrero y la de la escuela femenina privada y católica de la ciudad, a la que la envían los padres como la vía de desclasamiento y ascenso social: "Es necesario que des una buena imagen en el colegio". Aquí su vida cotidiana estaba controlada al milímetro por un conjunto de reglas que la narradora enumera; son las tablas de la ley de su (de)formación sentimental y quizá por ello, a medida

[10]Esa ciudad de la Normandía (Yvetôt) se nombra solo con la inicial Y, porque en el libro ya no es un lugar geográfico sino "el lugar de origen sin nombre en el que, cuando vuelvo, me siento presa de un torpor que me impide pensar y hace desaparecer de mi mente casi todos los recuerdos concretos, como si fuera a tragarme de nuevo" (Ernaux, 1999: 40). En aquel momento, además, aún no era Annie Ernaux sino Annie Duchesne.

[11]"Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs" (Ernaux, 2003: 44-45).

que las dice, parece decrecer la extrañeza inicial que sintió ante la foto de la comulgante:

> *El "texto" aclara la foto, que, a su vez, ilustra el texto. Distingo en la foto a la pequeña y aplicada alumna del pensionado, dotada de poder y de certezas en un universo que para ella es la verdad, el progreso y la perfección, y donde nunca se imagina poder desmerecer* (Ernaux, 1999: 85-86).

Esa seguridad es precisamente la que se derrumba después del asalto: el trauma no procede solo de la escena de violencia doméstica sino de la imposibilidad de encajarla y entenderla dentro de la estructura emocional y los esquemas socio-ideológicos asumidos por la niña. Sus dos mundos antes compatibles, se separan radicalmente: "habíamos dejado de pertenecer a la categoría de la gente correcta… Me había convertido en una persona indigna del colegio privado… Había entrado en el ámbito de la vergüenza" (Ernaux, 1999: 104). Su conducta posterior quedará marcada por el rechazo a su medio familiar y social. y por la conciencia vergonzante de su pertenencia a la clase baja, con sus síntomas de aislamiento e inhibición, fingimiento de una identidad en función de los otros, estado de alerta por miedo a que sus modales, su acento, sus gestos la delaten:

> *Era normal tener vergüenza, como si ésta fuera una consecuencia inevitable del oficio de mis padres, de sus problemas de dinero, de su pasado de obreros, de nuestra forma de ser. De la escena de aquel domingo de junio. Para mí, la vergüenza se convirtió en una forma de vida* (Ernaux, 1999: 125).

No parece, llegados al último párrafo, que la escritura haya logrado cauterizar el drama íntimo ni restaurar la fragmentación del yo. Hay pasados que son irredimibles:

> *Miro la foto de Biarritz. Mi padre murió hace veintinueve años. Ya no tengo nada en común con la niña de la foto salvo la escena del domingo de junio que lleva en la cabeza y que me ha hecho escribir este libro, porque esa escena nunca me ha abandonado. Es lo único que hace que esa niña y yo seamos la misma…* (Ernaux, 1999: 126-

127).

El comentario metaautobiográfico constata la persistencia del recuerdo y de sus efectos de vergüenza y humillación[12]; la intimidad convulsa del yo de la adulta ha encontrado en la mirada etnológica una vía para manifestarse, pero apenas desvela el rostro borroso de la foto de aquella niña de doce años que se había quedado de pronto excluida de *la verdad, el bien y la luz*, virtudes patrimoniales de la clase dominante. Sin embargo, el hecho mismo de hacer pública su experiencia posee una dimensión performativa[13]. Romper el silencio de la vergüenza puede posibilitar la reconfiguración de la memoria de infancia y de su relato, encallado en la repetición incesante e interminable de las imágenes indecibles.

4. ENTRE LA DEUDA Y LA CULPA

En 2014 el novelista Luis Landero publica un texto autobiográfico, *El balcón en invierno*[14], que surge —según nos cuenta— de una crisis como autor de ficciones, de un estado de insatisfacción y tristeza que le conduce a ensayar la posibilidad de escribir sobre su propia vida. El texto se desenvuelve en un doble nivel: el plano metanarrativo, constituido por el propio proceso de redacción del libro, iniciado en septiembre de 2013 y terminado en marzo del año siguiente, en el que se repasa el modo azaroso en que se fragua su vocación literaria y se reflexiona sobre lo que los libros y la lectura han significado para él; y el plano de la historia, que se remonta a otro septiembre de unos cincuenta años atrás, poco después de la muerte

[12]Advierte Barbara Havercroft que el discurso metatextual "inscrit et engendre une méta-honte, une honte au second degré. Non seulement Ernaux a honte d'avoir eu honte de ses parents et de son milieu ouvrier, mais elle a également honte du libre même de la honte qu'elle este en train d'écrire" (2005: 22).

[13]"La honte est motrice dans le désir d'écrire mais elle ne correspond pas à la honte telle qu'elle vous emplit, telle qu'elle agit et qu'elle reste, malgré tout, après l'écriture. Elle reste ineffaçable mais d'avoir été écrite, elle est comme dissoute, partagée avec les autres, en quelque sorte. J'écris la honte avec l'idée qu'elle trouvera ne fût-ce qu'une personne pour la comprendre. C'est ce sentiment-là qui m'anime." (Ernaux, 2016).

[14]Diversos contenidos de este libro se encuentran prefigurados en las páginas de un texto anterior de Landero titulado Entre líneas: el cuento o la vida (2001). Se trata de un conjunto de cuentos protagonizados por un personaje de ficción, Manuel Pérez Aguado, que se alternan con reflexiones y evocaciones de la infancia en primera persona de evidente base autobiográfica.

del padre del narrador, que era un adolescente de 16 años y que entonces vivió aquella muerte como una liberación, lo que más tarde se convertirá en un profundo sentimiento de culpa. El sujeto, el yo autobiográfico que aquí se va dibujando "no es una sustancia sino un huésped de espectros" (Loureiro, 2001: 24). De hecho, la presencia espectral del padre le abrumará siempre al estar arraigada en la deuda y la culpa:

> *Yo personificaba para él el gran fracaso de su vida, y él era para mí la viva personificación del miedo. Aun hoy, su presencia evocada sigue siendo tan imponente y problemática como cuando vivía. Poco después murió, y aquel es el episodio central de mi vida y el manantial de donde brota ciego e incontenible mi destino. Todo lo que ocurrió después ha estado presidido por los acontecimientos de esa tarde de mayo. Y han pasado los años y yo creo que no ha habido un solo día de mi vida en que no haya rememorado las circunstancias de su muerte. Le doy vueltas y vueltas sin lograr otra cosa que toparme una y otra vez contra lo irreparable* (Landero, 2014: 88-89).

El episodio central no es propiamente la muerte del padre, sino el haberlo abandonado en la habitación del hospital a sabiendas de que se moría —"Lo sabía con tanta certeza como si ya hubiese ocurrido. Una certeza alimentada quizá por una oscura, recóndita, innombrable esperanza" (2014: 90)—, el haber huido a la calle con sus amigos ignorando su mirada indefensa que le demandaba afecto y protección. El recuerdo de ese último y definitivo des-encuentro desencadena una culpa que se enquista en su interior, que intentará conjurar sin éxito a lo largo de su vida y que es lo que provoca finalmente la escritura de este libro: saldar la deuda, reconciliarse con (el espectro de) el padre, o sea, consigo mismo:

> *Y me fui. Lo que no sospechaba, claro está, es que el camino que iniciaba en ese instante fuese tan largo y tan definitivo, porque ya no me dirigía a la calle sino hacia el futuro, era allí donde comenzaba mi verdadero futuro, el que con el correr de los años me traería hasta esta mañana en que escribo estas líneas, deudoras, como casi todo lo que he escrito en mi vida, de aquella tarde incesante de mayo. Y es que a veces el pasado no acaba nunca de pasar* (Landero, 2014:

90).

Y para explicar(se) esa huida, la evocación retrocede mediante otra analepsis hasta su infancia en un pueblo de Extremadura hacia los años 50. En contraste con el adolescente crispado y arisco, el niño vive libre y alegre en contacto con el campo y la naturaleza, en el entorno cordial de una familia de labradores, hombres curtidos y mujeres sabias en el arte de contar —como su abuela Frasca—, que le transmiten noticias, leyendas e historias mágicas en las tertulias y coloquios compartidos alrededor del fuego. El narrador se abandona a la idealización nostálgica de aquel mundo infantil "de fantasía y palabras malabares" y de aquella gente campesina que suplía la falta de estudios con "los refinamientos propios de una cultura milenaria" (2014: 178).

Pero su padre quería algo mejor para su hijo y con gran esfuerzo económico lo envió interno con ocho años a un colegio de curas en Madrid, lo que supuso un descalabro psicológico definitivo para el niño. En el colegio se avergüenza de sus modales y su acento, pierde la seguridad y la autoestima, se queda huérfano de mundo y de realidad. Y ocurre entonces la primera crisis moral que el yo infantil afronta —decidir entre hacer lo debido o lo indebido según las expectativas paternas—, y que el yo adulto considera determinante en la constitución de su identidad: el niño encuentra en la fantasía y la mentira los medios para escapar de la autoridad del padre: "… la imaginación, con sus mentiras tan necesarias y sinceras, venía a anudar los hilos sueltos de una realidad fragmentaria y caótica" (2014: 77). Este será paradójicamente el aprendizaje para su futura profesión como novelista y el principio de un trayecto de fracaso escolar y luego laboral, y de un conflicto cada vez más enconado con el padre que, en su desesperación, lo humilla al obligarlo a llevar puesto por la calle un mono azul de mecánico y unas alpargatas de lona, experiencia que el narrador califica como uno de los momentos *esenciales* de su vida inmunes al olvido: "Yo creo que nunca he sentido tanta vergüenza, tanta humillación, tanto odio contra mi padre y contra el mundo como en esos momentos" (2014: 64). Las mentiras siguen y el desencuentro se cronifica y se vuelve más violento y amargo. En este contexto de tremenda ambivalencia hacia el padre (amor y odio, respeto y desprecio, agradecimiento y rencor) sucede su fallecimiento en las circunstancias ya descritas.

Es precisamente esta ambivalencia la que se procura (inútilmente) resolver en la escritura: el narrador indaga sobre el pasado de su padre durante la guerra, intenta comprender las razones de su frustración y de su amargura, incluso quiere imaginarlo, a raíz de un comentario de su madre, como un "oficiante" de un rito sagrado leyendo en voz alta a los segadores, a la luz del candil, un capítulo del único libro que había en la casa, *El calvario de una obrera o los mártires del amor* de León Montenegro (2014: 72). Páginas alentadas por el deseo de saber quién fue su padre antes de serlo, ese hombre que él no había conocido y que quizá pudiera admirar. Pero, a pesar de ese esfuerzo, la figura interiorizada del padre sigue siendo oscura, connotada de las emociones de miedo y culpa. Demasiada deuda que pagar, "demasiado padre para mí". La necesidad de reconciliarse y la imposibilidad de la reconciliación han mantenido viva la presencia fantasmal del padre en la memoria del hijo y en las ficciones del escritor: "En parte mis temas como novelista han sido impuestos por aquella experiencia con mi padre. Se ha convertido en mi musa, que era lo último que hubiera deseado" (Landero, 2013)[15].

Los rasgos que el sujeto autobiográfico se atribuye —"la ambigüedad, el desarraigo, el merodeo, la vaguedad de contornos, la indefinición de las tareas" (Landero, 2014: 97)— se perfilan como resultado de aquel obligado desapego infantil: un tipo a la intemperie en busca de un lugar y de un refugio, cuya aventura hasta convertirse en escritor se relata en los capítulos metanarrativos. La literatura será su lugar, los libros su refugio: "Esconderte en un libro, en el cálido cubil de las palabras, eso es lo que has hecho tantas veces, como de niño en los desvanes" (Landero, 2014: 223).

Una visión intensamente melancólica, por momentos elegíaca, atraviesa, en fin, la rememoración de aquel niño de campo y de aquel mundo labriego desaparecido. Todo parece haber ocurrido hace mucho tiempo, incluso fuera del tiempo. Nada de aquello sobrevive fuera de la memoria del narrador. Esta deriva melancólica enlaza con otra deuda de carácter ético, que no genera culpa sino reconocimiento: la contraída con sus parientes y con aquellas gentes humildes y anónimas —labradores, hojalateros, artesanos, carpinteros…— con sus costumbres y sus comidas,

[15]Sobre la presencia del padre en la obra de Landero pueden verse Gómez-Vidal (2013), Antonio Rivas (2017) y Ruiz de Aguirre (2015).

con su prosodia brusca y su léxico rústico ya perdido, con las vidas de la generación que sufrió la guerra y la posguerra y que sacrificaron todo para darle un futuro mejor a sus hijos. La intimidad del sujeto autobiográfico se percibe, a la manera de Levinas, conformado por las huellas de otros que le han precedido, poblada por esos fantasmas del pasado que le han hecho ser el que es. Y, en este sentido, es iluminadora la reflexión de A. Loureiro:

> *el sujeto es a la vez exceso y defecto. Es exceso en cuanto que todos los fantasmas que ha interiorizado, y sin los que no podría tener conciencia de sí, se añaden a lo que el sujeto aspira a considerar como yo propio, como propiedad personal, como singularidad. Y es defecto en cuanto que, constituido por las marcas de los otros, la autoconciencia solo puede ser una no-coincidencia, un auto-extrañamiento, una falta… y sobre todo, una deuda (o su reverso, la culpa), pues el sujeto sólo se puede autopercibir por medio de ese diálogo con sus huéspedes fantasmáticos. Y el diálogo más terrible, consecuente e inevitable se da con los muertos…* (2001: 27-28).

La experiencia singular del autobiógrafo se integra en la memoria colectiva de aquella España rural hoy envejecida y despoblada[16]. Al final, el libro se convierte en un acto de homenaje y en un testimonio contra el olvido: "Pienso que acaso estas páginas puedan servir para que lo vivido no se pierda del todo, y para que algún día los futuros descendientes de los hojalateros ambulantes puedan captar un destello, un eco de las vidas anónimas de sus antecesores…" (Landero, 2014: 244).

5. CONCLUSIÓN

La representación de la infancia que ofrecen estos dos autores plantea interesantes elementos de convergencia y divergencia autoriales y textuales. Nacidos entre 1940 (Ernaux) y 1948 (Landero) en el entorno de

[16]El fenómeno de la despoblación del mundo rural, iniciado con la emigración de los años sesenta, se ha ido agudizando en las décadas siguientes ante la indiferencia y el desinterés de los gobiernos y las instituciones. Esta realidad ha sido objeto de tratamiento literario en obras recientes de autores como Julio Llamazares, Jesús Carrasco, Alejandro López Andrada y, de manera particular, se ha visibilizado en el libro de viajes de Sergio del Molino titulado *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (2016). No es ajeno a esta mirada solidaria el libro de Landero.

una ciudad de provincias de Normandía y de un pueblo de Extremadura, proceden de familias de clase obrera y campesina que realizan un notable esfuerzo económico para darles a su hija (única) y a su hijo (único varón) una formación educativa esmerada que les permita ascender en un sistema social que entonces empezaba a dar señales de cierta movilidad. Y ambos lo consiguen y llegan a ser autores de prestigio en el panorama literario francés y español.

Pero ese proceso alteró profundamente, por razones distintas, sus vínculos afectivos con las figuras familiares y con el entorno social, y los dejó desasistidos y descolocados, sin lugar (físico y/o social) en el mundo, hasta el punto de determinar no sólo su conformación sentimental, ideológica y moral posterior, sino también su imaginación y su temática literarias. Y es que lo que cada uno hace con la memoria de la infancia y el modo en que lo hace está en función, como dijimos al principio, de la relación emocional, ética e ideológica que el/la autobiógrafo/a actual establezca con su pasado infantil.

La narradora adulta de Ernaux no se reconoce en la niña que fue salvo en la continuidad del resentimiento y del malestar que se adueñaron de ella desde que la escena de la violencia la hizo consciente de su inferioridad social; la escritura surge como una necesidad de dar voz al silencio de aquel sentimiento de vergüenza aún vigente. Controlada la emoción, en un tono ensayístico y descriptivo, la autobiógrafa convierte a la niña (y a sí misma) en objeto de estudio sociológico[17].

En la autobiografía de Luis Landero, el narrador reviste de emoción y nostalgia el tiempo de infancia y el escenario rural en que creció porque es ahí donde sitúa su particular paraíso perdido, del que su padre lo apartó para hacer de él "un hombre de provecho". A diferencia de la niña Annie, que se integra en el colegio religioso y se ajusta su ideario social, religioso y estético, el niño Landero rechaza el colegio y se resiste a cumplir las expectativas paternas de donde surge el conflicto emocional y moral que marca su adolescencia a la deriva. La escritura surge como una necesidad de restaurar la figura del padre en su memoria y liberarse de una culpa.

En los dos, la memoria personal de la infancia aparece traspasada por la presencia fantasmal de los *otros*, pero los efectos divergen por el

[17]Un estudio que no es ajeno a la influencia que ejercieron sobre ella las lecturas de Pierre Bourdieu. Véase Romeral Rosel (2018).

modo en que han sido interiorizados. En Landero, los otros son los suyos, en los que no ha dejado de reconocerse nunca: el grupo familiar femenino que lo acoge y las gentes del mundo rural cuya memoria colectiva constituye el componente más amable e idealizado de su pasado infantil. La melancolía acaba impregnando escenas y palabras que transmiten el afán de apropiarse de algo perdido y que, en realidad, nunca se ha tenido.

En Ernaux, esos otros se materializan en dos bloques radicalmente diferenciados en su nivel económico y en sus rasgos y actitudes: su mundo familiar de clase obrera, con su acento y sus modales vulgares, y el mundo ajeno, el de la clase superior, donde residen la urbanidad, el refinamiento y la distinción. Bastantes años después, la autora confiesa en una interesante entrevista la relación de su escritura con el deseo de denunciar las formas de dominación cultural que generan las vivencias de vergüenza e indignidad que la alejaron de sus padres en la adolescencia:

> *M.C-M.: Ecrire sur la classe ouvrière est-il un moyen de préserver un lien avec ceux que vous avez quittés, de compenser le sentiment de trahison? Peut-on interpréter vos livres comme une contribution à la mémoire collective de* "la classe la plus nombreuse et la plus pauvre" (Saint-Simon)*?*
> A. E.: Il y a tout cela dans mon écriture, je crois. *Rétablir un lien que je me suis mise à refuser à l'adolescence, détestant par exemple que ma mère revendique, auprès de la directrice du pensionnat, avoir été ouvri*ère durant toute sa jeunesse, *"Vous savez, ma Sœur, je n'en rougis pas!". Et moi, intérieurement, je me disais: "Mais elle n'a pas besoin de dire ça!", comme si elle avouait, malgré elle, une infériorité. Ecrire, c'est justement me donner le droit, non seulement de dire ça, mais aussi de dénoncer les hiérarchies, la domination culturelle qui font que, implicitement, une ouvrière est au bas de l'échelle sociale. C'est vouloir retourner l'indignité sociale en dignité, rendre justice aux dominés.* (Ernaux, 2016).

La escritura de la infancia, en fin, da consistencia figurativa a la intimidad del autobiógrafo adulto: ese ámbito de pensamientos, deseos y recuerdos habitado por las imágenes borrosas de sí mismo —los yoes que

imagina que fue— y atravesado por las huellas persistentes de los otros en sus varias modulaciones sociales, éticas y sentimentales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, J. (ed.) (1994). *Recuperar el niño interior*, Carlos Figueras (trad.). Barcelona: Kairós.

BAENA, R. (2000). "Childhoods: la autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge". *RILCE* 16.3, 479-89.

BLEICHMAR, H. (1999). "Del apego al deseo de intimidad: las angustias del desencuentro". *Aperturas psicoanalíticas: Revista de psicoanálisis* 2, 1-18 (también en *https://aperturas.org/articulo.php?articulo=0000074&a=Del-apego-al-deseo-de-intimidad-las-angustias-del-desencuentro* [07/01/2019]).

BRAUNSTEIN, N. A. (2008). *Memoria y espanto. O el recuerdo de la infancia*. México: Siglo XXI.

CABO, F. (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.

COETZEE, J. M. (2000). *Infancia*, Juan Bonilla (trad.). Barcelona: Mondadori.

COETZEE, J. M. y KURTZ, A. (2015). *El buen relato. Conversaciones sobre la verdad, la ficción y la terapia psicoanalítica,* Javier Calvo (trad.). Barcelona: Random House.

EAGLEMAN, D. (2013). *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*. Barcelona: Anagrama.

ERNAUX, A. (1997). *La honte*. París: Gallimard.

____ (1999). *La vergüenza*, Mercedes y Berta Corral (trads.). Barcelona: Tusquets.

____ (2003). *L'*écriture comme un couteau. Entretien avec Frederic-Yves Jeannet. Paris: Stock.

____ (2016). "Écrire la violence sociale. Entretien avec Annie Ernaux" [entrevista de Manuel Cervera Marzal]. *Contretemps. Revue de critique communiste*, 1 de agosto, *www.contretemps.eu/ecrire-la-violence-sociale-entretien-avec-annie-ernaux* [9/03/2019].

FERNÁNDEZ ROMERO, R. (2001). "El recuento de la infancia y la juventud". *Cuadernos Hispanoamericanos* 617, 7-13.

____ (2007). *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942*). Granada: Universidad de Granada.
GAMONEDA, A. (2016). *Niñez. Antología*, Amelia Gamoneda (ed.). Barcelona: Calambur.
GÓMEZ-VIDAL, E. (2013). "De *Juegos de la edad tardía* a *Hoy, Júpiter*. En pos de la figura del padre". En *Luis Landero*, I. Andrés Suárez y A. Rivas (eds.), 167-188. Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel.
HAVERCROFT, B. (2005). "Dire l'indicible: trauma et honte chez Annie Ernaux". *Roman 20-50*, 40, 119-132.
JUNG, C. G. (1994). "Psicología del arquetipo infantil". En *Recuperar el niño interior*, J. Abrams (ed.), 47-57. Barcelona: Kairós.
KANDEL, E. R. (2007). *En busca de la memoria. El nacimiento de una nueva ciencia de la mente.* Madrid: Katz Editores.
LANDERO, L. (2001). *Entre líneas: el cuento o la vida*. Barcelona: Tusquets.
____ (2013). "Con cada novela hay un tiempo de idilio. Con esta se está prolongando", entrevista de Tereixa Constenla. *El País*, 26 de enero (también en *https://elpais.com/cultura/2013/01/22/actualidad/1358862459_272789.html* [10/01/2019]).
____ (2014). *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets.
LEJEUNE, P. (1998a). *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil.
____ (1998b). "Photos d'enfance". En *Pour l'autobiographie. Chroniques*, 213-214. Paris: Seuil.
____ (2003). "Votre enfance en cinq leçons". En *Le récit d'enfance et ses modèles*, A. Chevalier y C. Dornier (eds.), 281-296. Caen: Presses Universitaires de Caen.
LOUREIRO, A. G. (2001). "Semprún: memorial de ausencias". *Cuadernos Hispanoamericanos* 617, 21-29.
____ (2016). *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*. Madrid: Postmetrópolis Editorial.
MATEO DÍEZ, L. (1997). *Días del desván*. León: Edilesa.
MOIX, T. (1993). *El peso de la paja,* I. Barcelona: Plaza y Janés.
PARDO, J. L. (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
RIVAS, A. (2017). "La autobiografía como relato de reconciliación: *El balcón en invierno*". *Revista Turia* 121-122, 235-242.
ROMERAL ROSEL, F. (2018). "Annie Ernaux: una autobiografía sometida a constante autorrevisión". *Signa* 27, 107-126 (también

en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/21851* [05/04/2019]).

RUIZ DE AGUIRRE, A. (2015). "La figura del padre, símbolo esencial en la narrativa de Luis Landero". *CÉFIRO: Enlace hispano cultural y literario* 14, 1-14.

SCHACTER, D. L. (2011). *Los siete pecados de la memoria*. Barcelona: Ariel.

SWAAB, D. (2014). *Somos nuestro cerebro. Cómo pensamos, sufrimos y amamos.* Madrid: Plataforma Editorial.

TISSERON, S. (2001). *L'intimité surexposée*. París: Hachette Litératures.

Recibido el 5 de abril de 2019.

Aceptado el 3 de junio de 2019.

EL ARTE DE LO ÍNTIMO Y LA CREACIÓN DE UN MUNDO COMÚN[1]

THE ART OF INTIMACY AND THE CREATION OF A COMMON WORLD

Sabine FORERO-MENDOZA
Universidad de Pau et des Pays de l'Adour
sabine.forero-mendoza@univ-pau.fr

Resumen: A partir de mediados de los años 90, en el campo la práctica artística, se multiplican las obras que hacen de la exploración de la intimidad un tema mayor donde lo más fútil de la existencia cotidiana se convierte en el material predilecto. Muchas críticas estigmatizan el narcisismo de una sociedad despolitizada y sometida al imperativo de la transparencia. Tomando una dirección opuesta, este artículo trata de mostrar que algunos artistas, al expresar aspectos de sus vidas íntimas, alcanzan a definir un mundo común propicio para el despliegue de interrogaciones políticas y sociales.

Palabras clave: Íntimo. Arte contemporáneo. Mundo común.

Abstract: Since the second half of 1990's, within the artistic practice field, numerous are the works that make the exploration of intimacy a major theme where the most futile in daily existence becomes the favorite material. A lot of critics stigmatize the narcissism of a depoliticized society, submitted to the imperative of transparency. Taking an opposite direction, this article

[1]Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación franco-español "Figures et frontières de l´intime à l'époque contemporaine / Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea" (OPE-2017-0042), de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour EFM (FR 4153), ALTER (EA7504), ITEM (EA 3002) en colaboración con el grupo de investigación "Lenguajes" (HUM 224) de la Universidad de Córdoba (España) y el laboratorio "Arts Plastiques" (EA 7472) de la Universidad de Rennes 2 (Francia).

tries to explain that some artists, while expressing aspects of their intimate lives, succeed in defining a common world convenient for the deployment of political and social interrogations.

Key Words: Intimacy. Contemporary Art. Common world.

En 1994, la artista de origen palestino Mona Hatoum, realiza el vídeo titulado *Corps* étranger (11 min. 51 s.) con la ayuda de una cámara endoscópica que explora alternativamente la superficie de su cuerpo y es introducida en sus diversos orificios. Las imágenes obtenidas son proyectadas bajo una forma circular sobre el suelo de un edículo cilíndrico; una banda sonora emitiendo las pulsaciones cardiacas, tal como las escuchamos desde las diferentes partes del cuerpo examinadas por la cámara, acompaña las imágenes. Invitado a entrar dentro de la pequeña construcción por dos puertas situadas a cada lado, el espectador penetra metafóricamente al interior del cuerpo y comparte la observación auto-escópica, hecha por el artista, del funcionamiento habitualmente invisible de algunos de sus órganos. El cuerpo revela su extrañeza, manifiesta incluso para la artista misma, ya que no está permitida la formación de ninguna imagen unificadora o de ningún tipo de identificación narcisista.

Esta realización nos parece representativa de una tendencia observable en el escenario artístico a mediados de los años 90 consistente en hacer de la exploración de la intimidad un tema mayor, en oposición a una importante corriente que había conducido, durante los años 60 y 70, a borrar toda huella de subjetividad en el arte y a afirmar cierta *despersonalización* como principio creativo (minimalismo, abstracción *hard edge*, objetividad fotográfica…). El movimiento del péndulo parece haberse invertido: se multiplican los relatos y la puesta en escena de sí mismo, así como las prácticas que buscan instaurar una relación estrecha entre la obra y cada uno de los individuos que conforman su público. Muchas de las creaciones ostentan la marca de lo íntimo: ellas adoptan una perspectiva cercana, se focalizan en pequeños eventos atados a una singularidad individual, hacen de lo más fútil de la existencia cotidiana su material de predilección[2], como demostró la exposición pionera *La sphère*

[2] Veánse, por ejemplo, las realizaciones de Joël Bartoloméo, Valérie Pavia, Loïc Connanski, Sylvie

de l'intime, presentada en el marco del Printemps de Cahors, en 1998, antes de que la literatura crítica se haya apoderado del fenómeno (Thély, 2002; Cauquelin, 2003; Maison Rouge, 2004; Lebovici, 2004; Watteau, 2010; Chiron y Lelièvre, 2012)[3].

El vídeo de Mona Hatoum llevaría a su paroxismo esta tendencia y, empujando hasta las últimas trincheras la exploración de sí mismo autorizada por las prácticas de la autofilmación, manifestaría su aporía: al adoptar la mirada médica que pretende sondear los repliegues más ocultos del cuerpo, tanto el artista como el espectador no distinguen nada.

Frente a las producciones que pertenecen a la *esfera de lo íntimo*, se perfilan dos líneas de evaluación contradictorias. La primera se apoya sobre el crédito atribuido a los valores de autenticidad, profundidad y sinceridad, con las cuales se confunde habitualmente lo íntimo. La segunda, más compartida, estigmatiza al contrario una tendencia al narcisismo —más aun al exhibicionismo— que se habría vuelto la norma en unas sociedades despolitizadas, totalmente sometidas a los requerimientos del consumo. Las consecuencias de tales afirmaciones merecen ser cuestionadas. ¿Desaparece lo íntimo con las formas artísticas de su exhibición, contradictorias por definición con su esencia? ¿Las manifestaciones artísticas de lo íntimo impiden, de verdad, la realización de una relación constructiva con el espectador y la posibilidad de despliegue de un mundo común?

1. LA PUBLICACIÓN DE LO ÍNTIMO

Antes de contestar a estas preguntas, hay que confrontarse con una paradoja desde el principio. Si lo íntimo nos remite, por su etimología, al superlativo latino *intimus* y designa así lo más interior, lo más profundo y lo más secreto, no puede existir, en el sentido más amplio, un arte de lo íntimo. ¿Qué imagen o que forma podrían proporcionarse? ¿Y, si se trata efectivamente de volverlas visibles, cómo no destruir en el mismo gesto lo que es situado aparte de la mirada del otro?

Esta contradicción, que parece difícilmente evitable, está sin duda ligada a una aproximación restringida no solamente de lo íntimo, sino también de la creación artística. Una reflexión de Hannah Arendt en

Laliberté, Manon Labrecque, Ana Casas Broda y Annelies Strba.

[3]Para hablar solo de la literatura teórica francesa.

Condición del hombre moderno nos permite superarla:

> *La vida* íntima *es una sombra vaga mientras no se haya transformado (arrancada a lo privado, desindividualizada por decirlo así) en objetos dignos de aparecer en público. Es la transformación que se produce de ordinario en el relato y generalmente en la transposición artística de las experiencias individuales. Cada vez que describimos las experiencias que no son posibles sino en lo privado o en la intimidad, nosotros las colocamos en una esfera donde ellas toman una especie de realidad que, a pesar de su intensidad, ellas no poseían antes. Es la presencia de los otros mirando lo que nosotros vemos, escuchando lo que nosotros escuchamos, que nos garantiza la realidad del mundo y de nosotros mismos* (Arendt, 1961: 90)[4].

Según Hannah Arendt, la vida íntima no existe sino cuando sus manifestaciones son llevadas fuera y sobre el terreno de lo colectivo. Contrariamente a las ideas recibidas, la riqueza de lo íntimo no está garantizada por el retiro ni la ocultación. Y si existe semejante riqueza, se define solamente a través de una expresión que hace salir al sujeto de sí mismo para que vuelva, más consciente de lo que era antes, gracias al desvío por la mirada o la escucha del otro. Hay que ir contra los usos y, más aun, contra la deriva sugerida por la palabra misma: lo íntimo no designa un espacio que se podría circunscribir y pensar a partir de las oposiciones dentro/fuera, interior/exterior, superficie/profundidad. Hay que rechazar, como indicaba ya Bergson, la aparente estabilidad de las representaciones espaciales. Si se puede caracterizar lo íntimo sin riesgo de hipostasiar, es describiéndolo como una zona de intercambio donde las fronteras están constantemente negociadas y reconfiguradas, a medida de las evoluciones de los estados físicos y de los estados de conciencias, pero también de las representaciones hechas y otorgadas. Por esta razón, Arendt habla de vida íntima (y no de intimidad que significaría un estado) para señalar ese movimiento de ida y vuelta a través del cual nosotros damos consistencia a nuestra propia experiencia y aquella otra del mundo donde vivimos y donde nos situamos. Lo subjetivo de la existencia, en sus dimensiones sensible y pensante, se ahonda solo (si se conserva la imagen

[4]La traducción es nuestra a partir de la edición francesa.

de profundidad) en la determinación de un horizonte compartido (*lo común* en términos de Arendt). No basta con decir que lo íntimo no excluye la exposición, hay que afirmar que la exposición es la condición misma de lo íntimo y que su realidad es representación. Y, si aceptamos esta primera conclusión, debemos reconocer el papel privilegiado de la creación artística en este proceso. La obra artística, en un sentido amplio, es siempre un intento de dar una forma comunicable y transmisible a una intuición, una emoción percibida con fuerza, una visión, en fin, una realidad subjetiva, confusamente distinguida, que solamente toma consistencia y contorno cuando se configura tras *las palabras de la tribu* —o las formas—, en un esfuerzo para conferir *un sentido más puro* (Mallarmé). Para decirlo de otra forma, lo íntimo no va sin lo *extimo*.

Coincidimos aquí con el análisis propuesto por el psicoanalista Serge Tisseron quien designa con el término de *extimité* —que retoma de Jacques Lacan— "el movimiento que empuja a cada cual a exponer una parte de su vida íntima tanto física como psíquica". Y añade:

> *Ese movimiento, que se mantuvo mucho tiempo en silencio, consiste en el deseo de hablar sobre el mundo interior. Pero ese movimiento sería incomprensible si solo se tratara de "expresar" algo. Si la gente quiere exteriorizar ciertos elementos de su vida, es para apropiárselos mejor, interiorizándolos de otro modo gracias a los intercambios que suscitan con sus prójimos. La expresión del soy intimo —que hemos designado bajo el nombre de "extimité"— entra así al servicio de la creación de una intimidad más rica* (Tisseron, 2001: 52)[5].

El movimiento de la *extimité* es descrito como inherente al mecanismo de la vida psicológica y social del individuo. Las únicas variaciones que le afectan dependen del grado de su valorización ideológica, en función de circunstancias culturales y sociales. Hasta hace poco, apenas se aceptaba la comunicación pública de las emociones, sentimientos y reflexiones interiores, hoy en día, al contrario, se considera como constitutiva de la definición de la persona y del intercambio social. ¿Pero la acentuación sin precedentes del fenómeno en la sociedad postmoderna permite de verdad

[5] La traducción es nuestra.

la creación de una intimidad más rica como afirma el autor?

2. UN REPLIEGUE SOBRE SÍ MISMO

La mayoría de los analistas adoptan una visión diferente y deploran un empobrecimiento. Ellos realzan la progresión de los fantasmas conjugados de la autenticidad y de la visibilidad fundados sobre las ecuaciones erróneas *ver es conocer* y *lo que se muestra es real* y ponen en evidencia sus repercusiones: la rareza de las zonas de penumbra y el valor de la exposición, como muestran, a diferentes niveles, el éxito de la prensa del corazón, la multiplicación de los *reality shows*, el desarrollo exponencial de las páginas personales, los foros de discusión y las redes sociales, la incitación a la confesión pública y el gusto por las confidencias sexuales más crudas y detalladas[6].

Para describir este proceso, uno se puede situar en el surco de los análisis de Habermas y hablar de la subversión de sociedades de publicidad dominadas por la razón instrumental y un ideal ilusorio de transparencia que, en realidad, no es sino una forma nueva de tiranía y de manipulación. Es como si todo lo que está puesto en el marco de la existencia privada y pertenece a sus dominios más reservados se encontrara *aspirado* dentro de la esfera pública, expuesto a pleno día. Sus explicaciones son múltiples: se subraya la extrema accesibilidad a las nuevas tecnologías y a los aparatos numéricos de grabación, o, situándose en una perspectiva ideológica, también se puede poner en evidencia el desencanto frente a los valores colectivos o la atomización de las sociedades, ambos responsables del repliegue del individuo sobre sí mismo y su pequeño mundo. Como sustento, se evoca la aceleración del tiempo que incitaría a lanzarse en una búsqueda angustiante de identidad y multiplicar, en una especie de convulsión frenética e histérica, los reflejos y las huellas de sí mismo. Pensadores como Gilles Lipovetsky o Charles Melman, por ejemplo, incriminan el abandono de lo político que entregaría el espacio público a los deseos cambiantes de los individuos transformados en ávidos consumidores de gozos privados[7]. El sujeto carente de una identidad

[6]Véase, por ejemplo, *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet. Este libro consagrado al relato detallado de su vida libertina, verdadero éxito de librería en 2001, fue traducido a más de 33 idiomas.

[7]Veánse Gilles Lipovetsky (1983) y Charles Melman (2002).

estable vería su imagen difractada en un número de reflejos equivalentes al número de pantallas donde se expone y se mira. Incapaz de perseverar en su ser por sí mismo, trataría de existir, a duras penas, en la mirada de los otros y tendría como único recurso la exhibición de sus asuntos privados en el centro del escenario. Y el espectador, individuo *sin calidades* y *sin gravedad*, se nutriría de su sola proyección en la vida de los otros. Mas, generalmente, los comentarios no son escasos para denunciar un nuevo narcisismo, estado último de la actitud individualista, que, ligado a la extrema potencia de las nuevas figuras del capitalismo, encontraría un terreno privilegiado en el marco definido por la evolución *espectatorial* de la sociedad[8].

En el campo de la historia y de la teoría del arte, esos argumentos pueden ser tomados para evaluar una parte de la producción artística reciente, como hace, por ejemplo, Dominique Baqué en su libro *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire* (2004). La autora ve en el interés declarado de los artistas por la *micro-historia* el equivalente de una actitud de desentendimiento fundado en las mitologías ingenuas de la veracidad de la emoción y sobre la ilusión de un auto-engendramiento del sujeto por sí mismo, al margen de los códigos sociales, de los formatos culturales y de las amenazas del mundo. En resumidas cuentas, estaríamos frente a proposiciones *más acá de lo político*, incapaces de desarrollar actitudes de resistencia, sintomáticas de un *intimismo neurótico* que hacen de pequeños secretos familiares y *intimidad gástrica* —según la expresión sartriana— la materia del arte. Ejemplo de esta orientación, según Baqué, serían los vídeos de Rébecca Bournigault que, adoptando la forma de un diario, muestran a la artista en su cama, al levantarse, o expresando sus frívolos e inmediatos deseos del momento.

[8]Ejemplo de este tipo de argumentación es el artículo de Séverine Lebert "Qui veut la peau de l'écorché vif ?", publicado online (2011) en una recopilación titulada L'art de l'intime.

Figura 1. Rébecca Bournigault (1970-), *Nu*, 1999.
Fotografía en color, 76 x 100 cm.

3. DE LO ÍNTIMO AL MUNDO COMÚN

Vale la pena tratar de resistirse a esta poderosa y tentadora corriente argumentativa y hacerlo desde la perspectiva de la creación artística, ya que ella ocupa, por definición, una situación distanciada, un espacio donde es posible adoptar una posición crítica. En este campo, sin embargo, poco pesan las interpretaciones generales frente a las realidades singulares: el único método consiste en apoderarse de observaciones precisas. Así, partiendo de algunos ejemplos, queremos demostrar en primer lugar que el arte de lo íntimo en los últimos decenios no está necesariamente carente de toda dimensión política y, en segundo lugar, que tomar como material creativo la *micro-historia* no impide interrogar a la Historia. En este artículo examinaremos solo dos ejemplos que nos parecen suficientemente concluyentes.

Con *The ballad of Sexual Dependency*, la artista norteamericana Nan Goldin (1953-) fue una de las primeras en juzgar que lo íntimo y lo cotidiano podían constituir una materia artística. Su proyecto, descrito como una estrategia de supervivencia, era el de fotografiar su mundo, tal cual, sin ninguna censura, un mundo muy marginal, correspondiente a

la familia afectiva que había escogido, huyendo de su familia biológica, caracterizada como rígida y agobiante. Durante 15 años, de 1981 a 1996, Goldin captó el regocijo y la miseria de los cuerpos, la exaltación sexual y la confusión de géneros, el brillo de la fiesta y la sombra de la muerte, o sea, los últimos fuegos de una generación que había conocido el placer libertario antes de que el frío glacial del SIDA se hubiera abatido contra ella. La obra está actualmente compuesta por casi 900 diapositivas que son proyectadas en bucle con una banda sonora muy heterogénea (James Brown, María Callas, The Velvet Underground) a la cual se superpone el chasquido regular del carrusel que acompaña el cambio de una imagen a otra. El conjunto constituye un testimonio sobre una vida errante en un universo lleno de violencia y poblado de individuos al margen de las normas y las leyes sociales: prostitutas, *drag queens*, toxicómanos... Nan Goldin se incluye ella misma en el grupo, no dudando en mostrar su decadencia física, su adicción a las drogas, su sumisión afectiva. La mayor parte de las fotografías son tomadas en dormitorios ordinarios y a veces sórdidos, cuyas camas, que muestran sábanas revueltas y un tanto andrajosas, forman el decorado principal. Pero sería inapropiado clasificar a Nan Goldin de complaciente: lejos de esto, ella elabora un retrato, sin maquillaje ni adornos, de lo que está fuera del cuadro idealizado de la vida americana.

Figura 2. Nan Goldin, *Nan y Brian in bed*, 1983 (diapositiva).

"Yo creo en la intimidad, pero pienso que la gente protege erróneamente ciertas cosas como la sexualidad y la vergüenza que se vinculan con ella", afirma la artista. Frecuentemente, seguimos la lógica

que nos induce a disociar espacio íntimo y espacio público, pensando que lo que se refiere a nuestros sentimientos, nuestras decisiones, reflexiones, posturas y actitudes propias corresponde solo a la libertad o la ética individual. Nos es difícil aceptar que estas obedecen a normas y códigos, maneras de pensar y de sentir, más o menos institucionalizados que las trascienden y contribuyen a establecer unas fronteras entre lo permitido y lo prohibido, lo visible y lo invisible, lo aceptable y lo inaceptable. En realidad, lo que llamamos lo íntimo pertenece plenamente al campo colectivo, como mostraron de forma ejemplar las reivindicaciones feministas en los años 60 y atestiguan hoy en día la lucha LGBT para el reconocimiento de las identidades de género y las orientaciones sexuales desconocidas. El esfuerzo para llevar al terreno común lo que antes se pensaba puramente personal no es el resultado de una pulsión exhibicionista, sino de la comprensión de que la puesta en escena de lo íntimo es condición del avance de la igualdad y de aceptación de las diferencias. En este sentido, no se puede negar la dimensión sociológica, pero también eminentemente política, del trabajo de Nan Goldin que, ciertamente, plantea cuestiones individuales e íntimas, pero con una formulación general. ¿Cómo se tejen los lazos entre los individuos? ¿Qué es la sumisión libremente consentida? ¿Cómo se asume la propia diferencia?

4. PEQUEÑA Y GRAN HISTORIA

Algunas proposiciones artísticas se esfuerzan por poner de relieve de modo más explícito la dimensión privada de la vida y las situaciones históricas que constituyen su telón de fondo. A esta categoría pertenece la colaboración de Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré titulada *Vies possibles et imaginaires* (2012). Se trata de un trabajo constituido por cien fotografías acompañadas de textos, que puede ser presentado bajo la forma de un libro o de una instalación[9]. El conjunto, que retrata los momentos de vida de cuatro hermanas palestino-libanesas (en realidad las tías de Yasmine Eid-Sabbagh), dispersas por los cuatro rincones del mundo, es representativo de un modo de narración que puede describirse como una reconfiguración de la historia familiar a partir de documentos extraídos de

[9]Fue presentado como instalación, por ejemplo, en el festival *Images* de Vevey en 2012 o en los encuentros fotográficos de Arles en 2013.

álbumes fotográficos[10].

La doble particularidad de la obra de Yasmine Eid-Sabbagh y de Rosenn Quéré estriba, por una parte, en poner en perspectiva una pequeña y al mismo tiempo gran historia —la guerra de Líbano— y, por otra, en dejar un amplio espacio a la imaginación, como indica el mismo título de la obra. La dimensión ficcional es, en principio, afirmada mediante la proyección de un futuro próximo: las fotografías están ordenadas para formar un relato que se desarrolla desde 1943 hasta 2022, año en el cual una de las protagonistas, Graziella, tendrá 82 años. Las hermanas parecen estar presas en el movimiento de un exilio permanente que les ha hecho pasar por Italia, Canadá, Egipto, Francia, Inglaterra y también Líbano, Palestina y Estados Unidos. Las temporalidades heterogéneas se entrechocan, de lo que surgen motivos que no revelarían un relato lineal. A estas confusiones se añade el retoque de las fotografías: se agregan personajes ausentes, por incrustación o sobreimpresión; otros, al contrario, son borrados y solo subsiste su silueta. Detrás de las imágenes, hay otras remanentes que actúan como resonancia de aquellas y suscribirían el comentario de G. Didi-Huberman (2008: 12): "Frente a una imagen, no hay que preguntarse solo qué historia documenta y de qué historia es contemporánea, sino también: qué historia se construye, de qué contraflujo nos retorna"[11].

[10]Este tipo de narración es frecuente en la última década, como muestran, por ejemplo, las series *Imagine finding me* (1982-2012) de Chino Otsuka o *Photos souvenirs* (2009) de Carole Benitah.
[11]La traducción es nuestra.

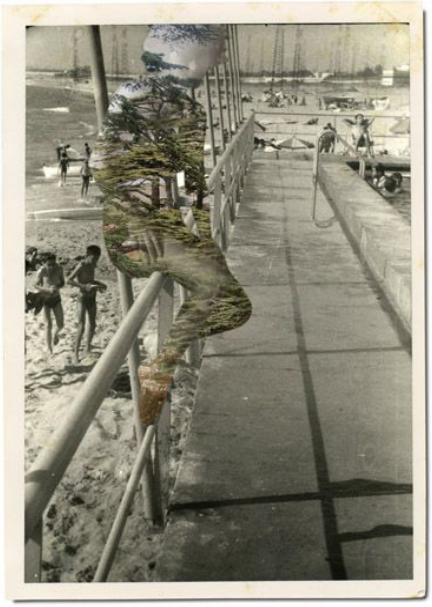


Figura 3. Yasmine Eid-Sabbagh y de Rosenn Quéré,
Vies possibles et imaginaires.
Fotografía, 2012.

La obra de las dos artistas es un verdadero montaje que permite a la memoria escondida salir a la superficie. Lo íntimo refleja una experiencia familiar que permanece fluctuante y termina de constituirse en el presente. A través de las remembranzas, las reconstrucciones y las invenciones, el otro (que es también un ser cercano) es aprehendido no solo por lo que ha hecho y vivido, sino por lo que hubiera podido hacer y vivir. No es cuestión aquí, como en *La Chambre claire* de Roland Barthes, de lanzarse a la búsqueda de la única fotografía que restituiría la esencia de las personas[12]. La verdadera imagen no existe y solo se pueden presentar fragmentos que expresan facetas sin formar una unidad. No hay pacto de sinceridad ni

[12]Hacemos aquí referencia a la búsqueda por parte del autor de una fotografia de su madre muerta que restituiría lo que de verdad era ella. Esta búsqueda se superpone a la de la esencia de la fotografía, que constituye el pretexto teórico del libro. Barthes encuentra finalmente una fotografia de su madre, tomada en un jardín de invierno cuando ella tenía cinco años, foto que parecía satisfacer sus pretensiones: la describe, pero no la reproduce (Barthes, 1980).

espíritu de verdad que valgan aquí.

Al mismo tiempo que los historiadores encuentran en los archivos familiares, que mucho tiempo fueron desatendidos, una documentación de primer interés, algunos artistas actuales descubren que pueden utilizar las reliquias familiares como material de sus obras. Pero a diferencia de los primeros, no tratan de acercarse a la verdad de los eventos históricos apoyándose en la intensidad de lo vivido, sino que toman como punto de partida la disolución de lo real, que se manifiesta en un juego de espejos. Manipulan así los documentos y las imágenes porque entienden que todo es relato y que lo íntimo, según H. Arendt, toma forma solamente a través de un acto de configuración narrativa. A veces el relato propuesto incluye una parte imaginaria explícita (Yasmine Eid-Sabbagh y Rosenn Quéré), otras, al contrario, asume la apariencia cruda de una experiencia restituida sin ningún filtro (Nan Goldin). Más allá todavía, algunos artistas parecen haber renunciado al deseo mismo de realizar una obra, contentándose con la restitución plana de la banalidad de sus vidas (Rébecca Bournigault). La creación artística, finalizando el largo proceso de *desublimación* iniciado con la modernidad, juega entonces con la decepción del espectador. Al hacerlo, responde a la paradoja estética de lo *infra-ordinario* destacada por Georges Perec:

> *Lo que ocurre en realidad, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás ¿dónde se encuentra? Lo que ocurre cada día y que se repite cada día, lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infra-ordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de eso, cómo interrogarlo, cómo describirlo ?* (Perec, 1989: 11)[13].

Si lo que verdaderamente importa es lo que se vive sin heroísmo en lo cotidiano ¿cómo evitar la banalidad de su transcripción? Del mismo modo que tenemos que renunciar a la idea de que lo más interior oculte algún secreto (Mona Hatoum), es muy probable que debamos aceptar que lo íntimo, sin existencia fuera de la posibilitad de su comunicación (Arendt), sea también lo más común, o sea, lo más compartido y ordinario.

[13]La traducción es nuestra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, H. (1961). *Condition de l'homme moderne* [trad. francesa de Georges Fradier]. Paris: Calmann-Lévy.

BAQUÉ, D. (2004). *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion.

BARTHES, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil.

CAUQUELIN, A. (2003). *L'Exposition de soi. Du journal intime aux Webcams*. Paris: Eshel.

CHIRON, E. et LELIÈVRE, A. (ed.) (2012). *L'intime, le public, le privé dans l'art contemporain.* Paris: Éditions de la Sorbonne.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). "La condition des images" [entrevista con F. Lambert y F. Nine]. *MediaMorphoses* 22, 6-12, *http://hdl.handle.net/2042/28239* [06/02/2019].

LEBERT, S. (2011). "Qui veut la peau de l'écorché vif ?". En *L'art de l'intime*, Sylvie Servoise (dir.), *http://www.raison-publique.fr/article414.html* [06/02/2019].

LEBOVICI, E. (ed.) (2004). *L'Intime*. Paris: ENSBA.

LIPOVETSKY, G. (1983). *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.

MAISON ROUGE, I. de (2004). *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*. Lyon: Scala.

MELMAN, C. (2002). *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix.* Paris: Denoël.

PEREC, G. (1989). *L'Infra-ordinaire*. Paris: Seuil.

THÉLY, N. (2002). *Vu à la web-cam (essais sur la web-intimité)*. Dijon: Les Presses du Réel.

TISSERON, S. (2001). *L'Intimité surexposée*. Paris: Ramsay.

WATTEAU, D. (ed.) (2010). *Vivre l'intime* (*en el arte contemporáneo)*. Paris: Thalia.

Recibido el 5 de abril de 2019.

Aceptado el 3 de junio de 2019.

LA EXPRESIÓN DE LA INTIMIDAD EN EL SUJETO DESCENTRADO: EL DIARIO DE MARGA GIL ROËSSET[1]

THE EXPRESSION OF INTIMACY IN THE DECENTERED SELF: MARGA GIL ROËSSET'S DIARY

M.ª Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ
Universidad de Córdoba
fe1healm@uco.es

Resumen: Aunque el número de mujeres que han publicado textos autobiográficos ha sido escaso, en gran medida porque han preferido llevar a la autoficción los aspectos de su intimidad, algunas se decidieron a comunicar sus sentimientos y vivencias en determinadas circunstancias. Es el caso de Marga Gil Roësset, la artista que se suicidó por el amor no correspondido a Juan Ramón Jiménez. Indagar en las características de un yo femenino que toma la pluma para expresar su pasión amorosa en un diario y en las peculiaridades de su escritura es el objetivo de este trabajo.

Palabras clave: Sujeto descentrado. Escritura diarística. Intimidad. Marga Gil Roësset.

Abstract: Although the number of autobiographical texts written by women is scarce, due to a great extent to their preference to express their private aspects through self-fiction, some of them decided, under certain

[1]Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación franco-español "Figures et frontières de l'intime à l'époque contemporaine / Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea" (OPE-2017-0042), Universidad de Pau et des Pays de l'Adour EFM (FR 4153), ALTER (EA7504), ITEM (EA 3002), en colaboración con el grupo de investigación "Lenguajes" (HUM 224) de la Universidad de Córdoba (España) y el laboratorio "Arts Plastiques" (EA 7472) de la Universidad de Rennes 2 (Francia).

circumstances, to communicate their own experience and feelings. This is the case of Marga Gil Roësset, the artist who committed suicide as a response to her unrequited love for Juan Ramon Jimenez. The aim of this paper is to make insights into the main features of a feminine self that takes up the pen to express her affectionate passion in her diary, as well as to focus on the particular traits of her writing.

Key Words: De-centered Self. Diary Writing. Intimacy. Marga Gil Roësset.

1. SUJETO Y AUTORÍA FEMENINA

Hablar de la mujer como sujeto, y más aún a principios del siglo pasado, en la época de nuestra autora, es problemático, porque, como puso de manifiesto en 1949 Simone de Beauvoir (1990a: 50), "la mujer se diferencia respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto; ella es la Alteridad". Es decir, ella, encerrada en lo biológico y lo doméstico, queda relegada a la inmanencia, mientras que el varón realiza acciones según unos objetivos, se realiza como persona y se proyecta en la trascendencia (Beauvoir, 1990a: 127-128), de modo que, de acuerdo con Violi (1991: 153-154) "ser mujer es constantemente antagónico y contradictorio con su estatuto de persona, de sujeto". Identificada con la naturaleza, ella ha pretendido acceder a la cultura y se ha encontrado con una tradición que la excluía, por lo que se ha visto obligada a realizar un desplazamiento del plano emotivo-sexual al intelectivo, una escisión que, aunque también puede presentarse en el hombre, no le afecta del mismo modo, ya que este enseguida se identifica como sujeto, ya inscrito en el discurso, mientras que para la mujer es una condición que solo puede alcanzar negando su particularidad sexuada.

Es por eso por lo que, cuando Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998: 62-63) se preguntan dónde encajan las escritoras en la historia literaria descrita por Bloom, no encuentran respuesta, porque en ese modelo patriarcal los precursores son casi siempre masculinos y han reducido a estereotipos la imagen femenina. Por tanto —concluyen las estudiosas americanas— "la 'ansiedad hacia la influencia' que un poeta experimenta es sentida por una poeta como una 'ansiedad hacia la autoría'", desde el momento en que la primera tarea de la escritora será

contrarrestar las consecuencias de una socialización, cuyos términos ha de volver a definir, porque no podemos negar la existencia de un discurso social que, según ha analizado Marc Angenot (1989: 13 y ss.), rige todo lo que se narra y argumenta, todas las reglas de nuestras representaciones que en una sociedad organizan lo decible y aseguran, bajo la aparente diversidad, un discurso hegemónico basado en un sistema binario en el que lo femenino se asocia a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, mientras que lo masculino, donde se asienta la cultura, se identifica con lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público, una organización dicotómica que denunció Hélène Cixous (1995: 13-14). Y es que, a juicio de Giulia Colaizzi (1990: 16-17), el estructuralismo de Lévi-Strauss, con la división del trabajo como base de su teoría del parentesco, y el psicoanálisis lacaniano, que ha sexualizado el sujeto con atributos masculinos y ha considerado a la mujer como el negativo de la imagen especular del hombre, constituyen dos patrones que entran en pugna con las nociones de subjetividad y significación en lo concerniente a la posición de las mujeres.

Así pues, el problema del sujeto es fundamental, en opinión de Judith Butler (2001: 34), para la política, y, especialmente, para la política feminista, en la medida en que, según el esclarecedor trabajo de Antonio Campillo Meseguer (2001), hasta finales del siglo XVIII, las diferentes formas de dominación habían intentado *naturalizar* los diversos tipos de identidad, pero los movimientos de liberación de los dos últimos siglos han *historizado* las identidades transmitidas para mostrar su carácter instituido y ensayar nuevas formas de identidad.

Autores como Mary Wollstonecraft, Karl Marx, Franz Boas y Friedrich Nietzsche estimularon la reelaboración de la identidad personal de las mujeres, los obreros, los indígenas y los incrédulos respectivamente (Campillo Meseguer, 2001: 224) y sus ideas empezaron a cuestionar la concepción cartesiana del sujeto *hombre* como un yo unitario, coherente y racional para dar paso a otra en la que el individuo aparece configurado por las fuerzas históricas y sociales, a las que, con la teoría psicoanalítica, se suman las del inconsciente.

En esta reformulación han sido las teorías filosóficas postmodernas las que más lejos han llevado a cabo la politización y la *historización* de la identidad personal, que ya habían iniciado las filosofías de impronta fenomenológica y hermenéutica. Como estas, consideran que el sujeto es una

creación lingüística, inseparable de las relaciones sociales entre individuos, pero el pensamiento postestructuralista señala la interdependencia de las relaciones de comunicación y de dominación (Campillo Meseguer, 2001: 225-226). De este modo Michel Foucault (1979: 170-171), en *Microfísica del poder*, afirma que las relaciones de poder están implicadas en otros tipos de relación (sexuales, familiares, de alianza) y su entrecruzamiento genera hechos de dominación cuyos procedimientos son reajustados por estrategias globales, una realidad que coincide con numerosas formas de resistencia. Por ello no resulta adecuado partir de un hecho masivo de dominación, sino más bien considerar la producción multiforme de relaciones de poder que son parcialmente integradas en estrategias de conjunto. Desde estos postulados se comprende la tarea que Colaizzi (1990: 25) reserva al feminismo: "no un discurso unitario *contra* la teoría o el poder, sino una articulación de múltiples discursos *acerca del* poder", una aseveración que evite las dicotomías y, en palabras de Judith Butler (2001: 47), "la unidad de la categoría de las mujeres, que ha negado la multiplicidad de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de 'mujeres'".

Nos encontramos, pues, ante una concepción descentrada y fragmentada del sujeto, que, lejos de ser monolítica, no descansa, además, en una teoría previa ni es una sustancia, sino una forma cambiante, ya que un mismo sujeto es inscrito en diferentes relaciones e interferencias al servicio de los juegos de verdad (Foucault, 1994: 123-124).

Por su parte, Derrida, que, con algunas diferencias[2], coincide con Foucault, considera que no existe *el* lenguaje, sino *los* lenguajes, cuyo entrecruzamiento "coloca todo significado en citación *diferencial*" (Derrida, 1997: 9-10) y lo aboca a numerosas interpretaciones, a una continua *diseminación*. Con su crítica del *pensamiento logocéntrico* occidental, emprende la deconstrucción de la dicotomía habla y escritura,

[2]Los dos filósofos presentan un modo distinto de responder a la alteridad y a la imposibilidad del sujeto único: para Derrida uno no puede apropiarse del discurso y del nombre de otro sin desapropiarse de sí mismo, sin establecer con él cierta alianza. Para Foucault, por el contrario, uno no puede apropiarse de otro sin imponerle el propio discurso y el propio nombre, pero esa violencia también ha de ejercerla consigo mismo, puesto que la pluralidad de fuerzas en conflicto es infinita y borra constantemente el límite entre lo exterior y lo interior. Si uno no puede ser nunca sujeto único es por encontrarse desdoblado, pluralizado, ya sea comprometido con los otros y consigo mismo como un otro (Derrida), ya sea, en Foucault, por estar enfrentado con los otros y consigo mismo como un otro (Campillo Meseguer, 2001: 146).

en un gesto que, considerado ya feminista (Bennington y Derrida, 1994: 236), ha influido, junto a la revisión del psicoanálisis lacaniano, en las pensadoras del feminismo francés de la diferencia (Moi, 1995: 112-179; Eagleton, 1996: 284-338). Así, Julia Kristeva, distanciándose del esencialismo, estudia las formas de escritura que se apartan del orden simbólico vigente (la de la mujer, la del poeta vanguardista o la del místico) y rechaza una definición de la feminidad al considerar que no hay una identidad sexual fija. Por otro lado, Luce Irigaray y Hélène Cixous afirman que las mujeres deben representarse al margen del orden predominante. La primera propone un *parler femme* a través del que se revele la sexualidad femenina. Cixous habla de una écriture *féminine* que, entendida como *différance* (en el sentido derridiano), combata la lógica *falogocéntrica* y el sistema binario y que, vinculada al período preedípico de la vida, podrían practicar tanto hombres como mujeres.

Aunque pudiera parecer que las teorías postestructuralistas o postmodernas corren el riesgo de caer en cierto relativismo al concebir el sujeto como una invención lingüística en el marco de las relaciones sociales, y por tanto de las relaciones de dominio —de ahí que se muestren recelosas ante cualquier forma de identidad, cuya desaparición o diseminación privilegian—, no cabe duda de que han dado a conocer que la identidad personal puede ser, como defiende Campillo Meseguer (2001: 227), "una invención del propio sujeto, precisamente la invención de sí mismo como sujeto libre y responsable".

En la misma dirección apunta la investigación, desde un enfoque sociohistórico, de Almudena Hernando. Su estudio *La fantasía de la individualidad* profundiza en las normas que, basadas en la disociación razón-emoción, han servido para la construcción diferenciada de hombres y mujeres, sobre la que se fundamenta la identidad individualizada masculina, a la que denomina *identidad dependiente* (Hernando, 2012: 148), referida a la negación, al menos inconsciente, por parte de los varones, del vínculo emocional que los une al grupo. Para suplir esa necesidad, las mujeres han tenido que mantener una identidad menos individualizada, denominada *identidad relacional* (Hernando, 2012: 65-84).

Como sabemos, el poder implica algún grado de individualización, al tiempo que exige cosificar aquello sobre lo que se ejerce, de tal manera que se asume una posición de sujeto en la que el otro se convierte en objeto. Pero también exige objetivar el mundo por la razón y distanciarse

de las emociones, un proceso que culmina en el pensamiento ilustrado con el discurso que legitima el mito de la razón y la ciencia (Hernando, 2012: 85-88), al que, al ser crucial para que seamos admitidos en los circuitos de poder, contribuyen tanto hombres como mujeres individualizados desde la Modernidad. Sin embargo, la seguridad basada exclusivamente en los mecanismos racionales (la *identidad dependiente*) ocasiona también conflictos que ellas han reconocido, pero que el discurso patriarcal invisibiliza (Hernando, 2012: 99). Por eso Almudena Hernando apuesta por una sociedad en la que cualquiera de los dos sexos pueda desarrollar, en mayor o menor grado, cualquiera de las dos identidades (*relacional* o *individualizada*) en aras de una verdadera *individualidad independiente* de las personas (Hernando, 2012: 169), un logro que aún no está en el horizonte cuando Marga Gil Roësset vierte sus emociones y sentimientos en una escritura desgarrada y abierta, en la que nos detendremos, después de repasar las características del género donde se enmarca.

2. EL DIARIO COMO SUBGÉNERO AUTOBIOGRÁFICO

La autobiografía, en la definición propuesta por Lejeune en 1975, supone, al igual que los demás géneros de la literatura íntima, una *identidad de nombre* entre el autor, el narrador y el personaje (Lejeune, 1994: 61), que se sanciona en un *pacto autobiográfico* con el lector[3] (Lejeune, 1994: 64). No obstante, en tanto escritura, implica una construcción que participa al mismo tiempo del discurso verídico y del literario (Lejeune, 1994: 137). Incluso el propio estudioso francés, en su trabajo de 1986, *Moi aussi*, llega a reconocer que "decir la verdad sobre uno mismo […] es una utopía", aunque después precisa: "por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no impide en absoluto existir" (Lejeune, 1994: 142).

Más receloso se muestra Paul de Man (1991: 118), cuya teoría anima, en nuestro ámbito, el trabajo de Nora Catelli (1991). Para el teórico deconstruccionista, en la medida en que "el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya)", la autobiografía supone la realización de un tropo, por lo

[3]A este respecto, Campillo Meseguer (2001: 170) señala que la escritura, como práctica social, produce unos efectos de autor —la función interna en el texto tras la cual se esconde el individual real— en el escritor y en el lector, que determinan el modo en que ha de ser leído el texto. Para los conceptos de autor y de nombre propio, véase Campillo Meseguer (2001: 161-189 y 149-160 respectivamente).

que se hace imposible la verdad sobre la escritura del yo.

Esta discrepancia teórica es una manifestación del debate planteado en el seno del Postestructuralismo, que, frente al racionalismo cartesiano, cuestionaba el valor ontológico de la verdad, al mismo tiempo que subrayaba la fragmentación del sujeto, lo que sin duda ha motivado el interés por el estudio, desde diferentes enfoques, de la autobiografía[4] y ha encontrado un campo propicio para el de autoría femenina, especialmente en países como Francia, con más larga tradición autobiográfica que el nuestro (Romera Pintor, 2018).

A pesar de que algunos de estos planteamientos difieren de la propuesta de Lejeune, no existe un gran desacuerdo al abordar el hecho autobiográfico (Pozuelo Yvancos, 1993: 202 y 2006), ya que el discurso del yo puede ser ficcional, pero no impide que sea leído como veraz. Es la formulación que, desde una perspectiva pragmática, presenta en 1976 Elisabeth Bruss (1991: 65), quien sostiene que la autobiografía alcanza pleno significado dentro de los sistemas simbólicos de la literatura y la cultura que, como tales, se rigen por reglas intersubjetivas. Una de ellas, necesaria para que el acto de habla autobiográfico se cumpla, es el valor de verdad de lo que el autobiógrafo relata y que se espera sea aceptado como verídico por parte del lector (Bruss, 1991: 67). No se hallaba lejos de Lejeune, con el que coincide en el requisito de la identidad de autor, narrador y personaje, cuando un año antes el autor francés defendía que "el género autobiográfico es un género contractual" (Lejeune, 1994: 85) que precisaba un *pacto de lectura*.

Nos referimos a un discurso que se *construye* siguiendo una coherencia entre lo vivido y la interpretación que de ello hace el autor (Fernández Prieto, 1994: 126-127), porque la autobiografía, según Darío Villanueva (1991: 108), "posee virtualidad creativa, más que referencial". En esta tarea, el autobiógrafo experimenta un desdoblamiento y pasa de la condición de sujeto a la de objeto y este "es la identidad que previamente

[4]Prueba de ello es, en nuestro país, la aparición de las revistas *Intramuros* (Buenos Aires / Madrid, 1995) y *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* (Universidad de Barcelona, 1996), dirigida por Anna Caballé, que se ocupan de la autobiografía y de los géneros biográficos en general. O la tarea realizada por José Romera Castillo (2010), ya sea como editor de actas de Seminarios internacionales (Romera, 1993, 1998, 2000) o como autor de un estudio (Romera, 2006), por citar algunos ejemplos. Pero también Loureiro (1991a, 1991b y 1994), Caballé (1995), Tortosa (2001), Balaguer Pascual (2001), C. Fernández y M. A. Hermosilla (2004) o Pozuelo Yvancos (2006).

se ha construido en la escritura" (Castilla del Pino, 1989: 149), de modo que la construcción del yo tiene lugar *a posteriori*, en un proceso realizado por el sujeto con el fin de lograr el mayor éxito para sí mismo (Castilla del Pino, 1996: 16-17).

Ahora bien, estas características generales del género autobiográfico no se dan exactamente en el diario, donde el autor o autora no conoce el final de los sucesos de los que habla, sino que practica una escritura abierta, con unos rasgos propios que, en la modalidad concreta del diario íntimo y de mujer, trataremos de precisar.

Corresponde a Alain Girard, en su ensayo clásico de 1963, haber fijado las características de la escritura diarística[5]: se escribe día a día, sin una determinada estructura, el pronombre personal de primera persona rige el discurso, posee carácter secreto —hasta el siglo XX no se destina a la publicación—, se centra en la faceta privada de su autor, que constituye el centro de la observación, y se extiende por un determinado lapso de tiempo (Girard, 1986: 3-5).

Por lo que se refiere al diario íntimo, su origen se encuentra en Francia, con las confesiones de Rousseau, halla un campo favorable en la expresión de la subjetividad romántica y se desarrolla en el siguiente cambio de siglo, cuando la industrialización contribuye a la soledad del ser humano, que se repliega sobre sí mismo (Girard, 1986: XII-XIV). Sin embargo, en España, con la excepción del diario de Unamuno, no se cultivará prácticamente hasta el siglo XX, como ha mostrado en su estudio Danielle Corrado (2000: 257-348), que, además, reúne una serie de elementos formales, funcionales y de publicación para una poética de este subgénero.

Pero el diario se caracteriza también por la monotonía generada por la repetición de lo cotidiano, a lo que se intenta dar una forma literaria (Bou, 1996: 124), porque, según Béatrice Didier (1996: 44), puede convertirse en un ejercicio de escritura donde caben diversos materiales (Bou, 1996: 39), lo que lo convierte en un género literario muy vulnerable, bien sea por las modificaciones que, en la publicación, puede introducir el

[5]El diario comparte sus peculiaridades con otros subgéneros autobiográficos, sobre todo con el dietario, del que se diferencia por el predominio de lo afectivo y la cotidianidad —recuerda Laura Freixas (1996: 12-13)—, y la carta, de la que se distingue por el tipo de relación con el otro (Didier, 1996: 43), que, en el diario está ausente, porque se centra en el mundo personal del autor y, en el diario íntimo, en su estado anímico (Girard, 1986: 4-5).

autor o autora, las que se deben a condicionantes editoriales, o bien, en las ediciones póstumas, como el diario de Marga, por la censura que podría ejercer la propia familia.

En todo caso, el diario, como la autobiografía, exige la identidad del narrador y del personaje (Corrado, 2000: 7), pero es el tipo más narcisista e individualista de la escritura autobiográfica. Si en esta la identificación de autor-narrador-personaje requiere, como hemos señalado, un pacto con el lector, en el diario, aparte de esa identificación, el emisor se desdobla en receptor, ya que, en principio, no está destinado a publicarse. Cuando esto sucede, el diario vuelve a integrarse en un proceso comunicativo que apela a un receptor (Romera Castillo, 2006: 344). Es lo que sucede con frecuencia en el diario íntimo, en cuya especificidad conviene detenerse.

2.1. La intimidad en el diario

El diario íntimo es una modalidad de difícil definición, que ha motivado a veces la preferencia por el adjetivo *personal*, de uso más amplio (Braud, 2006: 9). La primera acepción del diccionario académico recoge el significado de íntimo como "lo más interior o interno", de modo que el diario íntimo está vinculado a la noción de interioridad y posee una intención no divulgativa (Corrado, 2000: 7), que no tiene que ver con la naturaleza de su contenido —precisa Danielle Corrado (2000: 327)—, sino con la falta de reconocimiento de la institución literaria. Creado en 1882 para la publicación parcial del diario de Henri-Frédéric Amiel, el término, en su cuarta acepción, alude a lo relativo a la intimidad, que, a su vez, expresa la "zona espiritual íntima y reservada de una persona". De este modo, puede relacionarse, por un lado, con lo religioso: recordemos el antecedente, en el siglo IV, de las *Confesiones* de San Agustín, su autobiografía de conversión, y en nuestro país, por ejemplo, el *Libro de la vida* de Santa Teresa o la obra autobiográfica de San Ignacio de Loyola (Corrado, 2000: 25-32), lo que ha llevado a Alain Girard (1986: X) a hablar del diario como un "examen de conciencia, laicizado". Por otro, el vocablo está unido al concepto de persona, que, si bien parece natural, es construido, complejo y determinado culturalmente (Girard, 1986: XVII-XVIII). En el siglo XX en concreto, el cambio de valores que supuso la revolución industrial condujo al ser humano a refugiarse en el espacio privado, donde toma conciencia de sí mismo, como refleja el diario íntimo, sin embargo,

lo privado no se identifica con lo íntimo. Para explicarlo, acudiremos a la teoría del sujeto de Castilla del Pino (2001: 392), que lo concibe como "el sistema del organismo mediante el cual se construyen yoes adecuados para una secuencia de actuaciones en la realidad". Estas, a diferencia de las actividades —el tic, las manifestaciones epilépticas, etc.—, son siempre intencionales y en ese supuesto se basa la interacción con los otros (Castilla del Pino, 2001: 390). Pero el sujeto no solo realiza actuaciones de un yo, sino que prepara, de acuerdo con los intervinientes, un *escenario*, es decir, el contexto en el que tienen lugar las actuaciones humanas, según el cual estas pueden ser íntimas, privadas o públicas. Aunque el carácter de *representación* es evidente en las actuaciones públicas, también lo son en las privadas, las que se llevan a cabo a solas o ante alguien muy cercano, y en las íntimas, las que tienen lugar en nuestro imaginario, o sea, "las actuaciones que reservamos para nuestra intimidad". Por tanto, lo imaginado no puede mostrarse, pero sí comunicarse, verbalizarse (Castilla del Pino, 1996: 18-19).

En este mismo sentido se sitúa el trabajo de Celia Fernández. Después de afirmar que el lenguaje no puede reproducir una realidad psíquica, sino que la crea gracias a su potencia performativa, se refiere al diario íntimo, que, en cada caso, "ensaya, explícita o implícitamente, una teoría y una retórica de la intimidad" (Fernández Prieto, 2015: 62). Y a continuación dedica el último apartado del artículo a este subgénero autobiográfico, del que ofrece algunas muestras concretas. Es la línea que siguen actualmente otros trabajos que se ocupan de la escritura diarística (Luque Amo, 2016 y 2018).

Así pues, la intimidad es el ámbito de la libertad de actuación donde pueden desarrollarse distintos yoes, a veces inimaginables, pero al mismo tiempo se ve influido también por las normas dictadas por el poder sociopolítico o religioso en cada momento y que ejercen un mecanismo de autocontrol en ese sujeto pluriforme. De ahí que este se vea obligado a realizar una tarea de construcción de lo íntimo en la que, ensayando procedimientos que escapen a la observabilidad, termine por resguardar sus deseos en la vida mental o la fantasía (Castilla del Pino, 1996: 25-28), un proceso que adquiere mayor complejidad, como veremos seguidamente, en las mujeres cuando deciden dar rienda suelta a *la loca de la casa*, por citar el título de la obra de Rosa Montero, donde, inspirándose en Santa Teresa, aborda las razones del literato para enfrentarse a los fantasmas de

la imaginación.

2.2. *Escritura femenina* y diario

Para las escritoras, plasmar sus inquietudes más profundas en un texto que va a ser publicado conlleva, como asevera Noël M. Valis (1991: 36), exponer su reputación, "su identidad genérica como construcción cultural de la feminidad". Aunque ya hemos señalado que el diario es una creación verbal, al transformarse la actuación íntima en pública, los lectores, que se rigen por el código de lo íntimo, lo perciben como exhibición. Por eso las autoras prefieren reflejar los aspectos de su intimidad en la ficción (Freixas, 2004: 118) y reservan lo más personal para el diario, escrito en secreto y sin ánimo de publicarlo. Pero, además, las características de este subgénero autobiográfico se adecuan bien a las oscilaciones emocionales del día a día —porque la dimensión temporal es un factor esencial de la autopercepción (Corrado, 2000: 13)— y a la anotación de la actividad de la conciencia en un discurso suelto y deshilvanado sin las ataduras de los géneros literarios canónicos.

Sin embargo, a pesar de que ha sido frecuente, desde el pasado hasta hoy, la práctica, por parte de las mujeres, de la escritura diarística, al igual que de la epistolar (Planté, 1998; Torras, 2001; Díaz y Siess, 2006), lo que ha estimulado la publicación, en las últimas décadas, de autobiografías femeninas (Romera Castillo, 2006: 127-141), pocas han sido las que decidieron llevar a la imprenta un texto que pertenecía a un género de cultivo mayoritariamente femenino y que, quizás por ello, poseía escaso valor institucional, aunque como reconoce Laura Freixas (2015: 34), ha dejado su huella en la introspección narrativa de la gran literatura y ha influido en el auge actual de las obras autobiográficas en general (Romera Castillo, 1993: 421-505) y, aunque en menor grado, del diario en particular (Romera Castillo, 2006: 367-379), en cuyo mercado editorial predominan ahora los títulos de autoría masculina.

En el límite de estas páginas no podemos profundizar en los rasgos que diferencian los diarios de hombres y mujeres, más centrados los primeros, por lo común, en la tarea como sujetos de una actividad pública —de ahí que se haya afirmado que, si bien existe autobiografía en nuestro país de los siglos XVII al XIX, falta intimidad (Freixas, 1996: 7)—, pero el diario íntimo, por sus características, puede considerarse, según la

denominación de Hélène Cixous (1995: 61), una *escritura femenina*, que no se refiere a la firma de un autor o autora, sino al estilo.

Una idea similar mantiene Nora Catelli (1996) cuando habla de la posición *femenina* del diario íntimo. Partiendo del ambiguo sentido etimológico de *intimidad*, el término, aparte de aludir a una relación estrecha, se relaciona con *intimidación*, es decir, la incorporación del temor en un sujeto (Catelli, 1996: 88-89), que, en las mujeres diaristas, supone "una doble marginalidad" (Catelli, 1996: 87). Si en el pasado escribir significaba, como en Santa Teresa, encerrarse en la celda con los demonios, en la Modernidad, estos, lejos de desaparecer, siguen estando presentes, ahora por motivos laicos, e incluso se funden con el sujeto (Catelli, 1996: 93) en el espacio doméstico. Por tanto las personas —varones o mujeres— que se encierran con los fantasmas que *intiman* adoptan una *posición femenina*, porque, quebrando las identidades estáticas, van al encuentro del goce, de la *jouissance* lacaniana (Catelli, 1996: 96-97)[6].

Es la salida, que lleva a cabo la autora que no desea convertirse, según la expresión de Sidonie Smith (1991: 100), en una *mujer fálica*, ya que el sujeto autobiográfico no es neutro, sino que se ha establecido como masculino y la mujer, al haber sido privada tradicionalmente de la vida pública, encuentra obstáculos para reflejar su yo en la literatura, salvo que hable la lengua patriarcal y se adapte a los códigos imperantes en los que se fundamenta la identidad. Por el contrario, el otro camino para rehuir el discurso *falogocéntrico* es situarse en la genealogía materna, en la línea de Cixous, Irigaray y Kristeva, y ejercitar una escritura que está, "como la voz de la madre, fuera del tiempo" y que es "plural, fluida, bisexual, descentrada, no-logocéntrica" (Smith, 1991: 102-103).

A pesar de que la profesora americana reconoce que las teorías francesas de la diferencia pueden caer en otra clase de esencialismo, al proponer una teoría en torno a lo femenino que subvierte el orden simbólico establecido, la autobiógrafa podrá comprender y superar la ficción de una ideología basada en la separación entre los sexos y crear otro tipo de subjetividad (Smith, 1991: 103). Es también lo que defienden otras teóricas feministas, como Judith Butler, cuando denuncia que la identidad no está asociada a la persona, sino a las normas socialmente instituidas (Butler, 2001: 50) y se refiere a la mujer como "un término en proceso" (Butler,

[6]Para la jouissance en las poetas españolas de hoy, véase M.ª Ángeles Hermosilla (2017).

2001: 66-67), o Rosi Braidotti (1994: 31), al proponer una subjetividad *nómade*, que define como la transgresión de las convenciones establecidas.

Se trata asimismo de la idea que, basándonos en los postulados postestructuralistas, planteábamos en el primer apartado de este trabajo, con el fin de ubicar el discurso abierto de nuestra diarista, del que nos ocuparemos seguidamente.

3. EL DIARIO DE MARGA

Todo lo expuesto hasta aquí encuentra cabal plasmación en el diario que escribió Marga Gil Roësset desde el 22 de julio de 1932, fecha en que puso fin a su vida, cuando contaba con veinticuatro años, a causa del amor no correspondido a Juan Ramón Jiménez.

Se trata de un texto de cuarenta y siete folios, publicado por primera vez en 2015, con el título *Marga*, siguiendo la edición preparada por el propio poeta[7], cuyo peculiar uso ortográfico adopta, gracias a la escritora y fotógrafa Marga Clark, sobrina de la autora, de la que realiza una ajustada semblanza, y de Carmen Hernández-Pinzón, representante de los herederos del Nobel español, a quien debemos el prólogo, cumpliendo así el encargo de su padre y la voluntad de Juan Ramón, que, conmocionado por la tragedia[8], escribió:

> *Si pensaste al morir que ibas a ser bien recordada, no te equivocaste, Marga. Acaso te recordaremos pocos, pero nuestro recuerdo te será fácil y firme. No te olvidaremos, no te olvidaré nunca. Que hayas encontrado bajo la tierra el descanso y el sueño, el gusto que no encontraste sobre la tierra. Descansa en paz, en la paz que no supimos darte, Marga bien querida* (Jiménez, 2015: 82).

Más tarde dispuso en una carpeta de piel amarilla, con los primeros versos de *La soledad sonora* grabados en oro en el reverso, todo el material

[7]En lo sucesivo las citas del diario y de otros textos que contiene el libro se realizarán por esta edición (Jiménez, 2015).

[8]Sobre el impacto emocional que supuso el suicidio de Marga en el poeta de Moguer y en su mujer, véase la introducción de Carmen Hernández-Pinzón (Jiménez, 2015: 10), el recuerdo familiar de Marga Clark (Jiménez, 2015: 21) y las anotaciones de los días posteriores al infortunio realizadas por Juan Guerrero Ruiz (1999: 36-37, 38 y 39), buen amigo de Juan Ramón.

relacionado con Marga: el diario que ella le entregó el mismo día de su muerte, las cartas de despedida que dirigió a sus padres, a su hermana Consuelo y a Zenobia, junto a poemas, textos y anotaciones del poeta y de su esposa, que tenía la intención de escribir una *Historia de Marga*, de la que, se recogen fragmentos traducidos del inglés para esta edición por Carmen Hernández-Pinzón. Todo ello, además de portadas, portadillas, notas de Marga, fotografías, recortes de prensa y reproducciones facsimilares, pensaba publicarlo en un libro Juan Ramón a finales de 1932, pero diversos avatares, de los que se da cuenta en el prólogo, impidieron que se llevara a término un proyecto que, avalado por el gran poeta, hubiera redundado en el reconocimiento de Marga Gil Roësset.

3.1. La autora

Perteneciente a una familia de la alta burguesía, en la que había presencia de mujeres artistas (Capdevila-Argüelles, 2013), recibió, al igual que su hermana, una amplia formación, sobre todo en arte, música e idiomas, de la que se encargaba su madre, una mujer culta y sensible, a la que las hijas, y especialmente Marga, estaban muy unidas. Con este estímulo, a los siete años escribió e ilustró el cuento *La niña curiosa* y a los doce y trece años realizó, respectivamente, las ilustraciones de los cuentos de su hermana *El niño de oro* y *Rose des Bois*. Este último, en francés, fue publicado en París y reseñado en *Le Figaro* (Balló, 2018: 66).

Años más tarde se publicó póstumamente el libro *Canciones de niños*, escrito en español y en francés por su hermana Consuelo y con libreto musical de su cuñado, cuya cubierta presentaba tres dibujos de Marga, recogidos en el apéndice de su diario, que fueron seleccionado por Juan Ramón, uno de los cuales, *Las cerezas*, guarda tal semejanza con el de *Le petit prince* que, según Marga Clark, se ha especulado con la posibilidad de que Saint-Exupéry se hubiera inspirado en él (Jiménez, 2015: 21-22).

Cuando Juan Ramón y su mujer conocen a las hermanas, que sentían gran admiración por Zenobia, como constatan la prologuista y la sobrina de Marga (Jiménez, 2015: 8 y 19), quedan impresionados por el cuento *El niño de oro* y enseguida visitan el taller de nuestra autora, que empieza a

destacar en la escultura y cuya obra *Adán y Eva*[9] había sido aplaudida por las pintoras del momento y elogiada por la crítica en la revista *La Esfera* el 17 de agosto de 1930. En ese número, ilustrado con fotografías de otras dos esculturas suyas, se ofrece un amplio reportaje sobre la artista, que contaba solo con veintidós años. No fue el único: en otro, publicado el 13 de julio del mismo año en *Crónica*, después de la entrevista realizada a Marga por Rosa Arciniega el 13 de julio de ese mismo año con motivo de la muestra del grupo escultórico *Adán y Eva* en la Exposición Nacional de Bellas Artes, la entrevistada hablaba de la creación y de su concepción del amor, las dos claves para la adecuada comprensión de su escritura diarística. Con respecto a su tarea artística afirmaba:

> *Yo intento siempre operar sobre mis esculturas de dentro afuera. Es decir, trato de esculpir más las ideas que las personas […] llevan el esfuerzo de querer manifestar su interior* (Jiménez, 2015: 19).

Se advierte así el empeño de la artista por plasmar la interioridad, el lado íntimo en una labor creativa personalísima que, en palabras del crítico José Francés, "no debe nada a profesores ni maestros"[10] y, para subrayar la maestría de su técnica, utiliza el género gramatical masculino: "Se está pues en presencia de un artista verdadero" (Jiménez, 2015: 19), como era habitual en la época[11]. El mismo Juan Ramón, antes de su encuentro con ella, había imaginado que era rubia, como Consuelo, que respondía más al estereotipo de la feminidad, y la describe con "una actitud de energía, brazos musculosos, morenos, heridos siempre de su oficio duro […] Amarga. Persa. Fuerte, viril" (Jiménez, 2015: 81). De este modo se pone

[9]A pesar de que Marga destruyó el día de su muerte parte de sus obras, la exposición que, comisariada por Ana Serrano, organizó el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 2000 logró reunir dieciséis esculturas suyas, ochenta dibujos y acuarelas, aparte de dos fotografías, cinco objetos personales y los cuentos de su hermana que ella ilustró (Jiménez, 2015: 22).

[10]La madre de la joven escultora, que a los quince años practicaba el oficio con una dedicación poco común para su edad, mostró algunas obras de su hija al escultor Victorio Macho para que la tutelara, pero, asombrado por la destreza empleada, prefirió no inmiscuirse en su capacidad creativa, según explica Marga Clark (Jiménez, 2015: 18).

[11]Para referirse al talento poético de Rosalía de Castro, Azorín acusaba de ignorancia a la crítica que no reparaba en "uno de los más delicados, de los más intensos y originales poetas que ha producido España", cita que se reproducía décadas después en los manuales de literatura para bachillerato (Lázaro Carreter y Correa Calderón, 1971: 83).

de manifiesto la ausencia de un sujeto femenino en el discurso artístico oficial, años antes de que esa constatación se formulara en las teorías feministas y del postestructuralismo.

En cuanto a su idea del amor y el matrimonio, Marga declaraba:

> *No creo en el amor simultáneo, de dos corazones* […] *Yo, por ejemplo, puedo enamorarme de un hombre sencillamente porque me gusta; pero me parece difícil que él al mismo tiempo se enamore de mí, completando así el amor. Me parece que en esto hay siempre un sacrificio* […] *Yo como no espero hallarle, tampoco pienso casarme* (Balló, 2018: 69).

Con esta actitud, parecía contestar a la realidad del momento histórico que le tocó vivir y que, en 1931, denunció la ministra española Federica Montseny, en su libro *El problema de los sexos. Matrimonio, unión libre y amor sin convivencia*, reeditado en el exilio diecisiete años más tarde, donde aseguraba: "una mujer que trabaja, estudia, cura, enseña o escribe para los hombres es *compleja*; desde luego poco femenina" (Capdevila-Argüelles, 2017: 37).

También el poeta de Moguer, que había aconsejado a Marga viajar a París o Londres para completar su formación (Guerrero Ruiz, 1999: 41), reconocía la dificultad que tenía esta para realizar su ideal y desarrollarse como artista:

> *Si Marga hubiera tenido tiempo, espacio para soñar, hubiese suplido con aquellas alas de que me hablaba, la realidad visible* […] *Prefirió la realidad invisible.* […] *Acaso creyó que no vivía a su gusto. ¡Quién puede hacer su gusto! ¡Quizás no podía realizar su obra! ¿Quién puede realizar su obra? Pero ella no quería términos medios* (Jiménez, 2015: 85-86).

3.2. El texto diarístico

Pero es la propia escultora quien abiertamente expresa en el diario su deseo de llevar a cabo su quehacer artístico al lado del hombre amado:

> *... Ideal ... el amor de dos personas ... eso sí ... dos únicas personas*

> *vivido en una atmósfera de trabajo intenso ...*
> *... Ya tú ves, alguna tarde que me he quedado en tu casa trabajando ... y ... tú también ... esa satisfacción del trabajo a gusto ...* yo en el mío ... saberte a ti en el tuyo ... *es un lazo de unión tan sólido ... Cada uno en su obra ... y ahora y luego ... irse uno junto al otro ... y así ...* (Jiménez, 2015: 38).

Y enseguida surge la declaración amorosa[12], fruto de una afinidad que cree compartida:

> *... Qué sonata ... ¡qué sonata! qué maravilla ... qué bien me he sentido*
> *... ¡cómo te quiero!*
> ... SI tú, espontáneamente, me dieras un beso ... *y me atrajeras ... así ... estrechamente ... dejándome ... oír en tu pecho latirte el corazón ... y un poco también la plata de tu voz ...*
> *... Sería glorioso ... luego de esa plenitud ¡qué contenta!* (Jiménez, 2015: 38-39).

Sin embargo, esta expresión entrecortada, con frases en redonda, según el subrayado en lápiz rojo realizado por el poeta (Jiménez, 2015: 15), que da paso al sentimiento, representado en un discurso metafórico, choca con la realidad, basada en lo racional, del destinatario del mensaje, a lo que la escritora también alude:

> *Claro... tú me ves exactamente y es natural ya que tú eres la razón ... la fase de mi vida sentimental ... donde digo adiós a las cosas ...*
> *... Pero realmente yo no soy así ...* (Jiménez, 2015: 38).

Así, de acuerdo con la tarea de Castilla del Pino que sintetizamos en el apartado correspondiente a la intimidad, el yo de la diarista, que se presenta subrayado en el texto, constreñido por las normas psicosociales, se ve obligado a recluirse en la vida mental:

[12]Las expresiones de amor, a modo de ritornello, son recurrentes en el diario (Jiménez, 2015: 43, 44, 55, 56, 58, 61, 72).

> *... Pero tengo bastante miedo ... me parece que tendré que morirme triste ...* sin beso *... ni corazón ... ni voz de plata ... ni versos ... ¡ay!* Imaginar ... siempre imaginar *... y yo no sé si en ese momento sabré engañarme aún ... o me moriré de pena* (Jiménez, 2015: 39).

En el mismo sentido se manifiesta más adelante, en un enunciado lleno de sensualidad, donde el subrayado confirma el motivo de ese refugio en la imaginación:

> *Muy tempranito ... como es primavera y de gloria madrugar ... me iría al campo contigo ...* claro que, como contigo de verdad ... en persona*,* no sería posible *... contigo imajinativamente ...*
> *... Y ... qué mañana de empaparme de ... campo nuevo ... y de ti ... flores ... y tú ... tomillo ... versos ... flores ... vida ... ¡vida! ……..*. (Jiménez, 2015: 63).

También se advierte en otro lugar, de modo aún más elocuente, que parece preludiar la idea de que un grado de error, de delirio, es a veces necesario para vivir (Castilla del Pino, 1998):

> *QUÉ razón tiene el que ha dicho ... que "donde no hay comprensión ... no hay amor" ... no me cabe duda, el ¿amor? tuyo ya no es ... pero ¡acaso ha sido nunca!*
> En fin, yo lo imajiné y fui feliz ... querría poder seguir con esa ilusión este tiempo aún … pero la realidad, con sus crudezas disonantes no te deja situarte en el mundo de lo ideal … único posible para mí … (Jiménez, 2015: 69).

En ambos casos la vivencia del amor va unida a la realización de la obra. En el que acabamos de transcribir esa conjunción significa la plenitud:

> *... Juan Ramón ... tú sabes lo que es amor —lo has escrito tan bien—,* lo has debido sentir de tantas maneras *... Yo antes suponía ... ahora sé ... entiendo, que es lo mejor de la vida ... amor que es ideal ... deseo ... amor de un hombre y una mujer ... amor a la obra ...*
> […] *... tu amor ... al ser ... lo entró todo ... como el mar lo entra*

> *todo ...*
> *... Por él, contigo ... por ti ... todo es vivo, encendido ... obra ... vida ... ¡todo!* (Jiménez, 2015: 69).

Nótese la escisión entre sentimiento y razón, cuyos términos, al figurar subrayados, como el referido a la obra, alcanzan similar relevancia.

El otro ejemplo es asimismo significativo: tras el pespunteado nominal que apelaba a los sentidos, y al placer de la vida, surge la referencia al trabajo:

> *... Y ... luego, a trabajar ... tú y yo ... mirarte ahora ... y luego ... y luego ... irte moldeando con mis manos ¡ay! yo a ti ...* como una madre ¡no! como una ¿novia? ... ¡como una enamorada! ...
>
> *Acaso ... acaso no es eso lo mejor ... ... Juan Ramón, fuego, nardo, ... vida ... espíritu ... esta cabeza tuya ... nunca la acabaría ... porque cada vez que te miro ... veo algo nuevo que aun antes no era ... o no veía ... y es que cada día te renuevas ... y me renuevo ...* (Jiménez, 2015: 63).

La diarista habla aquí de su proyecto de esculpir el busto de Juan Ramón, que no llegó a realizar, de llegar a ser sujeto de la creación de una obra que tuviera como objeto al ser amado, como ya había hecho con la cabeza de Zenobia, trabajando en casa del matrimonio durante unos meses, que sirvieron para estrechar la amistad con la pareja de escritores y en los que va enamorándose del poeta, quizás porque ese amor se adecuaba al modelo de relación de las parejas intelectuales del cambio de siglo (Siso y Pla, 2016: 1083).

Pero ¿cómo invertir el orden vigente que reservaba a la mujer el papel de amada y de objeto en el campo artístico? Es un obstáculo que se deduce de las palabras de Marga y que ella lleva hasta sus últimas consecuencias:

> *... Ilusión matada ... muerte de lo realizable ... irrealizable ... ya ... más triste aún que la otra (muerte) aunque tiene en mí prólogo y epílogo ... y la otra ... sólo es prólogo ... ¡creo!*
>
> *... Ya ... a qué esperar, si así ya no puede ser ... ¡a qué esperar!...* ... Porque cuando vengan yo no puedo seguir … *mi espíritu no tiene*

> *elasticidad para emprender un trabajo … … tan lejano de mí ahora* … para vivir a su antojo (de ellos) … ya que lo que yo únicamente siento … lo tengo prohibido … (Jiménez, 2015: 63).

Como el yo íntimo no puede mostrarse, la única salida es la verbalización de los deseos más profundos en un diario que, como si se tratara de la entrega de la propia persona, Marga pone en manos de Juan Ramón horas antes de su muerte. Aunque el suicidio ha formado parte de la historia literaria desde la antigüedad (Zambrano Carballo et alii, 2006) y alcanzó su máxima expresión en el Romanticismo, el problema es más complejo en el caso de nuestra autora, porque, más allá de la exaltación de unos sentimientos que no encuentran su realización en este mundo, supone una creación verbal de la intimidad en la que el sujeto desaparece, pero que halla su cumplimiento en un receptor que, a través de la lectura de un texto fragmentado, trufado de frases inacabadas, casi indescifrables, subrayados, con gran profusión de puntos suspensivos, realiza una verdadera labor de construcción.

En definitiva, nos encontramos con una escritura, fluida, descentrada, asociada a la madre pre-edípica, que rompe el binarismo hombre/mujer o razón/sentimiento, es decir, una *escritura femenina*, en el sentido de Hélène Cixous. En ella aflora una retórica del silencio que en ocasiones, como en otras obras de escritoras (Hermosilla, 2017), toca la *jouissance*, según se observa en el escueto texto que abre el diario: "Todo lo bello … porque tú sabes mirarlo … agradecido se te entra … … y te hace a ti, más bello … ¡aún!" (Jiménez, 2015: 33). De ahí la utilización de un estilo con predominio nominal para transmitir, como en el balbuceo sanjuanista, la pasión amorosa, que se expresa con resonancias líricas:

> *Tu voz ...*
> *... tu sonrisa*
> *tus ojos ...*
> *... yo ... qué dicha ... alguna*
> *vez ..., me has hablado ...*
> *... y sonreído, ... y ...*
> *... mirado ... vida ...*
> *Tú, a mí ... y yo, cómo*
> *no me habré muerto, entonces,*

... de contento.

lunes noche ... (Jiménez, 2015: 37).

Conviene señalar que, aunque el diario no tiene fecha, salvo el "Miércoles 22" (Jiménez, 2015: 34), de vez en cuando, como aquí, se indica el día de la semana (también en Jiménez, 2015: 62, 68, 73) o, simplemente, se anota el final: "NOCHE última" (Jiménez, 2015: 74).

En otros momentos, el estilo sincopado deja traslucir la huella petrarquista y del amor cortés que, contraviniendo la herencia cultural, ensaya un sujeto femenino que realza su erotismo con subrayados y oraciones exclamativas:

> *... Estabas ... eres tan, no te enfades, comprende que soy artista... y claro, me fijo ... tan guapo, no, no es esa la palabra: ... sujestivo, persa ... ojos, qué ojos ... ¡dios, qué ojos! ... nariz, boca, ¡labios! ... dientes ... pómulos nobles ... espresión ...*
> *... Todo tú ... desde todos los aspectos ... cómo me gustas, ¡y cómo te quiero!* (Jiménez, 2015: 61).

O bien, como es propio del diario íntimo (Braud, 2006: 82), el discurso logofágico se convierte en una escritura del cuerpo, que revela así el sufrimiento del yo:

> *He estado mala toda la noche y todo el día aún ... golpe ... taxi ... golpe ... ... no ... la idea ...*
> *... En mi cabeza, la voz ... tu voz constante ... fue ... «te vas ... me parece muy bien»...*
>
> *... Me trajisteis valeriana ... y rosas ... rosas ... rosas ...*
> *Me encuentro confusa ... y misteriosa ... Cuando es tan claro ver todo ... hombre ...* (Jiménez, 2015: 54).

De este modo, descubrimos un discurso donde con frecuencia aparece la antítesis —"confusa"/"claro" en el último ejemplo—, que se repite en otros textos: "… Con ser bueno … eres injusto, … y con ser sensitivo … eres cruel …" (Jiménez, 2015: 62), o en este: "… porque, lo

mejor no puede ser … todo me importa nada … con ser quizás magnífico … ¡no quiero nada porque quiero tanto"! (Jiménez, 2015: 69). Y asimismo la paradoja: "cómo / no me habré muerto, entonces, / … de contento" (Jiménez, 2015: 37), o incluso "… querría no quererte tanto … aunque mi única razón de ser … es esa … y también mi única razón de no ser …" (Jiménez, 2015: 44). Son muestras de un sujeto *histerizado* que se construye fragmentariamente en la escritura diarística, desdoblándose en un personaje en el que no se reconoce:

> *... Si no fuera porque ... porque me he resignado ... porque miro la vida mía propia como una cosa fuera de yo ... que yo contemplo ... pero que no soy ... lloraría ...* (Jiménez, 2015: 44).

También aquí: "Es que estoy loca … claro … y sé que no lo soy … entonces … ¡qué! …" (Jiménez, 2015: 55). Pero cuya subjetividad se inscribe en el texto, como este, de significativo título:

> *—Desequilibrio—*
>
> *La visión relativa mía ... visión de valores ... ¡qué extraordinaria!*
> *... Pensando que si me muero ... no veré más tu obra …* no veré *lo que sigue ... siento la muerte absurda.*
> *... Si me dijeran ... aun tú muerta, su obra irá a ti ... entonces ... síííí, ¡muerta ...! …… ……..*
> *... Obra tuya ... cuerda mojada ... irrompible ... que me ata aquí ... a la vida ... de la vida al corazón ... de la vida a la cabeza ... de la vida ... no sé ... de la vida por el pecho, debajo de los brazos ... un lazo ... abrazo intenso ...*
> *... ¡No quieres la vida! ... ¡síííí! ¡Ah! ... entonces ... ¡no quieres la muerte! ...*
> *... La muerte ... ¡SÍÍÍÍ! entonces ... ¡entonces no quiero nada ... por quererlo todo!* (Jiménez, 2015: 48).

Una vez más el discurso entrecortado se sustenta en elementos antitéticos, con una marcada intención expresiva, como demuestran los signos de admiración, el alargamiento vocálico, repetido dos veces —

la última en mayúsculas— y el subrayado referido a la obra del poeta admirado, en la que el yo íntimo anhela disolverse.

La locura es un tema recurrente en la literatura de mujeres, tema al que estuvo dedicado el XII Congreso internacional del Grupo de investigación sevillano Escritoras y Escrituras (Martín Clavijo et alii, 2015). Basta recordar, en la época victoriana, a autoras como las hermanas Brontë, Janes Austen o Emily Dickinson, estudiadas por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998), que experimentaron el desajuste social en su entorno. Y es que la simbiosis entre los conceptos de mujer y locura, arraigados en el lenguaje y las metáforas, dimana de la vinculación, en el patriarcado, con la irracionalidad, la naturaleza, el silencio y lo corporal, mientras que el hombre se relaciona con la racionalidad, la cultura y el intelecto, de modo que la histeria, estudiada por Freud para iniciar su investigación sobre la conexión entre *psique* y *soma*, fue considerada una *enfermedad femenina* (Gilbert y Gubar, 1998: 67-79). Y a este respecto, Betty Friedan (2009: 328) estudió en 1963 cómo las mujeres que llenaban las clínicas eran la personificación de la *mística de la feminidad*, porque "la única manera que tiene una mujer, tanto como un hombre, de encontrarse a sí misma […] es teniendo un trabajo creativo propio" (Friedan, 2009: 411).

No obstante, la literatura también se ha valido del loco, para, como poseedor de cierta sabiduría, constituir el medio a través del cual se critica la sociedad, como puso de manifiesto Foucault (1967: 34), si bien, a partir de la Ilustración, lo irracional ya no tiene cabida en el pensamiento racionalista y ha de ser aislado (Foucault, 1967: 191 y ss). Sin embargo, a menudo la literatura coloca la locura en una instancia cercana a la muerte, donde ya no existen recursos que puedan devolver la razón a personajes como don Quijote o Emma Bovary, imbuidos de lecturas o trastornados por ellas, como tampoco a Marga, convertida en el texto ya en personaje.

Así, la locura puede inscribirse en una *escritura femenina*, como también lo es la *muerte de amor* que, muy presente en la mística, en Marga alcanza un estado radical, donde el amado incluso se diviniza (Jiménez, 2015: 42 y 45), y se expresa, al igual que en Teresa de Ávila[13], a través de un discurso que Juan Ramón tildó de "misticismo sensual" (Jiménez, 2015: 81) y que, según venimos mostrando, tiende a la unión de contrarios:

[13]Según la sobrina de la artista, Marga dejó pendiente las ilustraciones para una biografía de Santa Teresa, además de otras para el *Quijote* (Jiménez, 2015: 22).

Ya no quiero vivir sin ti
... no ... ya no puedo vivir sin ti ...
... tú, como sí puedes vivir sin mí
... debes vivir sin mí ... (Jiménez, 2015: 65).

Y así hasta llegar a la noche final, en la que el sujeto, resolviendo la relación entre el eros y la pulsión de muerte, estudiada por Freud (1992) y muy presente en la cultura occidental (Pujante, 2017), desaparece en la textualidad:

... NOCHE última ... que querría
... tanto a tu lado ... y estoy sola ...
…… ¡sola! ... ...
... no ... estoy contigo ...

Yo así en la vida … estoy,
… tan inmensamente lejos de ti … ¡ay!
aunque esté cerca …
... Pero en la muerte, ya nada me
separa de ti ... solo la muerte
... ... solo la muerte, sola ... y,
es ya ... vida ¡tanto más cerca así
... ... muerte ... cómo te quiero! (Jiménez, 2015: 74).

En este caso, al superar la frontera entre vida y muerte, soledad/compañía y lejanía/proximidad, se quiebra la dualidad jerarquizada del patriarcado denunciada por Cixous (1995: 13-14), al mismo tiempo que manifiesta una experiencia de pérdida del sujeto, por lo que el misticismo supone un llamamiento especial a las mujeres, cuyo sujeto ha sido negado por el discurso hegemónico (Irigaray, 2007: 175-184).

Nos hallamos, pues, en el pensamiento de Foucault (1993: 16), ante una *hiancia*, una abertura, que permanecía escondida, porque "el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto", en ese discurso silencioso e inconexo que nuestra cultura ha considerado marginal, en la medida en que rehúye el mandato de la representación, si bien emerge en la literatura de los místicos y los vanguardistas desde

Mallarmé. Por ello Marga, cuando pretende plasmar en el diario su verdad más íntima e inefable acude a la logofagia y la fragmentación, a pesar de que se disculpa por no haber empleado el lenguaje de modo más ortodoxo:

> *... Juan Ramón, no te debía dar estos escritos así ... desastrosos y malos ...* pero, como no puedo ... no me dejas ... ¡decirte todo lo que te quiero! … *qué importa que esté mal dicho* … importa … *la verdad, que yo he sentido tu amor ... digo ... lo siento ...* (Jiménez, 2015: 55).

En cualquier caso, nuestra autora construye un espacio textual que posibilite la comunicación con el ser amado, al que continuamente se apela o cuyas palabras, extraídas de diálogos reales o imaginarios, se recogen[14]. Pero también da entrada a otras voces, característica de la autobiografía de mujeres (Masanet, 1998: 37), como las del padre, ordenándole la tarea (Jiménez, 2015: 63), sin olvidar las alusiones a otros miembros de su familia, sobre todo a su hermana, y a Zenobia (Jiménez, 2015: 57), con la que ha establecido una relación que hoy llamaríamos de *sororidad*: "*PORQUE hay Zenobia ... y tú la quieres* … además, es azul y flor *y soy su amiga*" (Jiménez, 2015: 49). En suma, se advierte una intimidad que pugna por exteriorizarse y que, pese al pacto entre ese yo y el sujeto, con la entrega del diario al poeta, pasa al ámbito privado y después, con la publicación, al público (Castilla del Pino, 1996: 22).

Así, lo íntimo, que designa un espacio reservado e inaccesible, se abre al *otro*, con el que se pretende la unión más íntima. Es lo que J. Tisseron (2001: 52) ha denominado *extimidad* y que vuelve inestable la frontera entre dentro/fuera, interior/exterior.

Si el discurso amoroso se dirige a alguien del que no se espera respuesta y, emparentado con la locura (Foessel, 2010: 67-68), se caracteriza por su resistencia al terreno social de los intercambios (Foessel, 2010: 70-71), esta se agudiza cuando, como en el caso que nos ocupa, deviene en un misticismo extremo en el que se debe morir —"… Y para morirse cuando aún se es joven … pues … hay que matarse" (Jiménez, 2015: 65)— para alcanzar la *verdadera vida* y el estado gozoso, como oposición al principio del placer, que ha de ser superado mediante la vulneración de las normas

[14]Véase, a este respecto, Jiménez, 2015: 38, 40, 44, 46, 54, 56, 61, 70, 71.

(Lacan, 1988: 214). Así, la consecución del goce, de la *jouissance*, comporta dolor, pero libera al sujeto de los anclajes psicosociales (Lacan, 1988: 243). Este, entonces, se disuelve en una escritura descentrada y abierta donde enmudece para hablar y tender puentes con la alteridad, que ha de completar el sentido de ese discurso jadeante y diseminado en el que la diarista ha reflejado su yo más íntimo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGENOT, M. (1989). "Le discours social: problématique d'ensemble". En *Un état du discours social*, M. Angenot, 13-50. Longueuil, Québec: Le Préambule.

BALAGUER PASCUAL, E. *et alii* (cords.) (2001). *Literatura autobiogràfica: història, memòria i contribucció del subjet.* Alicante: Denes.

BALLÓ, T. (2018). *Las sinsombrero. Sin ellas, la Historia no está completa*, I. Barcelona: Espasa.

BEAUVOIR, S. de (1999a). *El segundo sexo. Vol. I. Los hechos y los mitos.* Madrid: Cátedra.

____ (1999b). *El segundo sexo. Vol. II. La experiencia vivida.* Madrid: Cátedra.

BENNINGTON, G. y DERRIDA, J. (1994). *Jacques Derrida.* Madrid: Cátedra.

BOU, E. (1996). "El diario: periferia y literatura". *Revista de Occidente* 182-183, 121-135.

BRAIDOTTI, R. (1994). *Sujetos nómades.* Buenos Aires: Paidós.

BRAUD, M. (2006). *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel.* Paris: Editions du Seuil.

BRUSS, E. (1991). "Actos literarios". *Suplementos Anthropos* 29, 62-79.

BUTLER, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* México: Paidós.

CABALLÉ, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayos sobre literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX).* Madrid: Megazul.

CAMPILLO MESEGUER, A. (2001). *La invención del sujeto.* Madrid: Biblioteca Nueva.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2013). *Artistas y precursoras, un siglo*

de autoras Roësset. Madrid: Horas y horas.
____ (2017). *Autoras inciertas.* Madrid: Sílex.
CASTILLA DEL PINO, C. (1989). *Temas. Hombre, cultura, sociedad.* Barcelona: Península.
____ (1996). "Teoría de la intimidad". *Revista de Occidente* 182-183, 15-30.
____ (1998) *El delirio, un error necesario (Premio Internacional de Ensayo Jovellanos n.º* 14. Oviedo: Nobel.
____ (2001). "El sujeto como sistema". En *Identidades Culturales*, M. Á. Hermosilla y A. Pulgarín (eds.), 383-407. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico.* Barcelona: Lumen.
____ (1996). "El diario íntimo: una posición femenina". *Revista de Occidente* 182-183, 87-98.
CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura.* Barcelona: Anthropos.
COLAIZZI, G. (1990). "Feminismo y Teoría del discurso. Razones para un debate". En *Feminismo y Teoría del discurso*, G. Colaizzi (ed.), 13-25. Madrid: Cátedra.
CORRADO, C. (2000). *Le journal intime en Espagne.* Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
DE MAN, P. (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos* 29, 113-118.
DERRIDA, J. (1997). *La diseminación.* Madrid: Fundamentos.
DÍAZ, B. y SIESS, J. (eds.) (2006). *L'Épistolaire au feminine. Correspondances de femmes (XVIII-XX siècle)*. Caen: Presses Universitaires de Caen.
DIDIER, B. (1996). "El diario, ¿forma abierta?". *Revista de Occidente* 182-183, 39-46.
EAGLETON, M. (ed.) (1996). *Feminist literary theory. A Reader.* Oxford: Blackwell.
FERNÁNDEZ, C. y HERMOSILLA, M.ª. Á. (eds.) (2004). *Autobiografía en España: un balance.* Madrid: Visor Libros.
FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1994). "La verdad de la autobiografía". *Revista de Occidente* 154, 116-130.
____ (2015). "Diario e intimidad". *Revista de Occidente* 406, 49-70.
FOESSEL, M. (2010). *La privación de lo íntimo. Las representaciones*

políticas de los sentimientos. Barcelona: Península.
FOUCAULT, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica.* México: Fondo de Cultura Económica.
____ (1979). *Microfísica del poder.* Madrid: La Piqueta.
____ (1993). *El pensamiento del afuera.* Valencia: Pre-Textos.
____ (1994). *Hermenéutica del sujeto.* Madrid: La Piqueta.
FREIXAS, L. (1996). "Auge del diario ¿íntimo? en España". *Revista de Occidente* 182-183, 5-14.
____ (2004). "Mujeres, literatura, autobiografía: la singularidad española, o consideraciones sobre un eclipse". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M.ª Á. Hermosilla (eds.), 113-118. Madrid: Visor Libros.
____ (2015). *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura.* Barcelona: Aresta Mujeres.
FREUD, S. (1992). "Más allá del placer". En *Obras Completas*, vol. 18 (1920-1922), 1-62. Buenos Aires: Amorrortu.
FRIEDAN, B. (2009). *La mística de la feminidad.* Madrid: Cátedra.
GILBERT, S. M. y GUBAR, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX.* Madrid: Cátedra.
GIRARD, A. (1986). *Le journal intime.* Paris: PUF.
GUERRERO RUIZ, J. (1999). *Juan Ramón de viva voz, I (1913-1931)*. Valencia: Pre-Textos.
HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.ª Á. (2017). "Modulaciones de la *jouissance* en las poetas de hoy". En *Genre et jouissance*, C. Flepp et N. Mékouar (eds.), 267-292. Paris: L'Harmattan.
HERNANDO, A. (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno.* Madrid: Katz.
IRIGARAY, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer.* Madrid: Akal.
JIMÉNEZ, J. R. (ed.) (2015). *Marga*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
LACAN, J. (1988). *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 1959-1960. Buenos Aires: Paidós.
LÁZARO CARRETER, F. y CORREA CALDERÓN, E. (1971). *Literatura Española Contemporánea.* Salamanca: Anaya.
LEJEUNE, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Madrid: Megazul-Endymión.
LOUREIRO, A. G. (coord.) (1991a) [Monográfico]. "La autobiografía en

la España contemporánea. Teoría y análisis textual". *Anthropos* 125, 1-78.

____ (coord.) (1991b) [Monografías temáticas]. "La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental". *Suplementos Anthropos* 29, 1-184.

____ (coord.) (1994). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad.* Madrid: Megazul-Endymión.

LUQUE AMO, Á. (2016). "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario". *Castilla. Estudios de Literatura* 7, 273-306.

____ (2018). "La construcción del espacio íntimo en el diario literario". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 745-767.

MARTÍN CLAVIJO, M. *et alii* (eds.) (2015). *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas.* Sevilla: Arcibel.

MASANET, L. (1998). *La autobiografía femenina española contemporánea.* Madrid: Fundamentos.

MOI, T. (1995). *Teoría literaria feminista.* Madrid: Cátedra.

PLANTÉ, C. (ed.) (1998). *L'épistolaire, un genre feminine?* Paris: Honoré Champion.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1993). *Poética de la ficción.* Madrid: Síntesis.

____ (2006). *De la Autobiografía: teoría y estilos.* Barcelona: Crítica.

PUJANTE, D. (2017). *Eros y tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematología comparatista.* Barcelona: Calambur.

ROMERA CASTILLO, J. (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX).* Madrid: Visor Libros.

ROMERA CASTILLO, J. *et alii* (eds.) (1993). *Escritura autobiográfica.* Madrid: Visor Libros.

ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997).* Madrid: Visor Libros.

____ (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999).* Madrid: Visor Libros.

ROMERA PINTOR, A. M. (ed.) (2018). [Sección monográfica]. "Escritura autobiográfica femenina en lengua francesa de los siglos XIX al XXI". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 15-144 (también en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/1161*

[01/04/2019]).
SISO MONTER, M. y PLA PÉREZ, S. (2016). "Marga Gil Roësset, la fuerza de la artista innata". En *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, M. G. Ríos Guardiola *et alii* (eds.), 1079-1087. Murcia: Consejería de Educación y Universidades. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística.
SMITH, S. (1991). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". *Suplementos Anthropos* 29, 93-105.
TISSERON, S. (2001). *L'intimité surexposeé.* Paris: Ramsay.
TORRAS, M. (2001). *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar.* Zaragoza: PUZ.
TORTOSA, V. (2001). *Escrituras ensimismadas: la autobiografía literaria en la democracia española.* Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
VALIS, N. M. (1991). "La autobiografía como insulto". *Anthropos* 125, 36-40.
VILLANUEVA, D. (1991). *El polen de ideas.* Barcelona: PPU.
VIOLI, P. (1991). *El infinito singular*. Madrid: Cátedra.
ZAMBRANO CARBALLO, P. *et alii* (2006). *Estudios sobre literatura y suicidio.* Sevilla: Alfar.

Recibido el 5 de abril de 2019.

Aceptado el 3 de junio de 2019.

INTIMIDADES CONECTADAS. REFLEXIONES SOBRE *UN CUARTO PROPIO CONECTADO*, DE REMEDIOS ZAFRA[1]

CONNECTED PRIVACIES. ANALYSIS OF REMEDIOS ZAFRA'S *UN CUARTO PROPIO CONECTADO*

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG
Universidad de Pau et des Pays de l'Adour
nadia.mekouar@univ-pau.fr

Resumen: Proponemos una lectura de *Un cuarto propio conectado* (Zafra), centrado en la cuestión de la intimidad en el contexto de desarrollo acelerado e irreversible de Internet. En la estela de Woolf, el cuarto propio sigue siendo un lugar propicio para la emergencia de intimidades femeninas y feministas, centros de gestión del yo y de las relaciones de poder. Sin embargo, la dinámica y la forma de esa intimidad evolucionan bajo el impulso de la digitalización. Veremos cómo, a medio camino entre ensayo, autobiografía y cuento, el texto de Zafra configura una nueva cartografía de la intimidad, de sus fronteras y de sus funciones.

Palabras clave: *Un cuarto propio conectado*. Remedios Zafra. Intimidad. Digitalización. Feminismo.

Abstract: We propose an analysis of *Un cuarto propio conectado* (Zafra), focused on the issue of privacy in the context of the accelerated and irreversible development of the Internet. In the wake of Woolf, the notion of a room of one's own continues to be the very place where the

[1]Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación franco-español "Figures et frontières de l´intime à l´époque contemporaine / Figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea" (OPE-2017-0042), de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour EFM (FR 4153), ALTER (EA7504), ITEM (EA 3002) en colaboración con el grupo de investigación "Lenguajes" (HUM 224) de la Universidad de Córdoba (España) y el laboratorio "Arts Plastiques" (EA 7472) de la Universidad de Rennes 2 (Francia).

emergence of feminine and feminist intimacies becomes possible, a center of management for the self and power relationships. However, the dynamics and form of intimacy have evolved through digitalization. We will see how, halfway between an essay, an autobiography and a short story, Zafra's text maps out a new cartography of intimacy, its borders and its functions.

Key Words: *Un cuarto propio conectado.* Remedios Zafra. Intimacy. Digitalization. Feminism.

En 2010, R. Zafra publica *Un cuarto propio conectado. (Ciber) espacio y (auto)gestión del yo* (Zafra, 2010), verdadero *ovni* literario cuyo contenido se inscribe, sin embargo, en un conjunto de nociones familiares como identidad, subjetividad, sujeto, persona e intimidad. El texto tiene también en cuenta el mayor trastorno que conocen las sociedades en la actualidad: la revolución digital que impacta en todos los aspectos de nuestra vida cotidiana, de nuestro espacio político, económico, lingüístico, cultural y artístico. En ese contexto, la recuperación del título de Virginia Woolf no tiene solo como proyecto proponer una exégesis actualizada y adaptada a nuestra contemporaneidad del famoso texto: se trata de una forma de llevarnos a preguntarnos ¿qué nos diría esa obra si naciera ahora?, ¿cuál es el impacto de la digitalización creciente de las existencias en la forma de concebir y de formular nuestras intimidades?, ¿cómo compaginar el principio de la conexión, cada vez más omnipresente, con esa categoría tradicionalmente ubicada en el mundo subjetivo, fruto de cierto apartamiento o, cuando no, de perseverante encierro?

Lo íntimo, literalmente, lo más interior del adentro, designa esta zona no solo privada sino también reservada, la parte supuestamente más profunda y secreta, donde el sujeto mora y se experimenta a sí mismo, fuera de la mirada del otro. A partir de esa realidad semántica y etimológica, la noción ha conocido muchas evoluciones, confirmando su calidad de construcción social e histórica, subordinada a las numerosas concepciones de la categoría de sujeto que han ido surgiendo a lo largo de los siglos, en las sociedades occidentales en particular. No obstante, el *Cuarto propio conectado*, no es una variante más. Subraya ante todo una profunda e

irreversible ruptura, un "obstáculo epistemológico"[2] que no se refiere a la intimidad propiamente dicha, a lo "propio" sino, en primer lugar, a espacios, sitios y demás cuartos que son los escenarios privilegiados de la emergencia de esa intimidad. ¿Cuáles son las nuevas topografías de la intimidad en unos espacios cuyas fronteras no dejan de desplazarse, sin desaparecer nunca, en unos espacios conectados e interconectados, transitados por sujetos solitarios en su cuarto?

Tal redistribución de los espacios, en el seno de prácticas sociales profundamente transformadas por el uso de las herramientas digitales, es un componente central de *Un cuarto propio conectado*. Esa obra inclasificable adopta un sistema discursivo que renuncia a la homogeneidad y a la linealidad, mimético, en cierta medida, de ese espacio íntimo fronterizo, dinamizado —¿dinamitado?— por intercambios e intersecciones constantes y, sin embargo, claramente cartografiable. Esa nueva cartografía será un aspecto fundamental de las reflexiones que siguen y nos permitirá observar las nuevas configuraciones del cuarto propio y sus impactos en la fabricación de una intimidad abierta, implicada y feminista que rehabilita abiertamente la preeminencia de un sujeto céntrico.

1. LA INTIMIDAD DE LA *NETIANA*

¿Qué es lo que estamos leyendo? Es seguramente una de las primeras preguntas que nos hacemos al abrir el volumen. El índice del texto, constituido de títulos inesperados y enigmáticos ("Capítulo piel"; "Capítulo de luz baja", etc.) deja de cumplir con su tradicional función de guía orientadora por el texto. Sin embargo, una serie de términos florecen, en forma de nube de palabras: *cuarto*, *conectado*, *virtual*, *yo*, *yoes*, *visibilidad*, *pre-capitalismo visual*, *online*, *jugar*, *database*, *listas*, *imagen*, *real*, *ventana*, *avatares*, *espacio*, *ver*, *no ver*, *ciberespacio*, *cuerpos*, multiplicidad que nos invita intuitivamente a asociar intimidad con espacio, introspección con relación, identificación con invención, identidad con pluralidad, en el marco de un contexto *digitalizado*. Igualmente, la organización gráfica del texto, entrecortada de fragmentos con caracteres repentinamente más grandes o más pequeños, nos proyecta en una dimensión digital alimentada por los nuevos soportes tecnológicos,

2 Recordamos que la expresión fue propuesta por Gaston Bachelard en Le nouvel esprit scientifique.

a la vez que nos confirma la indisoluble vinculación entre conexión digital e intimidad. La apertura del libro con una cita del micro-poema de Laura Bey, *Mi vida en la primera IP* (concebido con la propia R. Zafra, y aún sin publicar), es ya programática de una elaboración de la intimidad irremediablemente conectada e ilustrativa de la emergencia de un texto *digitalizado*:

> *La Red ha dividido mi vida en 300 tareas, de las cuales 98 tienen que ver con teclear; 35 corresponden a ¡buscar, buscar!; 6 a actualizar software; 51 a almacenar archivos; 67 a minimizar-maximizar; 18 a descubrir mi cuerpo (¡oh, cielos, mi cuerpo!); 34 a esperar que llegue "ese" correo; 19 a derivar online; 45 a contactar contigo; contigo; contigo; 36: "do it yourself" (myself); 21 a "no me están viendo"; 9 a "que mañana será otro día". La Red no rehúsa otras tareas heterogéneas para hacer en la intimidad de mi cuarto propio. La suma no coincide con la división prevista porque constantemente surgen tareas y clasificaciones nuevas* (Zafra, 2010: 10).

Las copias de pantallas, como el delicioso "Verify you are not a robot" (Zafra, 2010: 18) o la inserción directa de fórmulas como "(x_//)" (Zafra, 2010: 19), elementos de sintaxis de lenguaje informático, nos confirman, definitivamente, que *Un cuarto propio conectado*, en tanto que objeto para ser manipulado y leído, organiza una inédita y astuta confluencia entre libro y pantalla. La pantalla no sustituye al libro, sino que irrumpe en él; el libro acoge, "captura" una pantalla repentinamente dotada del estatuto de texto literario en sí.

Sin lugar a dudas, esos procedimientos participan del rechazo a la "linealidad y la disciplinariedad" (Zafra, 2010: 13) presente y afirmado en *Un cuarto propio conectado* pero, también, característico de otros textos de R. Zafra. De la misma manera, las vacilaciones genéricas entre ensayo y autobiografía, novela y cuento, con claras afinidades con el manifiesto político o el texto de ciencia ficción, sitúan el texto en un *no man's land* literario, que responde a una verdadera preocupación por parte de la autora, y a un auténtico desafío: la necesidad de ajustar la reflexión a la emergencia de un dispositivo revolucionario, la irrupción de Internet y, con él, de un nuevo modo de relacionarse. Esta necesidad constituía ya una línea de fuerza del ensayo *Netianas. N(h)acer mujer en Internet* y fue

expresada por la propia autora en varias ocasiones:

> *Creo que toda reflexión crítica contemporánea debe habitar la dificultad de su tiempo, e Internet forma parte de esa dificultad, en ella se generan nuevas preguntas sobre lo que somos y lo que podemos llegar a ser en una sociedad cada vez más mediada por pantallas.* […]. *La falta de reflexión crítica supone una aceptación de lo que viene dado y, posiblemente, una reproducción de las formas de poder y relación que ya hemos visto en el pasado. Sería por tanto una oportunidad para nuestra imaginación plantearnos qué somos en Internet y qué queremos ser* (Zafra, 2005b).

La sociedad en red impacta en nuestra forma de trabajar pero, también, en nuestra forma de relacionarnos con otras personas, con nosotros mismos, con "lo que somos en Internet y lo que queremos ser". En otros términos, es imposible pensar nuestro ser en su singularidad sin Internet y, por ende, sin la dinámica relacional constitutiva de Internet. La toma de partido *adisciplinar* y *agenérica* por parte de la autora responde, por consiguiente, a la emergencia de ese espacio nuevo en que se encuentra y se define el sujeto; la innovación formal es el corolario necesario de la conceptualización de una nueva figura, de un sujeto *online* que, en y por el proceso mismo de su devenir digital (de su conexión), tiene que plantearse la pregunta de *qué es* y de *qué quiere ser*, para habitar plenamente el nuevo espacio virtual al que tiene acceso. En este dispositivo, la *netiana* es este sujeto *online* y en femenino, figura en que confluyen las problemáticas relacionadas con el espacio virtual por una parte y con las praxis femeninas y feministas por otra: las mujeres tienen que habitar el espacio virtual, apoderarse de la tecnología que le es consustancial, para inventar y negociar nuevas relaciones de género. En *Un cuarto propio conectado*, esa apropiación toma la forma de una verdadera requisición del espacio virtual como territorio de la intimidad. El texto puede ser leído como la consagración de la figura de la *netiana* para quien la pantalla se presenta como "hogar íntimo" (Zafra, 2005a: 39). Para ella, el espacio virtual se convierte en el espacio por excelencia de la intimidad, su atributo moderno, dotado de una sacralidad renovada e inesperada:

> *Un espacio a veces contemplativo y místico, y siempre solitario*

> *para el cuerpo.* […] *un jardín secreto donde podemos permitirnos ser: más repetitivos, más diferentes, más auténticos, más libres que lo que la vida —off line— del cuerpo y los convencionalismos nos permite. En este jardín secreto que proyectamos en la pantalla, donde pareciera que reubicamos los antiguos espacios de rezo y búsqueda interior, toman forma unas nuevas "santas", inmateriales, latentes netianas* (Zafra, 2005a: 39).

Por cierto, R. Zafra no cae en la trampa de una visión idílica y angélica de Internet: "el lugar alternativo (jardín secreto) de Internet no está exento de riesgos, de hecho ese "ser otro" no tiene por qué suponer una liberación de los estereotipos y prejuicios sobre el cuerpo del mundo físico […]" (Zafra, 2005a: 41). Este "jardín secreto" digital es el receptáculo de convencionalismos y de normas (en particular de las normas de género) que consigue reproducir y transmitir con una capacidad de amplificación asombrosa e inquietante. No obstante, en este dispositivo, las *netianas* son las que, potencialmente, van adquiriendo la capacidad de desprenderse de esos estereotipos, las que se mantienen en esta línea de cresta incómoda y, sin embargo, fructífera, de interiorización de los cánones para mejor subvertirlos. De esta forma, la pantalla puede convertirse, en un mismo movimiento, en espacio de subversión, de deconstrucción por una parte y, por otra, de elaboración de un fuero interior auténtico, de esa zona superlativamente interior de nuestros adentros. En este sentido, podríamos decir que Internet abre la posibilidad de un espacio de intimidad altamente *irónico*, siendo concebida la ironía como esa modalidad de "distanciamiento constructivo" claramente formulada por el filósofo V. Jankelevitch: "L'ironie c'est l'inquiétude de la vie inconfortable […]. L'ironie proteste contre la rationalisme statique et rend hommage à la temporalité de la vie; l'ironie dit à sa manière que toute essence de l'être est le devenir, qu'il n'y a pas d'autre manière d'être que de devoir-être" (Jankelevitch, 1979: 183)[3]. La intimidad conectada descansa, o puede descansar, en este postulado de "distanciamiento constructivo" mediante el cual la *netiana* consigue abrir varios "puntos de fuga del sujeto que, sin alienarlo, lo

[3]La ironía es la inquietud de la vida incómoda […]. La ironía protesta contra el racionalismo estático y rinde homenaje a la temporalidad de la vida; la ironía dice a su manera que la esencia del ser es el devenir, que no hay otra forma de ser sino el "tener que ser". (La traducción es nuestra).

modifican, lo exceden o lo anulan" (Zafra, 2005a: 43): intimidad "irónica" que se impone como una construcción distanciada y plural, en el marco de un espacio conectado que R. Zafra califica de "fluido" (Zafra, 2010: 53). Un espacio cuyas fronteras son líneas abiertas, inciertas y movedizas, promesas de una dinámica de constante renovación, de una "inquietud" saludable y necesaria.

Esta *netiana* es la protagonista implícita de un *Cuarto propio conectado*. Se apropia de un espacio doblemente propicio para una expresión de la intimidad que "excede al sujeto", que le modifica "sin alienarlo": un cuarto "en red" que posibilita la creación de una intimidad *online* y cuya particularidad notable es que deja de ser una dimensión fuera de la mirada del otro. Al contrario, es un proceso que se efectúa debajo de esta mirada. La intimidad *online* es una intimidad especular: se fabrica en y por la mirada del/de la otro/otra.

2. LA INTIMIDAD COMPROMETIDA

Si *Un cuarto propio conectado* contesta a las nuevas preguntas planteadas por la emergencia de Internet, es también la plasmación de una serie de pensamientos sobre la noción de intimidad y puede ser leído como un verdadero crisol, un compendio de un conjunto nocional previo que recupera con mucha habilidad.

Se apoya primero en una tradición conceptual que relaciona las nociones de intimidad, feminismo y creación a través de una topología doméstica centrada en el motivo del *cuarto propio*[4]. En la perspectiva de esa filiación, el *cuarto propio* de V. Woolf es el punto de partida explícito del texto de R. Zafra. En ambos textos, comprobamos la misma vacilación entre ensayo y confesión, reflexión y recuerdo pero, sobre todo, la misma correlación entre intimidad/feminismo/subjetividad creadora: o sea, entre 1/ la emergencia de una psique propia, singularizada por sus afectos, pensamientos o sentimientos *más interiores*; 2/ la actuación política de sujetos femeninos a favor de la transformación de las relaciones de género; y 3/ la promoción de esos sujetos como sujetos creadores (y no

[4]En el campo de la literatura contemporánea española, *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite es de particular relevancia para ilustrar esta importancia del espacio doméstico en la configuración y la expresión de la intimidad femenina.

solo procreadores), capaces de discursos (estéticos, éticos, políticos) autónomos. La perpetuación de ese tríptico en el cuarto propio conectado es claramente apuntada por R. Zafra:

> […] *el espacio de intimidad que V. Woolf reclamaba como crucial para el desarrollo intelectual de las mujeres sigue siendo un lugar singular para la reivindicación creativa pero también para reflexión política, ampliada hoy a la comprensión de las nuevas dinámicas económicas a través de la pantalla conectada a la red* (Zafra, 2010: 52).

En otros términos, si bien el cuarto propio conectado ilustra una "ruptura epistemológica" profunda, si bien es un espacio "resemantizado", según los propios término de R. Zafra, sigue siendo, en adecuación con el texto de Woolf, un espacio fundador de la "autogestión" de un yo femenino, feminista y creador: en ambos textos, el espacio doméstico deja de ser un espacio de exclusión y de asignación para convertirse en un espacio fronterizo, susceptible de gestar nuevas formas de poder a través de una redefinición del yo femenino así como de sus potencialidades emancipatorias y creadoras.

De forma más general, *Un cuarto propio conectado* se inscribe en una concepción de la intimidad y de lo íntimo como nociones que superan la tradicional oposición interior/exterior. El cuarto propio conectado es un espacio "[…] donde aislamiento no deviene autismo, sino formas de espacialización y colectividad que amplían las posibilidades de relación, autonomía y optimización de tiempos y energías, pero también la viabilidad de vidas paralelas" (Zafra, 2010: 31). En esta perspectiva, hay que recordar las dos acepciones posibles y concomitantes que se han desarrollado a partir de la etimología latina, el superlativo latín *intimus* ("lo más interior"): por una parte, lo íntimo como la zona más profunda y secreta, donde el sujeto mora, fuera de la mirada del otro; por otra parte, lo íntimo como lo que se asocia más profundamente al otro, lo que se comparte con un amigo íntimo. Finalmente, lo íntimo designa un espacio protegido, reservado e inasequible, pero puede también suponer una apertura radical, una verdadera compenetración con la otredad y la alteridad. El neologismo de *extimidad* es particularmente interesante a este propósito. Para el psiquiatra y psicoanalista J. Tisseron, no es un término

antagónico de la intimidad sino más bien una forma de la intimidad:

> *Je propose d'appeler "extimité" le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique.* […] *Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que "d'exprimer". Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier* […]. *L'expression du soi intime —que nous avons désigné sous le nom "d'extimité"— entre ainsi au service de la création d'une intimité plus riche* (Tisseron, 2001: 52)[5].

La extimidad es esa parte de la intimidad que exponemos, desplazando hacia afuera las fronteras de lo íntimo: no se trata de un concepto que anula la intimidad sino que la amplía en exacta concordancia con el sujeto que, desde su cuarto propio conectado, dibuja nuevas fronteras, no precisamente para desvelar o exponer su intimidad sino para enriquecerla de la pluralidad constitutiva de la conexión.

Esa ductilidad de las fronteras dentro/fuera acarrea varias consecuencias, siendo la más llamativa la vertiente política de la intimidad: "De todos los cuartos propios de mi vida, es en los cuartos conectados donde lo privado se funde literalmente con lo público, y entonces lo político se incrementa" (Zafra, 2010: 56). Por cierto, la intimidad feminista de la *netiana* que hemos destacado es una de las manifestaciones más frecuentes de la dimensión política de la intimidad conectada. La conceptualización de una intimidad librada de la alternativa dentro/fuera, interioridad/exterioridad, privado/público, personal/político es también la perspectiva adoptada, aunque con enfoque distinto, por J. L. Pardo: "Ciudad e intimidad son conceptos mutuamente irreductibles pero radicalmente inseparables; allí donde no hay política, no puede haber en sentido estricto intimidad; y allí donde la intimidad está amenazada, estas amenazas expresan una crisis del espacio civil" (Pardo, 1998: 147). La intimidad no solamente es una experiencia importante en la configuración de la subjetividad: tiene

[5]Propongo llamar "extimidad" al movimiento que empuja a todos a presentar una parte de su vida, tanto física como psíquica. […] Pero este movimiento sería incomprensible si solo se tratara de "expresarse". Si la gente desea exteriorizar ciertos elementos de su vida, es para mejor apropiárselos […]. El deseo de extimidad, en realidad, está al servicio de la creación de una intimidad más rica. (La traducción es nuestra)

estrecha relación con el modo en que los sujetos experimentan lo público. Es interesante observar que *Un cuarto propio conectado* se sitúa en la estela de revisión del paradigma interioridad/exterioridad, en la medida en que insiste específicamente en una dinámica de interacción "centrípeta", en la que el cuarto propio es caja de resonancia de la exterioridad al mismo tiempo que espacio de re-configuración de la interioridad:

> *Es en su conversión en espacio conectado donde esta nueva fuerza centrípeta (hacia los espacios de intimidad) empieza a operar. Pasa entonces que el clásico escenario de seguridad ontológica por excelencia se transforma, y lo hace en un lugar potencialmente rupturista para la constitución y gestión colectiva y personal* (Zafra, 2010: 24).

La dimensión conectada del cuarto no solo confirma y consolida la porosidad entre lo íntimo y lo político, lo privado y lo público, el dentro y el fuera, sino que determina una dinámica centrípeta que otorga un nuevo estatuto al yo, un estatuto céntrico. El texto formula y reivindica una verdadera reactivación del yo en su dimensión íntima como fuente potencial de "gestión colectiva y personal". En este dispositivo, el yo aparece como instancia de incontestable valor ontológico y de fuerte poder *político*; "habita Internet", recuperando el *topos* del cuarto propio de Woolf, como espacio de una construcción de una intimidad conectada y, por consiguiente política, susceptible, en particular, de actuar sobre las relaciones de género.

3. CUENTO DEL CUARTO PROPIO CONECTADO Y CARTOGRAFÍA DE LA INTIMIDAD

R. Zafra propone por consiguiente una actualización —una "resemantización" (Zafra, 2010: 12)— del espacio de intimidad defendido por V. Woolf (y otras). Desarrolla la propuesta de un espacio propio pero conectado, capaz de resignificar la tradicional dicotomía entre esfera pública/privada y de revitalizar la potencialidad emancipadora del yo femenino. Este proceso de "resemantización" se inscribe en un mecanismo discursivo en el que la reflexión toma la forma de un cuento, centrado en "cómo el cuarto propio pasó a ser el cuarto propio conectado", a partir

de la experiencia claramente autobiográfica: se va hilvanando la historia de un sujeto de cuento autobiográfico, y detrás, la de una sociedad entera que accede a un espacio revolucionado (¿revolucionario?), digitalizado e irremediablemente conectado.

El cuento empieza en el primer capítulo, "capítulo posición - Escritura situada: el yo que habla desde un cuarto propio conectado": "*Ahora – Aquí*. Entre la cocina y la ventana quince pies de cuarto propio y cuatro estanterías. Enfrente mi ordenador. *Aquí* es relativo. Aquí es donde estoy conectada y donde la escritura emerge" (Zafra, 2010: 19). Esta apertura textual nos proyecta en un cuarto propio efectivo, *presentificado* (esencialmente por el presente enunciativo y la presencia de los deícticos "aquí", "ahora"), en el cual el yo femenino habla y escribe: en este sentido, este primer capítulo es la feliz continuación del texto de Woolf. La primera persona remite a una narradora-autora auto-representada en un espacio atentamente descrito en sus detalles más "vivenciales", con "silla a ser posible mullida (vale sillón, cojín o sofá), mi portátil, módem y yo". Sin embargo, este mismo espacio es presentado como "relativo", sometido a la autoridad de un sujeto autobiográfico ("y yo") celebrado como el componente álgido de la retahíla descriptiva: un yo que, literalmente, "construye" su cuarto como si fuera "una madriguera o un nido", un yo arquitecto de un espacio perfectamente materializado y determinado, pero cambiante y mutante:

> *Les habla un yo conectado que habita cada vez más en su cuarto propio.* […] *Así, hablaré desde la legitimidad del yo que, entretejido de identidades de época, se sabe (se quiere) agente de sus palabras, incluso cuando sus palabras son cita, apropiación o parodia de otras. Quisiera con ello llegar al mundo a través del propio, advirtiendo de prejuicios posibles, defendiendo la experiencia, lecturas y motivaciones de uno mismo como un argumento más de autoridad* […]. *En consecuencia, debo decirles que existo* (Zafra, 2010: 12-14).

En estas aseveraciones programáticas y contundentes, lo que se impone es la reivindicación de un yo conectado, por una parte, y "cada vez más en su cuarto propio", cada vez más en su intimidad, por otra parte. La totalidad de la cita se apoya en un sutil vaivén entre el yo en red y el yo en

el cuarto, el yo tautológico ("hablaré desde la legitimidad del yo") y el yo plural ("entretejido de identidades de época"), el yo totalmente autónomo en su toma de palabra ("agente de sus palabras") y el yo plenamente ocupado por las palabras ajenas "entretejido de identidades de época"). Por fin, se impone un yo que pretende "llegar al mundo", pero a partir de su "propio mundo", como clara prefiguración de una intimidad que deja de ser un espacio de retraimiento para convertirse en punto de partida de exploración y de renovación del afuera, en centro que permite llegar al mundo. El espacio propio conectado, la intimidad conectada condiciona en cierta medida, la inteligibilidad del mundo "ancho y ajeno", prefigurando la dinámica centrípeta propia de las intimidades conectadas.

Después de esos preliminares, el texto entra en los pormenores de la trama narrativa. El primer episodio, lo constituye el cuarto propio tradicional, primigenio, lo que da pie a la vertiente más auténticamente autobiográfica del texto. El capítulo titulado "capítulo material o la construcción del cuarto propio", y dentro de él, la secuencia titulada "Mi primer cuarto propio", nos ubican en la intimidad de las autobiografías tradicionales:

> *Mi primer cuarto propio habla de la infancia. Mi primer cuarto propio estaba en una casa antigua y grande que a su vez estaba en un minúsculo pueblo agrario donde casi todo, salvo los dormitorios, eran espacios comunes o de tránsito* […]. *Espacios gestionados por mi madre que, como otras muchachas, nunca tuvo cuarto propio* (Zafra, 2010: 35).

Esa intimidad autobiográfica va configurándose mediante la elaboración de un mapa doméstico cuyas fronteras evolucionan a medida que pasa el tiempo de la infancia y de la adolescencia. El esbozo de un nuevo cuarto propio con máquina de escribir y unas estanterías de libros marca una segunda pauta en la reconfiguración del mapa (Zafra, 2010: 37). El tema de la biblioteca paterna (en realidad sencillas "estanterías" albergadas en el cuarto de la hija) es particularmente interesante: es una biblioteca sometida a una ordenación aleatoria y fantasiosa totalmente alejada de cualquier requisito de calidad literaria. Los libros no son sino elementos susceptibles de configurar, delimitar el espacio propio, como lo harían tabiques de ladrillos. Sin embargo, ese nuevo espacio que va

emergiendo en el mapa mental de la autora, al mismo tiempo que en la cartografía del texto, sigue obedeciendo a la lógica de apertura. Estar dentro del cuarto no es excluyente de estar fuera, precisamente porque los libros que hacían de paredes "apuntaban fuera":

> *En aquella época, los libros fueron tomando posiciones y las funciones de algunos de los muebles de mi cuarto propio cambiaron, mutando hacia un particular microcosmos. Estando dentro era como estar fuera de la casa, porque afuera apuntaban casi todos los libros* (Zafra, 2010: 38).

El espacio propio, la intimidad que la autora, con ayuda de su padre, había constituido, casi construido, sigue siendo un espacio dinámico, un microcosmo protector que "apunta hacia afuera", un dentro que conduce al fuera.

El último cambio que marca la evolución de la cartografía del cuarto propio es fundamental y perfectamente ilustrativo de la peculiaridad de las intimidades y de los espacios propios conectados. Proviene de la irrupción del ordenador, verdadero clímax narrativo que invierte claramente la dinámica que anima el cuarto propio y que impone nuevas coordenadas en la concepción y en la lectura de los mapas de la intimidad:

> *Llegaron otras paredes y otras ciudades, cristales y muebles variados. Logré cambiar la máquina Olivetti por un modesto pero asombroso ordenador. Y ahí fue cuando los ceros y los unos llegaron para quedarse. Con la conexión de la red, vinieron infinitas historias y todos sus protagonistas con sus particulares colecciones de cosas propias. Tuve entonces que deshacer mis viejos cuartos, "construir y destruir máquinas, identidades, categorías, revelaciones, historias del espacio"* [Donna Haraway, *Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo a finales del siglo XX*, 1991] (Zafra, 2010: 38).

Se va esbozando un espacio propio animado de otra dinámica, un espacio que ya no "apunta" hacia afuera, sino hacia dentro, acogiendo otras historias, otros cuentos de nunca acabar, otros huéspedes (las cifras) que "llegaron para quedarse". Las fronteras delineadas implican por

consiguiente esa dinámica centrípeta que ya comprobamos, convirtiéndose el cuarto propio en centro estratégico que acoge lo que está fuera. La consecuencia de esta revolución, de esa inversión, es la necesidad, apuntada por D. Haraway, de "deshacer los viejos cuartos", de cartografiar los nuevos en un mapa que esté en coherencia con las nuevas "historias del espacio": historias y/o Historia(s) con toda la riqueza de la ambigüedad semántica del término. Con la digitalización, el paradigma espacial cambia tanto a nivel individual como a nivel colectivo: las habitantes de los nuevos cuartos propios tienen que inventar, fabricar otras H/historias, en adecuación con la fuerza centrípeta que rige —para bien o para mal— los espacios conectados. El desenlace del cuento consagra el final de una labor cartográfica que delimita un cuarto propio conectado, centralizado por el yo, reducido pero dotado de un poder unilateral de atracción. El cuarto propio, y dentro de él, el yo, no se proyectan hacia fuera, sino que fagocitan el fuera, para absorberlo en una dinámica de invención, de renovación y de creación. No es solo el espacio de la auto-reflexión. Es también un espacio concebido por y para un yo céntrico que inventa el mundo al mismo tiempo que se configura en su intimidad:

> *Sigo en mi cuarto propio. Son las 23.30.* […]*; en el cuarto propio conectado: privacidad sin recluirnos del todo. Porque la habitación conectada abriga* […]*, podemos concentrarnos por fin, y descansar de la dispersión del afuera.* […] *Si algo puedo aquí donde construyo mi cuarto propio conectado es idear un espacio para el pensamiento, aquel requerido por la autoconciencia y, más allá, para el trabajo creativo. Es el cuarto propio conectado ese lugar para el silencio donde ahora resuenan muchas voces reguladas, voces que no solamente podemos gestionar* […] *sino a las que podemos sumarnos produciendo nuestra voz pública en la Red* (Zafra, 2010: 32).

La frase lapidaria, "Privacidad sin recluirnos del todo", es un motivo recurrente a lo largo del texto, específicamente en el capítulo titulado "Volver/estar en casa" que elogia la privacidad, la vuelta y la estancia en un espacio propio, un espacio de "auto-conciencia" que asimila e incluye el fuera en su actividad autorreflexiva. El capítulo rehabilita claramente un "yo-cuerpo-centro de operación", muy alejado de ese yo improbable, fragmentado y disperso que, desde décadas, se impone en

tantos pensamientos y creaciones posmodernos y contemporáneos. Destaca la posibilidad (y la necesidad) de una "privacidad" centralizadora que no sea exclusiva de una implicación en la esfera pública. El yo "existe" y se construye a través de la edificación de un espacio íntimo conectado, dotado de una fuerza inclusiva (centrípeta), acogiendo las voces para unirse con ellas: habla desde la privacidad de la intimidad, pero su voz es de tesitura colectiva. Su intimidad implica lo colectivo, feliz desenlace del cuento que reúne dimensiones incompatibles, puesto que el cuarto propio conectado ofrece la "posibilidad de ser en el mundo, estando en casa", posibilidad que la narradora considera como "absolutamente transgresora": "ser en el mundo" o sea, asegurar una presencia en el mundo, una huella de su intimidad esencial, propia, inconfundible, pero implicada en la colectividad y, por eso, creadora; "estar en casa", o sea, habitar un espacio que permita, que implique la actualización y fabricación de la intimidad del yo, una intimidad existencial y dinámica, en constante mutación, como condición de una implicación en el mundo controlada, reflexiva y creadora.

En la perspectiva de R. Zafra, si este espacio, en su nueva configuración, se presenta como espacio de autorreflexión, de construcción de sí en tanto que crisol de voces e identidades ajenas, es porque, mediante la digitalización, las funciones de las fronteras dentro/fuera evolucionan: más que de disyunción, son sinónimas de interacción. Tal interacción, tal porosidad no desembocan en la sobreexposición incómoda, cuando no "pornográfica", que podemos observar en las redes sociales y que la propia R. Zafra identifica (y crítica) claramente. La intimidad conectada es una intimidad compartida y, en cierta medida, colectiva, no precisamente porque "se pasea online, deriva, deja rastros" (Zafra, 2010: 44), sino porque esos "rastros" virtuales que ha dejado, que ya no son exclusivamente suyos, son los componentes que le permiten configurar un espacio propio y singular por la red. Esta fábrica de la intimidad no obedece a un movimiento de perdición, dispersión, sino de concentración, de recuperación de elementos heterogéneos, exógenos para reforzar al yo en una intimidad dinámica, plural, abierta y, sin embargo, singular. El yo conectado, y particularmente el yo conectado de la *netiana*, constituyen, delimitan, en el mapa virtual que va elaborándose, un auténtico *lugar*, constitutivo de esa intimidad *online*: "La primera cuestión a tener en cuenta en un ejercicio de actualización del cuarto propio es que éste se concibe como un lugar inscrito, pero diferenciado, del lugar-hogar en que se inserta" (Zafra, 2010: 52).

El remate final de la trasmutación del cuarto propio es, efectivamente, su consagración como lugar, en el sentido antropológico que le da Marc Augé, explícitamente citado por R. Zafra en el capítulo "La habitación propia como lugar (no) Doméstico". En *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, M. Augé establece una distinción fundamental entre la noción de *espacio* y la de *lugar*[6]. Un espacio puede ser considerado como lugar a partir del momento en que cumple con tres requisitos: "es identificatorio", proporciona una serie de datos y fenómenos que son referencias identificatorias para el sujeto, permitiéndole reconocerse y ser reconocido en virtud de ese lugar; "es relacional", en el sentido de que su configuración se apoya necesariamente en un sistema de relaciones compartidas por las/los que transitan por él; "es histórico", y se inscribe en una línea temporal, en una filiación y un proceso de transmisión de orden privado o colectivo. Según R. Zafra, el cuarto propio conectado cumple —o tendría que cumplir para realizarse como tal— con estos tres requisitos. Es primero un espacio referencial *identificatorio*, cuya cartografía traduce la singularidad del sujeto conectado: "Si el itinerario es anónimo, casual y fruto de la deriva, estaremos en un espacio, si nos identificamos y subjetivamos, convirtiéndonos en referencia, transitaremos por un lugar" (Zafra, 2010: 42). Esta construcción, este mapa, nos dice R. Zafra, se inscribe en una historia, nutriéndose del *big data* personal del sujeto, de su *historia propia*: "De muchas maneras este sentimiento de posesión y cercanía también existe online, en los lugares emocionalmente cargados con fragmentos de nuestro yo como escaparates de subjetividad" (Zafra, 2010: 42). Por fin, este espacio singular es, sin embargo, intrínsecamente *relacional*, conectado: "En esta línea, la singularidad de este cuarto propio conectado viene significada por la intersección permanente con las visiones y los mapas simbólicos de los otros" (Zafra, 2010: 46). En definitiva, la trayectoria virtual del sujeto delinea los contornos de un mapa cognitivo individual, que linda con otros mapas con los que interactúa. El sujeto que construye su intimidad a partir del cuarto propio conectado convierte este espacio en auténtico *lugar*, habitado por un yo céntrico, catalizador de todo lo que está fuera, dedicado a una itinerancia aleatoria e imprevisible, interactuando con trayectorias de otros sujetos: un *lugar* "versátil y

[6]"Ces lieux ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques" (Augé, 1992: 64).

movedizo, en territorio adisciplinar" (Zafra, 2010: 56) que permite abordar la cuestión de la intimidad desde un punto de vista dinámico, y no solo tópico.

4. CONCLUSIÓN: UNAS INTIMIDADES IKEA

En el cuarto propio conectado, el sujeto en su dimensión íntima es el fruto de una verdadera fabricación que R. Zafra asimila, con humor, al paradigma IKEA. En este dispositivo, el sujeto no descubre una intimidad ya configurada, latente, sino que la fabrica como si tuviera, como punto de referencia, una imagen preconcebida de cuarto propio amueblado (la de los catálogos o páginas web de IKEA) de la que se deriva la compra de los fragmentos para construirlo: compra unos elementos ya hechos, pero los combina para componer un espacio propio más o menos singular, más o menos *propio*. En otros términos, consume productos que forman parte de un conjunto normativo y canónico (normas, ideales de moda, calidad etc.), integrando el *nosotros*, pero también genera los contenidos que los hacen singulares, fabricando lo que le singulariza en su dimensión íntima.

La intimidad conectada consiste en ese sutil equilibrio entre un yo que tiene que ser preponderante (pero no omnipresente), un "yo real", y un nosotros en segundo plano (pero no ausente), un "nosotros ligero" (Zafra, 2010: 73). Más allá del humor de la comparación y de una bienvenida desmitificación del concepto de intimidad, esa parábola nos da a entender que la presencia del nosotros es esencial. En este caso, no significa solo la alteridad, sino más bien la pluralidad: la intimidad no puede concebirse sin la pluralidad de la que formamos parte. Sin embargo, para que lo íntimo pueda surgir, para que tenga alguna *realidad*, para que habite el espacio y lo configure, el nosotros tiene una presencia ligera. Ese "yo real", ese yo que "existe", se realiza aligerándose del nosotros, realizando, fabricando una intimidad mestizada en y por el cuarto propio conectado y a través de sus peregrinaciones virtuales: la intimidad conectada resulta así de una verdadera manipulación, sin ser forzosamente por eso inauténtica.

En esta perspectiva, es interesante hacer referencia al subtítulo de la obra: *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Podemos entender el término *gestión* como diligencia, trámite necesario para conseguir algo o resolver un asunto, habitualmente de carácter administrativo: es un término que designa un conjunto de operaciones que

requieren procesos de planificación, desarrollo, implementación y control. *Gestionar* el yo, tramitarlo, nos indica que la intimidad solo puede emerger a raíz de una serie de operaciones reflexivas, inventivas y creativas, a partir de la constitución paciente de un territorio virtual familiar e identificatorio, dinámico y compartido. Ese cuarto propio conectado se asimila, en este sentido, con lo que sería una utopía contemporánea de una intimidad concebida como núcleo más profundo de nuestra subjetividad y, a la vez, como dimensión plenamente insertada en el espacio público. El texto de R. Zafra privilegia la visión del cuarto propio conectado como laboratorio, como fábrica de una intimidad virtual auténtica y transgresora, fundadora, sin embargo, de un *yo real y situado*: la propuesta es ambiciosa, pero necesaria en un contexto de digitalización creciente, irreversible en el que el sujeto, y más particularmente el sujeto femenino, tiene que encontrar su lugar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGE, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

JANKELEVITCH, J. (1979). *L'ironie*. Paris: Flammarion.

PARDO, J. L. (1998). "Política de la intimidad: Ensayo sobre la falta de excepciones". *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 32, 145-196.

TISSERON, S. (2001). *L'intimité surexposée*. Paris: Éditions Ramsay.

ZAFRA, R. (2005a). *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*. Madrid: Lengua de Trapo.

____ (2005b). "N(h)acer mujer en Internet: Entrevista a Remedios Zafra". *Mujeres en red. El Periódico Feminista, http://www.mujeresenred.net/spip.php?article154* [07/02/2019].

____ (2010). *Un cuarto propio conectado*. Madrid: Ediciones Fórcola.

Recibido el 5 de abril de 2019.

Aceptado el 3 de junio de 2019.

Sección Monográfica II

Sobre modas, modos, maneras

Rodrigo García Aparicio y
Raquel Nogal Santamaría (eds.)

PRESENTACIÓN.
MODAS, MODOS, MANERAS

INTRODUCTION.
FASHIONS, MODES AND MANNERS

Rodrigo GARCÍA APARICIO
Universidad de Burgos
rga0050@alu.ubu.es

Raquel NOGAL SANTAMARÍA
Universidad de Burgos
rns0002@alu.ubu.es

Resumen: La presente compilación reúne una breve selección de los textos presentados en el XVII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica y el I Congreso Ibérico de Semiótica que tuvo lugar entre el 23 y 25 de noviembre de 2017 en la Universidade Nova de Lisboa. En dicho encuentro se dieron cita investigadores de distintos países con el objetivo de reflexionar sobre el concepto de moda desde el punto de vista semiótico.

Palabras clave: Semiótica. Cultura. Moda. Modos. Maneras.

Abstract: This compilation gathers a brief selection of the texts presented at the XVVII International Congress of the Spanish Association of Semiotics (AES) and the I Iberian Congress of Semiotics (AIS) that took place from 23rd to 25th of November, 2017 at the Universidade Nova de Lisboa. In this meeting, researchers from different countries met to reflect on the concept of fashion from the semiotic point of view.

Key Words: Semiotics. Culture. Fashion. Mode. Manner.

Un congreso de semiótica es siempre heterogéneo. Como insisten los maestros, "rigidez en el método, eclecticismo en los objetos". *Modas, modos, maneras* es tanto un nombre para un congreso como una promesa de variedad y originalidad, tal y como pudimos comprobar gracias a las intervenciones a las que tuvimos el privilegio de asistir entre el 23 y 25 de noviembre de 2017. En tal ocasión, la Universidade Nova de Lisboa acogió al XVII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica y el I Congreso Ibérico de Semiótica.

Porque, además del interés que un congreso como este provoca por sí mismo, se convirtió también en la fundación de la Asociación Ibérica de Semiótica, que busca reunir y servir de puente para investigadores en semiótica en portugués y español a ambos lados del Atlántico y que, sin duda, dará frutos muy provechosos para esta disciplina.

La moda siempre ha estado bajo el atento foco de las investigaciones semióticas, especialmente de la semiótica de la cultura (baste recordar el "metrónomo del desarrollo cultural" de Yuri Lotman). Pero, además, en este congreso se amplió el objeto de estudio hacia los modos (las fronteras) y maneras, la permanencia cultural y los estilos de vida.

De esta forma, semiólogos e investigadores de distinta procedencia compartieron tiempo, espacio y reflexiones con profesionales de la moda y otros campos relacionados, dando lugar a un diálogo integrador sobre cuestiones teóricas y prácticas.

La sección monográfica que presentamos a continuación es el resultado de una breve selección de algunas intervenciones en español realizadas durante este congreso y recogidas para su difusión: el cine, la vestimenta, nuevas tecnologías, modos de uso del espacio público, el papel de la prensa y los periodistas, etc.; baste esta muestra para comprobar la multiplicidad de los temas analizados bajo el paraguas del método semiótico.

Entre las diferentes aportaciones del congreso, podemos encontrar la propuesta de Ainara Miguel, "Gaceta ilustrada y La actualidad española: ¿dos estilos de vida?". Se trata de una reflexión sobre las distintas formas de representación de la sociedad española de los sesenta a través del análisis de dos números de las revistas *Gaceta ilustrada* y *La actualidad española*, cuya temática común versa sobre el vigésimo quinto aniversario del estallido de la Guerra Civil Española en 1936. Gracias a este análisis

podemos comprobar cómo la retrospectiva sobre un mismo asunto puede ser abordado por distintos medios de comunicación y desde puntos de vista tan diferentes, que van desde la propaganda y opinión política, al magazine en tono ligero que se centra en temas de actualidad. Además, el punto de vista del periodista será determinante para el análisis del discurso y las marcas de enunciación.

Otra de las intervenciones, "Recurrencia del incumplimiento de la norma en el espacio público de Duitama, Colombia", propuesta por José Horacio Rosales y Yudy Andrea Quintero, centran su interés en el estudio de las tensiones intersubjetivas causadas por las diferentes prácticas ciudadanas del espacio público gracias al análisis de los testimonios de los actores involucrados en tales conflictos de acuerdo al modelo de las prácticas semióticas.

Por su parte, Lina Marcela Liñán Durán, en su texto "Modos de interacción en el discurso institucional educativo sobre las TIC", propone, tal y como se describe en su texto, conocer el funcionamiento de la práctica del uso pedagógico de las nuevas tecnologías, a través de herramientas concretas como Moodle, en la enseñanza universitaria en Colombia, indagando por el sentido que construye cada uno de los actores que participan en la escena educativa, su interrelación y su confrontación. El estudio de las dinámicas educativas actuales dará lugar, finalmente, a la comprensión de la actitud de la cultura frente al uso de herramientas como las TIC en el ámbito de la educación.

Finalmente, Ying Qiao Pan propone un trabajo titulado "Análisis de la moda femenina en *In the mood for love* desde una mirada semiótica", centrado en las relaciones de la moda y el cine a través del análisis del *qipao*, el más reconocible de los vestidos chinos, y su uso en la película *In the mood for love* como elemento de significación. Dicho vestido se convierte, en un momento dado, en un personaje más de la película. Gracias a este trabajo podemos observar cómo la influencia de la moda occidental en la moda tradicional china hará del *qipao* un elemento de frontera entre China y Occidente, pero también entre lo tradicional y lo contemporáneo.

La reunión de tan variadas aportaciones, cuya puesta en común ofrece una perspectiva amplia sobre los modos de existencia semiótica, ha sido posible gracias a la colaboración de muchos actores. Queremos, en primer lugar, elogiar el trabajo y el esfuerzo de los autores aquí presentados, al igual que la calidad de sus aportaciones, que darán lugar a una discusión

futura.

También aprovechamos estas líneas para agradecer al XVII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica y el I Congreso Ibérico de Semiótica *Modas, modos, maneras* y sus organizadores el encuentro de investigadores que posibilita la discusión sobre tan variados objetos. Así mismo, hacemos extensible este agradecimiento a la Universidade Nova de Lisboa por su generosa acogida del congreso.

Por último, queremos reconocer la labor de la revista *Signa*, cuyo desempeño da cabida a la comunicación de estos y otros textos de estudios semióticos haciendo posible el avance de la comunicación de los resultados en investigación.

Recibido el 15 de mayo de 2019.

Aceptado el 27 de junio de 2019.

GACETA ILUSTRADA Y *LA ACTUALIDAD ESPAÑOLA*: ¿DOS ESTILOS DE VIDA?

GACETA ILUSTRADA AND *LA ACTUALIDAD ESPAÑOLA:* TWO LIFESTYLES?

Ainara MIGUEL SÁEZ DE URABAIN
Universidad del País Vasco UPV/EHU
ainara.miguel@ehu.eus

Resumen: Este trabajo se centra en el análisis de dos números de dos de las más célebres revistas ilustradas publicadas en España desde 1950 hasta 1980: *La Actualidad Española* y *Gaceta Ilustrada*. Más concretamente, se analizan las portadas, los índices, los reportajes periodísticos y los anuncios publicitarios. Los números de las revistas no se han escogido al azar. Se trata de los números del 13 y el 15 de julio de 1961, una fecha en la que ambas publicaciones celebraban (celebraban, sí) el 25 aniversario del estallido de la Guerra Civil española.

Palabras clave: *Gaceta Ilustrada*. *La Actualidad Española*.

Abstract: This work focuses on the analysis of two numbers of two of the most famous illustrated magazines published in Spain from 1950 to 1980: *La Actualidad Española* and *Gaceta Ilustrada*. More specifically, it analyzes covers, indexes, newspaper reports and advertisements. The issues of the journals have not been chosen at random. These are the numbers of July 13 and 15, 1961, a date on which both publications celebrated (celebrated, yes) the 25th anniversary of the outbreak of the Spanish Civil War.

Key Words: *Gaceta Ilustrada*. *La Actualidad Española*.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta propuesta es, sobre todo, saber qué podía decirse de los modos, modas y maneras de la España de los 60 analizando dos revistas de la época. El tema es, ya de entrada, *demodé*. De hecho, es doblemente *demodé*, porque se trata, además, de dos revistas ilustradas que conmemoran, cada una a su manera, el 25 aniversario de la Guerra Civil española: dos viejas revistas con más de 50 años dedicadas, retrospectivamente, a la guerra del 36. No obstante, si lo traigo aquí es esperando que cause el efecto de "reembrague" mencionado por Landowski (2007: 137), a saber, que haga recordar su propio pasado, revivir sus propias vivencias para, al volver después al aquí-ahora, estimular su adhesión al presente.

El artículo se centra, como se ha dicho, en el análisis de dos números de dos de las más célebres revistas ilustradas publicadas en España desde los años cincuenta hasta los ochenta: *Gaceta Ilustrada* (1956-1984) y *La Actualidad Española* (1952-1979). Más concretamente, se analizan portadas, índices, reportajes y anuncios publicitarios con el propósito de conocer las dos versiones diferentes de los mismos hechos que salieron a la luz al mismo tiempo, describirlas, y comprobar cómo los diferentes modos de tratar un mismo hecho noticiable construyen diferentes realidades que responden a un modo particular de ver el mundo: la ideología del medio y también, implícitas, la del grupo editor, el gobierno, los anunciantes, etc. Se trata de un estudio sincrónico; las dos Españas.

Se estudian el fondo y la forma. La configuración visual de la página es importante, porque sugiere la jerarquía (a través del peso visual) y el impacto (a través de su estética) de la noticia; refleja su relevancia. Sin embargo, aunque el diseño jerarquice, no significa nada más allá del contexto concreto (Eco, 1995: 55). Por eso, un análisis de contenido resulta indispensable. Habrá que preguntarse, entonces, qué dice cada semanario sobre la actualidad social del país, qué no dice y, evidentemente, cómo dice lo que dice.

Se analizan íntegramente dos números de las dos revistas ilustradas estudiadas: el número 497 de *La Actualidad Española* (publicado el 13 de julio de 1961, a seis pesetas) y el número 249 de *Gaceta Ilustrada* (publicado el 15 de julio de 1961, a ocho pesetas). Las fechas no se han

escogido al azar. Lo primero que se tuvo en cuenta era que las dos revistas estuvieran en funcionamiento, lo que acotaba los años entre 1956 (año en que empieza a publicarse *Gaceta Ilustrada*) y 1979 (año en que termina de publicarse *La Actualidad Española*). Lo segundo, que las fechas fueran significativas. Así, se escogió la tercera semana de julio de 1961, fecha en que ambas publicaciones celebraban (celebraban, sí) el 25 aniversario del estallido de la Guerra Civil.

Cada uno de los números tiene unas 70 páginas, por lo que, en total, son unas 140 páginas que analizar. Tras un primer análisis de contenido cuantitativo, se utilizará la semiótica para tratar de entender qué y cómo consiguen comunicar algunos de los textos más significativos.

1.1. Las revistas

La Actualidad Española y *Gaceta Ilustrada* fueron dos revistas ilustradas de información general que publicaron, sobre todo, crónicas de la actualidad política y cultural tanto nacional como internacional. Las dos aparecieron durante la segunda década de posguerra y fueron de las primeras publicaciones españolas en utilizar el huecograbado de color. Sus historias son paralelas.

El primer número de *La Actualidad Española* salió el 12 de enero de 1952, a cinco pesetas. La fundaron el periodista Jesús María Zuloaga, el político y director general de información Florentino Pérez Embid, y el catedrático Antonio Fontán. Pero la revista vivió su mejor etapa entre 1960 y 1975, durante la dirección de José Luís Cebrián Boné, cuando alcanzó uno de los primeros puestos entre las publicaciones de información general de la época (200.000 ejemplares). A partir de 1975, los lectores empezaron a fallar. Como ya veían "la actualidad" por televisión, preferían comprar revistas del corazón o de moda y belleza; *La Actualidad Española* cerró el 7 de enero de 1979, sin despedirse de ellos.

La Actualidad Española fue una revista visiblemente conservadora y, aunque a partir de mediados de los sesenta trató de moderarse y adaptarse a los nuevos tiempos, estuvo hasta su penúltimo año regida por miembros del Opus Dei.

El primer número de *Gaceta Ilustrada* apareció cuatro años después, el 13 de octubre de 1956, estrechamente vinculado al catolicismo y editado por el Grupo Godó. El primer director de la revista fue Manuel Jiménez

Quílez, conocido como "el periodista católico", pero fue la dirección de Manuel Suárez Caso, otro periodista católico, la que la condujo al éxito, entre 1958 y 1976 (100.000 ejemplares). A partir de entonces, empezó el declive de la revista hasta que dejó de publicarse el 16 de febrero de 1984.

Gaceta Ilustrada fue una revista católica, pero bastante moderada y liberal teniendo en cuenta el país y el régimen en que se publicaba. Tenía vocación de magacín. Fue, en palabras de los periodistas Ignacio Fontes y Manuel Ángel Menéndez (2004: 441), "el primer magacín español de información general que importó técnicas anglosajonas, incluidas las técnicas de distanciamiento"; porque *Gaceta Ilustrada* no quería ser falangista ni gubernamental, ni tampoco popular, y se inspiraba en el espíritu de modernidad de la francesa *Paris Match* y la americana *Life*, aunque no dispusiera ni de su libertad ni de sus medios. Sí tenía, sin embargo, un buen equipo profesional y una nómina de colaboradores eminentes. Destacan las críticas de Pedro Laín Entralgo (teatral), Julián Marías (cinematográfica) y Antonio Tovar (literaria); los reportajes y entrevistas de Oriana Fallaci y Raymond Cartier; y las fotografías de los admirables Oriol Maspons, Francesc Català-Roca, Xavier Miserachs, Ramón Masats, Julio Ubiña y Colita.

A la hora de interpretar estas páginas, tendremos que tener en cuenta tanto el trasfondo cultural y lingüístico del que habla Eco (1997: 82) como la revista en la que aparecen. Es decir, no podemos olvidar que cada una de las páginas analizadas está situada en una revista distinta, bajo un membrete que la enmarca tanto literal como metafóricamente; "El medio es el mensaje", dijo MacLuhan. De ahí la necesidad de recopilar una serie de datos generales de identificación de ambas revistas ilustradas, lo que Kayser (1966) denominó su *personalidad*.

	La Actualidad Española	*Gaceta Ilustrada*
Sede de la administración y de la redacción	Madrid	Madrid y talleres en Barcelona
Fecha de su fundación	1952-1979	1956-1984
Zona principal de difusión	Nacional, revista de información general escrita en español	Nacional, revista de información general escrita en español

Tirada	Unos 200.000 ejemplares en su mejor época (1960-1975); datos sin confirmar.	Entre 150.000 y 100.000 ejemplares vendidos de media entre 1963 y 1976, según datos de OJD.
Precio	6 pesetas en 1961.	8 pesetas en 1961.
Formato	27 x 34cm en 1961.	28,3 x 36,8cm en 1961.
Número de ediciones	Semanario, 27 años, 1.350 revistas.	Semanario, 28 años, 1.400 revistas.
Grupo editor	SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones)	La familia del conde de Godó, propietaria del diario *La Vanguardia*.
Director	José Luís Cebrián Boné en 1961.	Manuel Suárez-Caso en 1961.

2. ANÁLISIS

2.1. Los tipos de texto

Para identificar los tipos de texto que analizaremos, se utiliza una breve ficha, adaptada a partir del método hemerográfico propuesto por Amparo Moreno Sardà (1998: 167-188) para el análisis de contenido cuantitativo. Nos interesan:

1. El número de identificación del texto.
2. El tipo de texto (unidad comunicativa): administrativo, publicitario o redaccional[1]).
3. El número de página donde se ubica.
4. El titular: se transcribe textualmente.
5. La autoría: quién elabora el reportaje (redactor o colaborador, agencia, redacción, corresponsal).

[1]Como explica Josep María Casasús (1985: 79), la "superficie redaccional es aquella que la Redacción está encargada de cubrir con su trabajo. Se trata de toda la superficie cubierta con trabajos periodísticos de cualquier género. Por otra parte, la superficie administrativa es aquella que ha sido cubierta por elementos de la empresa editora aparentemente ajenos a la tarea periodística. En la superficie administrativa entran la cabecera del diario, los precios de venta y de suscripción". No creemos que las superficies o unidades publicitarias necesiten explicación.

Las 68 páginas de *La Actualidad Española* se dividen entre:

- Portada
- Tipo de texto redaccional: 39 páginas y media (6 reportajes)
- Tipo de texto publicitario: 25 páginas (39 anuncios)
- El resto, 2 páginas y media, son pasatiempos (media página), humor (página y media) y un trabajo de costura (media página)

Las 72 páginas de *Gaceta Ilustrada* se distribuyen entre:

- Portada
- Tipo de texto redaccional: 36 páginas y media (17 reportajes)
- Tipo de texto publicitario: 32 páginas (50 anuncios)
- El resto, 2 páginas y media, son pasatiempos (2 medias páginas) y humor (3 medias páginas)

Estos primeros datos ya nos ofrecen tres pistas. La primera, que las revistas ilustradas de los 60 eran, como las revistas de moda y belleza de hoy, vehículos publicitarios, pues el 37% de las páginas de *La Actualidad Española* y el 44% de las de *Gaceta Ilustrada* están dedicadas a la publicidad. La segunda, que la cartera publicitaria de *Gaceta Ilustrada* era mayor que la de *La Actualidad Española*. La tercera, que su temática era mucho más variada. ¿Sería por eso por lo que atraía a más anunciantes? No tenía más lectores y por eso, quizá, la compra de espacio fuera más barata. Pero aún es pronto para sacar conclusiones.

2.2. Las portadas

La representatividad y la importancia mediática de las portadas es indudable. Y estas dos son muy diferentes.

Figura 1

La portada de *La Actualidad Española* cuenta un relato en dos tiempos, al fondo, el pasado; en primer plano, el presente. El pasado se cuenta a través de una imagen fotográfica, prueba de imparcialidad, que representa la consecuencia de un acontecimiento anterior: el estallido de la guerra del 36. Esto es así, porque en la imagen pueden verse cinco soldados armados marchando por el campo con una cruz como estandarte, símbolo del bando al que pertenecen. El texto dedicado al presente es verbal: por una parte, está la cabecera de la revista, con el número de ejemplar, la fecha de su publicación y el precio. Por otra, el titular del reportaje principal. Abajo a la derecha, un breve texto en mayúsculas: "En el XXV aniversario del alzamiento nacional". Éstas (la fecha de publicación y la mención al 25 aniversario) son las únicas huellas de contemporaneidad. Puede decirse que el texto cumple aquí una función de anclaje (Barthes, 2000: 30), fundamental para interpretar el nivel connotativo del texto visual. Las palabras "historia", "nuestra cruzada" y "alzamiento nacional" indican la lectura correcta: Guerra Civil española, bando nacional. La palabra "cruzada" selecciona, sin lugar a dudas, el sentido de la cruz de la imagen. Es curioso que, a pesar de que ambos textos verbales (cabecera y titular) sirvan para anclar el significado de la imagen, uno de ellos (el del membrete que reza: *La Actualidad Española*) no parezca estar en sintonía con él: ¿cómo puede ser una foto que detiene el tiempo en un momento cualquiera de 1936 "la actualidad española" de 1961?

La portada de *Gaceta Ilustrada* cuenta tres relatos en un tiempo,

el presente. El fondo de la portada es también una imagen fotográfica, pero una imagen contemporánea, la de la entonces famosa actriz austriaca Nadja Tiller. En primer plano tres textos verbales: la cabecera de la revista y los titulares de dos de los principales reportajes en el interior. Cierto que los titulares lucen verbos en pasado, pero parecen dispuestos a narrar procesos de cambio; su tiempo no está detenido.

De este modo, mientras que para *La Actualidad Española* la contienda es tan importante que decide dedicarle la totalidad de su portada y emplear ese día un diseño especial, un poético titular y una imagen simbólica, para *Gaceta Ilustrada* no merece ni siquiera una mención al margen; para esta revista lo importante no es la guerra sino el proceso de cambio en que desembocó. Así, al tiempo que *Gaceta Ilustrada* se proyecta hacia el futuro y envía mensajes de cambio, desarrollo y prosperidad, *La Actualidad Española* sigue anclada en el pasado, llenando sus páginas con más de cien imágenes congeladas de 25 años atrás.

2.3. Los índices

Lo siguiente es fijarnos en los índices, a saber, titulares, autores y números de página.

Índice de *La Actualidad Española*:

- “Cartas de los lectores”, pp. 3-6.
- “En la muerte de don Eduardo Torroja Miret”, p. 8.
- “Notas de redacción”, p. 8.
- Editorial: “El 18 de julio, hoy”, p. 10.
- “Historia gráfica de nuestra cruzada”, por José Montero Alonso, pp. 13-56.
- “Interpretación del 18 de julio”, por Jesús Arellano, pp. 59-61.

Índice de *Gaceta Ilustrada*:

- “Carta al lector” (media página), p. 11.
- Espejo de los días (sección): “Recuerdo y olvido”, por José María Pemán, p.13.
- “La gran aventura: el salto del estrecho”, pp. 14-19.

- “España cambió de piel. La revolución desde la entraña”, por Waldo de Mier, pp. 20-29.
- La noticia y su clave (sección): “La Jauja de Kuwait”, por Ramón Cunill, p. 30.
- “Peter Ustinov, capitán de fragata”, pp. 34-37.
- Un médico en G.i. (sección): “Defiende tu vida”, por Orión, p. 40.
- Estadio de G.i. (sección): “El porvenir es nuestro”, por Antonio Valencia, p. 43.
- Tercio de toros (sección): “Don Ernesto y los toreros”, por Selipe, p. 45.
- “Manuel Halcón ama el campo y vive en la ciudad”, por Federico Villagrán, pp. 46-51.
- La vida sigue (sección), por Alfonso Sánchez, pp. 52-57:
  - “La novia de Sacha Distel”
  - “Katherina y Eduardo Kent, enemigos de los fotógrafos”
  - “Lola (Flores), Antonio y Lolilla, en el Mediterráneo”
  - “Tumulto contra los suspensos (en Francia)”
  - “La medicina en el ruedo”
- Héroes para todo (sección): “Su vida, para probar un salvavidas”, pp. 58-59.
- “Cómo casé a Raniero”, por Pierre Galante, pp. 60-66.

El primer vistazo al índice ya nos ofrece información importante. Destacan dos diferencias, una cuantitativa y otra cualitativa. La primera salta a la vista: *La Actualidad Española* publica un único reportaje que se extiende a lo largo de 44 páginas, el resto son cartas de los lectores, una necrológica, notas de redacción, el editorial y un artículo de opinión. *Gaceta Ilustrada*, por el contrario, edita cinco reportajes, además de una carta al lector y siete secciones fijas de opinión, crítica taurina y ecos de sociedad. La segunda, aunque relacionada con la primera, tiene que ver con el contenido de esos reportajes: *La Actualidad Española* dedica su reportaje principal, su editorial y su único artículo de opinión al 25 aniversario de la Guerra Civil, a saber, 37 de sus 39 páginas y media de tipo redaccional (el 94%), sin contar la portada, que también. Contando la portada, serían 38 de 39 y media (el 96%). *Gaceta Ilustrada*, sin embargo, no dedica a este aniversario más que un artículo de opinión y un reportaje

de seis páginas, 7 de las 36 páginas disponibles (el 19%).

Esto ya es bastante explícito. Mientras *La Actualidad Española* se ocupa de la política, *Gaceta Ilustrada* mantiene un tono ligero, casi de revista del corazón, atento a la actualidad nacional e internacional, los espectáculos, las curiosidades y los famosos de dentro y fuera de España. Sus páginas mezclan el recuerdo de la Guerra Civil, la revolución agraria, el rodaje de *Fragata infernal* (la última película del inglés Peter Ustinov) y la vida del escritor y político franquista Manuel Halcón, con la novia del cantante francés Sacha Distel, los duques de Kent, Lola Flores y la pareja formada por Raniero de Mónaco y Grace Kelly.

Pero hay más. El reportaje principal de *La Actualidad Española* lo firma un periodista de raza, José Montero Alonso, Premio Nacional de Literatura en 1928 y en 1944; el artículo de opinión, el filósofo Jesús Arellano. Vemos en *Gaceta Ilustrada* muchos más trabajos firmados, y las plumas, prestigiosas también, están todas comprometidas con el régimen franquista: el periodista, dramaturgo y poeta José María Pemán; el reaccionario Waldo de Mier; el sacerdote catalán Ramón Cunill; y Alfonso Sánchez. Firma también el periodista de *Paris Match* Pierre Galante.

Los titulares son también significativos. Centrémonos en los títulos de los artículos relacionados con el aniversario de la Guerra Civil para ver cómo diferentes palabras y asociaciones de palabras expresan un mismo concepto.

Los titulares de *La Actualidad Española*:

- “El 18 de julio, hoy”
- “Historia gráfica de nuestra cruzada”
- “Interpretación del 18 de julio”

Los titulares de *Gaceta Ilustrada*:

- Espejo de los días (sección): “Recuerdo y olvido”
- “La gran aventura: el salto del estrecho”
- “España cambió de piel. La revolución desde la entraña”
- Estadio de G.i. (sección): “El porvenir es nuestro”

Es difícil no fijarse en la enunciación, la manera en que la subjetividad emerge del discurso, según Benveniste (1977). En tres de estos titulares

podemos hablar de desembrague enunciacional, que reconocemos gracias a un deíctico temporal (el "hoy" de "El 18 de julio, hoy") y el uso en dos ocasiones del plural de la primera persona (el "nuestra" de "Historia gráfica de nuestra cruzada"; y el "nuestro" de "El porvenir es nuestro"). Esto no es más que una estrategia discursiva que tiende a construir un efecto de identificación que no puede ser otra cosa que un simulacro, puesto que la situación en que el enunciado fue producido se perdió para siempre el mismo día en que se publicaron las revistas. Es, pues, una identificación tan fingida en su día, 18 de julio de 1961, como lo es hoy. Aun así, el uso de estas marcas es muy interesante porque, en el caso del periodismo, dictan las convenciones que el autor debería permanecer ausente con el ánimo de dar la impresión de ser objetivo. Otra cosa es que esta impresión se corresponda con una objetividad real, pero es especialmente revelador que no uno sino tres periodistas apuesten desde el mismísimo titular por la identificación, renunciando así a crear el tan perseguido efecto de objetividad (Tuchman, 1972).

No obstante, *La Actualidad Española* y de *Gaceta Ilustrada* construyeron efectos de identificación diferentes. Podemos decir que, mientras la primera promueve el acercamiento de la guerra a su tiempo y a sus lectores ("El 18 de julio, hoy", "nuestra cruzada"), la segunda promueve el alejamiento: lo que es suyo, "nuestro", no es la guerra, sino "el porvenir". El resto de títulos de *Gaceta Ilustrada* no hace sino confirmar esta impresión, gracias a la estrategia discursiva contraria, el desembrague enunciativo y sus marcas como el topónimo España, el verbo en pasado o el uso de la tercera persona. El pasado de "España cambió de piel" es, como el uso de deícticos temporales, espaciales y personales, contrario a las convenciones del discurso periodístico, en el que tiende a dominar el presente.

Hay también un mecanismo retórico, una metáfora, que comentar: "cruzada". La primera acepción de la palabra en el diccionario de la Real Academia Española dice: "Expedición militar contra los infieles, especialmente para recuperar los Santos Lugares, que publicaba el papa concediendo indulgencias a quienes en ella participaran". Viene de *cruz,* por la insignia de ella que llevaban los soldados en el pecho. Esta metáfora es importante porque advierte de la oposición semántica (es decir, de significado) fundamental que encontraremos en el nivel más profundo de las estructuras semio-narrativas de este texto: Civilización *vs*. Barbarie.

Esta es la oposición alrededor de la que gira el reportaje completo, el cuento que nos cuenta. Es evidente, además, qué personajes concretos encarnarán estas contraposiciones de fondo: Franco y los nacionales, la Civilización; los republicanos, la Barbarie.

La conclusión es clara: la simple lectura de los titulares evidencia que ambos medios manifiestan explícitamente su toma de postura respecto al hecho noticiable. Ninguna de las revistas renuncia a interpretar y valorar el 25 aniversario de la Guerra Civil. Ambas defienden la Guerra y su recuerdo, pero una, *La Actualidad Española*, con más ardor que la otra.

2.4. Los reportajes periodísticos

Hasta este punto nos hemos fijado, someramente eso sí, en el fondo que sugerían los títulos de los reportajes, en su significado. Veamos ahora su forma, porque es evidente que la configuración visual de sus páginas refleja la relevancia, el valor, de cada uno de los reportajes y orienta nuestra interpretación. Sin ir más allá de número de páginas, superficie de titulares y textos, número de imágenes, ubicación de las noticias y combinación de colores, ya puede establecerse una jerarquía de reportajes en cada uno de los medios estudiados.

El reportaje principal de *La Actualidad Española* es la "Historia gráfica de nuestra cruzada". Se trata de un amplísimo reportaje, un especial que ocupa la portada y se extiende a lo largo de 44 páginas que son, además, las páginas centrales de la revista (pp. 13-56). Contiene 109 imágenes (103 fotografías, cuatro dibujos de mapas y dos fotogramas) entre las que destaca la única foto en color de la revista, exceptuando la publicidad: ocupa dos páginas completas y representa el Valle de los Caídos; el hoy controvertido espacio era celebrado ayer.

Lo más original de este reportaje es su portada, en virtud de la que la página 13 de *La Actualidad Española* de julio de 1961 se convierte en la primera página del *Diario Regional de Valladolid* del 19 de julio de 1936 cuyo título, escrito en enormes letras mayúsculas entre signos de exclamación rezaba: "¡Viva España!". Bajo el titular, sobre fondo negro y en primer plano, el título del reportaje propiamente dicho: "Historia de nuestra cruzada".

Diario Regional

RELIGION · PATRIA · ORDEN · TRABAJO

Ya no es delito gritar

¡VIVA ESPAÑA!

El Frente Popular se ha derrumbado bajo el peso de sus propias iniquidades

La sangre de Calvo Sotelo, mártir de España, ha librado de sus enemigos a la Patria

Las fuerzas gubernativas y del Ejército, entusiásticamente compenetradas con el pueblo

¡Viva España, Arriba España, España sobre todas las cosas, y sobre España, Dios!

BANDO

Ordenes y mandatos

HISTORIA GRAFICA DE NUESTRA CRUZADA

ACTUALIDAD ESPAÑOLA

Figura 2

Es una solución ingeniosa puesto que la utilización de una imagen de archivo (la portada de un periódico antiguo) a la que se le superpone el título del reportaje consigue presentar de manera contemporánea las dos fases, primera y última, del largo relato que propone al lector. Así, el acontecimiento sobre el que se quiere llamar la atención está en primer plano, mientras que el acontecimiento anterior, el estallido de la Guerra, es representado al fondo. El paso de una fase de la narración a otra queda subrayado por la modificación del espacio representado: al fondo, el pasado, negro sobre blanco; en primer plano, el presente, blanco sobre negro. Todo esto se hace, además, sin perder un ápice de verosimilitud (el documento elegido no es otro que la primera página de un diario, prueba de vida donde las haya) y ganando coherencia, puesto que la simple vista de la portada del *Diario Regional de Valladolid*, con su fecha del 36, trae la Guerra al presente y redunda en el significado del editorial: "El 18 de julio, hoy".

En cuanto a las más de cien imágenes fotográficas publicadas por *La Actualidad Española* sobre la Guerra Civil, lo más evidente es su función testimonial. Las fotos están ahí para probar la veracidad del relato periodístico (su fidelidad se acepta por el hecho mismo de ser fotos, imágenes semiautomáticas, huellas efectivas de luz) pero, en realidad, no podrían ser más parciales. No es que estén trucadas, eso no. Las fotos son auténticas, lo que sucede es que retratan un único bando, el nacional, y con gran subjetividad. Lejos de plasmar la crudeza de una contienda civil, ofrecen, en conjunto, una visión del conflicto demasiado bonita para

ser verdad: elegantes uniformes, alegres despedidas, grandes y ordenados actos político-religiosos, misas de campaña, desfiles, conmemoraciones, manifestaciones de "júbilo y adhesión"… Los soldados de *La Actualidad Española* aparecen casi siempre posando, desfilando o en formación, y sólo en tres ocasiones en acción.

Es cierto que esto pudiera quizá tener su origen en el estilo heroico de las imágenes de batallas realizadas en occidente desde el siglo XVI cuando, para mejorar la legibilidad de los cuadros, se sacrificaba el realismo rechazando deliberadamente la confusión y la dispersión de la guerra de verdad. Pero no. Muchos fotógrafos arriesgaron su vida por fotografiar el frente de batalla, pero *La Actualidad Española* no quiso publicar sus imágenes. Las que sí publicó ofrecen, sin embargo, un animado testimonio del modo en que los vencedores deseaban que se percibieran y recordaran los acontecimientos de la época. El reportaje especial "Historia de nuestra cruzada" es, en definitiva, un ejemplo espectacular de la Historia escrita por los vencedores.

Atendiendo a las características citadas (número de páginas, superficie de titulares y textos, número de imágenes, ubicación de las noticias y combinación de colores) los reportajes principales de *Gaceta Ilustrada* son:

- "España cambió de piel. La revolución desde la entraña": estas diez páginas, firmadas por Waldo de Mier, son de las primeras de la revista (pp. 20-29) y contienen ocho imágenes. El reportaje se anuncia en portada y ocupa diez páginas, las seis primeras sin publicidad, es decir, a toda página; las cuatro últimas a media página. El titular ocupa dos páginas.
- "Peter Ustinov, capitán de fragata": estas cuatro páginas, de autor desconocido, son las páginas centrales de la revista (pp. 34-37) y contienen siete imágenes a todo color. No comparten su espacio con la publicidad.
- "Cómo casé a Raniero": estas seis páginas, firmadas por Pierre Galante, son las últimas de la revista (pp. 60-66) y contienen cinco imágenes en blanco y negro. El reportaje se anuncia en portada y ocupa seis páginas, las tres primeras sin publicidad, a toda página; las tres últimas a media página. El titular ocupa dos páginas.

Esto confirma lo escrito hasta el momento. Mientras *La Actualidad Española* permanece aferrada al pasado y dedica 40 páginas y un centenar de fotos a una guerra que acabó hacía 25 años, *Gaceta Ilustrada* narra el proceso de cambio sufrido por el país desde entonces insistiendo en conceptos como regadíos, siderurgia, kilovatios y turismo. Mientras, en el fondo, *La Actualidad Española* hablaba de civilización frente a barbarie, *Gaceta Ilustrada* habla de riqueza frente a pobreza.

2.5. Los anuncios publicitarios

Los anuncios publicitarios aúnan las dos revistas (entre sus 86 anuncios hay, de hecho, once repetidos, el 13%, de modo que los anuncios estudiados son 75) y forman un corpus bastante rico, de sustrato popular, que refleja sin querer la cultura de la época. Sus insistencias temáticas indican tres cuestiones.

La primera, el tipo de producto que se anunciaba en las revistas populares:

- Productos de belleza (43%): jabones, lápices de labios, perfumes, cremas solares, desodorantes, cremas depilatorias, champús anticaspa, *after shaves*…
- Productos para el hogar (11%): detergentes, insecticidas, frigoríficos, cocinas, colchones…
- Comidas (9%): galletas, sopas, helados, leche condensada…
- Bebidas (8%): café y bebidas alcohólicas como brandy, ron, whisky escocés o champán.

La segunda, los valores que prometían:

- Belleza (21%).
- Comodidad (11%).
- Limpieza (8%).
- Elegancia (5%).
- Salud y juventud (4%).

La tercera, que el público objetivo de los anuncios era

fundamentalmente femenino; así, el 41% de ellos se dirige a las mujeres (jóvenes y elegantes, suelen especificar) y el 16% a los hombres.

Las formulaciones visuales de los anuncios corroboran esto último, por lo que no es de extrañar que muchos de los anuncios (36%) tengan como protagonista principal la imagen de una mujer, que siempre resulta ser joven y bella. De los seis hombres que aparecen solos en los anuncios, sólo uno es simplemente joven y bello; el resto aparece caracterizado como agricultor, pescador, camionero o mecánico. En nueve ocasiones, es la imagen del propio producto la que protagoniza el anuncio.

En general, los anuncios se muestran visualmente abigarrados. Casi todos presentan, aparte de las imágenes de sus protagonistas (la recurrente mujer joven y bella), una imagen del producto anunciado (76%) y la típica necesidad de énfasis creciente del discurso publicitario, representada en lo visual por combinaciones de ocho, diez, once tipos de letra, el uso de la negrita, y el abuso de signos de exclamación y puntos suspensivos.

Figura 3

Este anuncio del detergente Vim es, quizá, el más representativo. Casi todos son así, ejemplos extemporáneos de lo que los historiadores de la publicidad denominan "publicidad científica", que nació en los años 20 en Estados Unidos y se extendió por todo occidente durante las siguientes décadas. Vemos, pues, que sus técnicas (la principal: enumerar las ventajas del producto y repetirlas una y otra vez) se seguían utilizando en la publicidad española de los 60, a pesar de que había pasado más de una década desde la revolución creativa de Madison Avenue.

Este de Vim sería clasificado por Floch (1997) como publicidad

referencial. Quizá abuse un poco de los adjetivos, pero está claro que trata de dar la impresión de sinceridad y realismo. De ahí que la imagen de la mujer sea una fotografía en vez de un dibujo, que el producto (el envase del producto, mejor; típica metonimia publicitaria) sea el centro de atención, y que texto e imagen se relacionen de modo que los dibujos del caso, la bañera y la cocina muestren y demuestren lo escrito.

Figura 4

El hecho de que prácticamente todos los anuncios estudiados sean como éste, no hace sino subrayar la importancia de las excepciones. Porque también se han encontrado ejemplos de publicidad sustancial, muy parecida a la anterior, aunque más centrada en el producto. Es el caso de este anuncio de Nescafé, en el que el producto mismo se convierte en deseable; está ahí, nítido y frontal, casi como si pudiéramos tocarlo.

Figura 5

He aquí otra excepción, ejemplo casi literal de publicidad mítica, en este caso. Dado que el producto anunciado es un colchón, parece pertinente revestirlo de sueños e intentar hacer fantasear al lector. De ahí que quien parece la reina de un cuento tradicional (¿Blancanieves?) vigile el sueño de… ¿la bella durmiente? Los símbolos míticos y fascinantes están claros (el manto real, la corona, el cetro, el vaporoso camisón azul) pero no combinan bien, por lo que el sentido del anuncio no queda del todo claro.

Figura 6

Por último, un ejemplo de publicidad oblicua, este de Kodak, basado en el retrato de una pareja. Todo en la imagen resulta convencional, el fondo difuminado, la pose, el vestido… todo excepto los modelos, que resultan ser una pareja de perros. Una personificación visual que, al tiempo que destaca la originalidad del anuncio, sirve de crítica a los lugares comunes. Este anuncio de Kodak está un poco más cerca de la avenida Madison, donde en los 60 se concentraba la mitad del gasto publicitario del país (Tungate, 2007: 37) y, por tanto, las mejores agencias publicitarias y los mejores creativos de los Estados Unidos, que es lo mismo que decir que concentraba las mejores agencias publicitarias y los mejores creativos del mundo.

3. CONCLUSIÓN

Este rápido vistazo semiótico a estos dos ejemplares de revista de 1961 ha resultado bastante revelador; ambas publicaciones dicen mucho sobre los modos, modas y maneras de la época, sobre su homogeneización. A saber, *La Actualidad Española* y *Gaceta Ilustrada* comparten cultura, tiempo comunicativo (julio de 1961) y universo discursivo (periodístico), pero es tan cierto que son diferentes como lo es que son iguales.

Expliquémoslo mejor. Como se ha visto tras el análisis, *La Actualidad Española* es más conservadora que *Gaceta Ilustrada*. La primera dedica todo el número al 25 aniversario de la Guerra Civil, y sus dos únicas páginas no publicitarias en color son para una fotografía a dos páginas del Valle de los Caídos; la revista se publicó en 1961 pero parece anclada en el 36. La segunda, sin embargo, sólo dedica siete páginas a la guerra (hay tres reportajes más relevantes, con mucho más peso visual) y sus tres páginas en color son para el rodaje de una película… Este semanario habla de "olvido" y de "porvenir", sus palabras más puestas en el futuro que en el pasado; "España cambió de piel" y ahora es un país moderno y abierto al mundo (dos de sus reportajes principales hablan del rodaje de una película británica y de la boda de Rainiero de Mónaco).

Vemos, pues, que cada revista, en orden a sus valores, toma una posición pública diferente, la primera más conservadora y reaccionaria, la segunda más moderada. No obstante, el terreno sociocultural creado por ambas es el mismo, con un "nosotros" (los participantes) y un "ellos" (los excluidos) que coinciden. Al leer estas revistas, parece como si la sociedad española de los 60 no pudiera ser más que franquista. Las dos cabeceras interpretan de forma explícita y positiva la contienda que dividió al país un cuarto de siglo atrás, y ambas dan por hecho que sus lectores sólo pueden pertenecer al bando vencedor. Celebraron la Guerra Civil y la victoria de Franco, "nuestra cruzada", utilizando metáforas, sí, pero sin pizca de ironía…

Esto es muy revelador porque desvela lo que era posible en aquel tiempo, en aquel país, bajo aquel régimen. La publicidad lo corrobora. Los anuncios publicitarios insertados en ambos semanarios están lejos, muy lejos de la creatividad que aquellos años revolucionaba Nueva York. Una publicidad tan *demodé* como la España de 1961 y como esta comunicación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. (2000). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

BENVENISTE, E. (1977). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

CASASÚS, J. M. (1985). *Ideología y análisis de medios de comunicación*. Barcelona: Mitre.

ECO, U. (1995). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen [1ª ed. 1975].

____ (1997). "Entre el autor y el texto". En *Interpretación y sobreinterpretación*, U. Eco, ed., 80-103. Madrid: Cambridge University Press [1.ª ed. 1992].

FLOCH, J. M. (1997). *Identités Visuelles*. Paris: PUF.

FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á. (2004). *El parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya para la Asociación de la Prensa de Madrid.

KAYSER, J. (1966). *El Periódico. Estudios de morfología, de metodología y de prensa comparada*. Quito: Ediciones CIESPAL.

LANDOWSKI, E. (2007). *Presencias del otro. Ensayos de Sociosemiótica*. Bilbao: Universidad del País Vasco UPV/EHU.

MORENO SARDÀ, A. (1998). *La mirada informativa*. Barcelona: Boch.

TUCHMAN, G. (1972). "Objectivity as Strategic Ritual: an Examination of Newsmen's Notions of Objectivity". *American Journal of Sociology* 77, 660-679.

TUNGATE, M. (2007). *Ad Land. A Global History of Advertising*. London: Kogan Page Limited.

Recibido el 15 de mayo de 2019.

Aceptado el 27 de junio de 2019.

RECURRENCIA DEL INCUMPLIMIENTO DE LA NORMA EN EL ESPACIO PÚBLICO DE DUITAMA, COLOMBIA

RECURRENCE OF NON-COMPLIANCE OF THE STANDARD IN THE PUBLIC SPACE OF DUITAMA, COLOMBIA

José Horacio ROSALES CUEVA
Universidad Industrial de Santander (Colombia)
jrosales@uis.edu.com

Yudi Andrea QUINTANA TORRES
Universidad Industrial de Santander (Colombia)
quintanatorres@gmail.com

Resumen: Las tensiones intersubjetivas causadas por la intención de las personas de apropiarse y ganar privilegios en el espacio público es el asunto de este escrito que expone resultados de una investigación semiótica. Los testimonios de los actores de estos conflictos, en las calles de Duitama, Colombia, fueron analizados con el modelo de las prácticas semióticas. Con los resultados se construyó un esquema descriptivo de la estrategia de delegación de la responsabilidad en otro por parte del *yo* del enunciado. De este modo, la instancia de enunciación justifica el quehacer conflictivo en la escena práctica del espacio público.

Palabras clave: Semiótica de la cultura. Prácticas culturales. Estrategia. Discurso. Convivencia ciudadana.

Abstract: The intersubjective tensions caused by the intention of people to appropriate and gain privileges in the public space is the subject of this paper that exposes the outcomes of a semiotic investigation. The testimonies of the actors of these conflicts, in the streets of Duitama, Colombia, were analyzed with the model of semiotic practices. A descriptive scheme of the strategy of delegation of responsibility in another by the self of the statement was constructed with the results. In this way, the enunciation instance justifies the disagreeing task in the practical scene of the public space.

Key Words: Semiotics. Cultural practices. Strategy. Discourse. Citizen coexistence.

1. LA SITUACIÓN SOCIOCULTURAL DEL PROBLEMA

Colombia es una nación regida por los principios del Estado social de derecho y derechos. Esto se concreta, entre otros elementos, en el principio de la dignidad, el mandato de la solidaridad y una serie de valores para la construcción del bienestar comunitario y de la sana convivencia de los ciudadanos (Asamblea Nacional Constituyente, 1991: 13). Las leyes y normas derivadas del mandato constitucional se enfocan en la construcción de estrategias y escenarios donde se promuevan los derechos fundamentales, la justicia, el respeto y la solución pacífica de los conflictos. La legislación tiene, entre otros reguladores del quehacer de los miembros de la sociedad, el Código de Policía y Convivencia Ciudadana y el Código de Tránsito y Transporte.

Estos mandatos buscan implementar y coordinar las acciones ciudadanas en el espacio público de interacción y serían, en términos de Lotman (1996: 30), parte de la gramática del espacio cultural. Esto, para la teoría semiótica, converge en la forma de vida de la cultura entendida como un gran dispositivo de persuasión de los actores sociales para que acojan determinadas axiologías que guían las acciones en el despliegue sintagmático de las prácticas significantes (Fontanille, 2015: 43). Así, desde la perspectiva jurídica, todo ciudadano colombiano tiene prescrito un deber-ser y un deber hacer-que le condicionan como miembro activo

de la comunidad; sin embargo, en la urgencia e inmediatez del mundo de la vida suceden conflictos relacionados con la movilidad de peatones y de conductores de automotores en las calles estrechas de ciudades que crecen velozmente sobre un perímetro colonial.

En esta constricción del espacio público y en el marco de esquemas que regulan la sana convivencia, vale preguntarse por el sentido que el ciudadano da a las experiencias conflictivas en la escena que él dinamiza y comparte con los semejantes. La respuesta se relaciona con el ethos cultural donde entran en juego el sentido que el *yo* da a sí mismo, a la alteridad, a las acciones de ambos, al conflicto y a la norma que rige el universo sociocultural. Se debe considerar que las prácticas ciudadanas convergen o se distancian del civismo, atributo que, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2014), alude al "comportamiento de la persona que cumple con sus deberes de ciudadano, respeta las leyes y contribuye así al funcionamiento correcto de la sociedad y al bienestar de los demás miembros de la comunidad".

A pesar de lo ordenado jurídicamente para organizar las relaciones entre los usuarios del espacio público, en las ciudades colombianas se incrementan los problemas de movilidad atribuidos al exagerado número de vehículos en circulación. Entre otros datos de este complejo fenómeno, se tiene que, en Colombia, los accidentes de tránsito superan los 7000 casos por año (Vargas, 2015). Esto significa que esta accidentalidad es la tercera causa de muerte violenta de un país marcado históricamente por el conflicto y que, además, tiene algunas de las ciudades que encabezan las listas de las capitales más violentas del mundo por asuntos de movilidad terrestre. Por ejemplo, para el 2017, el informe alemán Kfzteile24 categoriza a Bogotá, la capital colombiana, como la segunda ciudad del mundo con mayor agresividad al volante y, además, la que ocupa la octava posición entre las peores para la conducción de automotores (*El Tiempo*, 2017a).

Duitama, llamada la ciudad cívica del departamento de Boyacá y de Colombia, está ubicada a tres horas de la capital del país y es considerada el puerto terrestre más importante del nororiente colombiano dado el entrecruzamiento de diferentes rutas de importancia nacional y comercial que allí convergen. Esta ciudad, cuyo perímetro urbano céntrico es de origen colonial, se ve perturbada y excedida a diario por los problemas que se desencadenan entre peatones y conductores de automotores. Los accidentes, embotellamientos, insultos, abusos, riñas e infracciones

constituyen el acontecer cotidiano entre usuarios del transporte público, vendedores ambulantes o buhoneros, conductores, peatones, ciclistas y motociclistas. Si cada uno de estos actores debe conocer la norma que determina cómo se *debe ser* ciudadano, ocurre que en las escenas se producen discrepancias entre el *hacer* y la programación de la acción establecida en las leyes.

De esto resulta que el ser supraindividual de la ciudad cívica se transforma en un espacio de tensiones por causa de las estrategias y acciones, desarrolladas sobre unos valores distantes del mandato constitucional de la dignidad, para el ajuste de los sujetos a las contingencias. Este ajuste es, en semiótica, un régimen de interacción entre actores dotados de un cuerpo y de una sensibilidad que les conduce a hacer y a persuadirse entre ellos, de modo que el intercambio se establece sobre las creencias y, sobre todo, las afectaciones recíprocas de la sensibilidad, lo que consiste en hacer sentir al otro "que uno desea para hacer desear, dejar ver su propio miedo para amedrentar, dar náusea vomitando, calmar al otro con su propia calma, dar impulso —¡sin empujar!— nada más que por su propio ímpetu, etcétera" (Landowski, 2006: 43).

2. LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Los objetos semióticos son analizables *i*) en las relaciones internas para determinar el contenido que organizan en sí mismos y *ii*) en relación con los usuarios y con otros objetos significantes en el desarrollo de una práctica en que participan y es llevada a cabo por actores sociales. Si antes se entendía la inmanencia como el estudio de lo que sucede en el objeto semiótico dentro de los límites de este, para el segundo caso, Fontanille ha propuesto una redefinición de la inmanencia para construir el recurso heurístico que describe la dinámica compleja que sucede en una jerarquía de los niveles de expresión de las prácticas semióticas.

El esquema, que se expone en la tabla 1, explica cómo se relacionan diferentes objetos significantes en las dinámicas de la praxis que llevan a cabo los actores de una cultura. Esta se concibe como una gran esfera cuyo quehacer está determinado por un hacer persuasivo o manipulador (Fontanille, 2008: 92) de los actores y del hacer de estos, convergentes todos en la complejidad de la *forma de vida* o el ethos dominante y compartido. De esta se desprenden las *estrategias* o modos

recurrentes con que los actores sociales resuelven problemas de la vida cotidiana y de dación de sentido en las diversas *escenas prácticas*, donde cada participante desempaña un rol actancial e interactúa con objetos semióticos. En estas escenas se toman decisiones y se actúa a partir del seguimiento, adaptación, crítica o innovación de los estilos estratégicos y de valores aprendidos en el entorno sociocultural. Los objetos semióticos que se intercambian allí tienen un *cuerpo material* en que se encarnan y que contienen *textos enunciados* y *figuras*. El modelo, en suma, ofrece una mayor eficacia explicativa, que supera la categoría de *contexto,* porque permite abordar el aspecto relacional y complejo de las prácticas semióticas que se manifiestan en procesos de integración ascendente (generativa y de despliegue), descendente (condensadora) o por síncopas entre niveles. La dinámica de integración de objetos semióticos en otros más envolventes, o la condensación de ellos en constituyentes integradores, se relaciona con la programación del hacer semiótico, los procesos de ajuste, la transformación y la innovación.

Integración ascendente	Tipo de experiencia	Instancia formal	Interfaces	Integración descendente
proceso generativo y de despliegue	*Ethos y comportamiento*	Formas de vida	Estilos estratégicos	*proceso de condensación y difusión*
	Coyuntura	Estrategias	Iconización de comportamientos estratégicos	
			Gestión estratégica de prácticas	
	Práctica	Escenas prácticas	Proceso de acomodación	
			Escena predicativa	
	Corporeidad	Objetos	Morfología práxica	
			Soporte formal de inscripción	
	Coherencia y cohesión interpretativas	Textos-enunciados	Dispositivos de enunciación e inscripción	
			Isotopías figurativas de la expresión	
	Figuratividad	Signos	Formantes recurrentes	

Tabla 1. Jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica, de Jacques Fontanille (2006: 34).

En estas integraciones, un nivel se despliega en uno superior, pero el nivel inferior obra como un condensador de los niveles precedentes. Así, por ejemplo, los conflictos en la escena callejera pueden ser representados con un *texto enunciado* por un informante que relata lo acontecido; en ese texto se inscribe la perspectiva ideológica y axiológica de la instancia de enunciación que predica sobre una situación experimentada y tratada como un objeto semiótico complejo, dado que lo ocurrido posee un plano de expresión y un contenido que tratan del modo de resolver problemas en la calle. Si la escena práctica pertenece a uno de los niveles más englobantes del modelo, el texto obra como una especie de condensador representacional de lo sobrevenido en el espacio público y tiene, internamente, una difusión de operaciones que pueden ser descritas como procesos figurativos, actanciales, afectivos, axiológicos, etc. Estas se revierten en los niveles superiores (escenas prácticas y estrategias) cuando el actor social, en coherencia con lo dicho, toma decisiones para actuar en las escenas y situaciones que le convocan. Así, la narración de la disputa del espacio público, expresada por un informante y actor en el escenario del conflicto, es un enunciado que condensa la escena práctica con la confrontación y expresa el esquema de los comportamientos en esta.

3. MUESTRA Y PROCESO DE ANÁLISIS

En el marco de una investigación cualitativa, luego de una serie de observaciones de las confrontaciones entre peatones y conductores de vehículos dispuestos para el servicio público en Duitama, se realizaron entrevistas semiestructuradas a los actores y observadores de los altercados. Así, se indagó sobre el quehacer del conductor y de los otros actores participantes de la movilidad terrestre y las implicaciones de esta en el curso de la vida cotidiana. Las preguntas también se orientaron a la manifestación, por parte del informante, de *i*) el modo de ser cívico de los ciudadanos, *ii*) las concepciones respecto a la normativa vigente y *iii*) la evaluación que hace el informante de los conflictos observados. Con la muestra recolectada y organizada se realizó el análisis semiótico de los *textos-enunciados* que condensan y evalúan lo acontecido en la escena práctica. El estudio abordó la manifestación figurativa, de los procesos transformacionales (narrativos) y axiológicos de cada texto.

4. RESULTADOS

La comunidad se concibe como sociedad moderna y solidaria, con el primado del interés común sobre el individual para la construcción de la convivencia pacífica. El proyecto de sociedad moderna, tras superar el apogeo de la industrialización y el crecimiento económico de carácter etnocéntrico y occidental, se plantea ahora como reto la búsqueda de medios que procuren el bienestar social. Los nuevos valores han dejado de lado el reduccionismo instrumentalista del hombre para centrarse en la igualdad, la solidaridad, la justicia, la libertad, la fraternidad y la democracia (Daza, 2010). Pero frente al horizonte referencial, el quehacer de los actores, en el contenido de los *textos-enunciados* que representan los acontecimientos de la escena callejera y urbana de Duitama, muestra la recurrencia a estrategias en contravía de la presunta gramática cultural nuclear que, en términos generales, se habría desplazado a la periferia de la esfera simbólica.

En los relatos de los informantes se encuentra la permanente manifestación de tensiones en el espacio público donde, sin importar el rol que se tome en la ciudad (sea el de conductor, peatón, motociclista, etc.), el *otro*, el semejante, es siempre el oponente o adversario del *yo* de referencia del texto enunciado. Si en un texto, el *yo* es un peatón, en otro enunciado esta posición de la instancia de enunciación la ocupa un conductor y ambos expresan que el *yo* es una víctima del *otro* que busca utilizar el espacio para beneficio exclusivamente personal. Esta alternancia de cualquier actor social en la representación discursiva del *yo* y del *otro* se caracteriza por un insistente traslado, al *otro*, de la responsabilidad del conflicto. Esta forma de victimización discursiva que se proyecta como estrategia en las escenas se puede esquematizar así:

enunciado	↱	instancia de enunciación o evaluador: *yo*	⇢*víctima*
	↳	el evaluado por el yo: *otro*	⇢*egoísta, victimario*

Tabla 2. Esquema de la victimización discursiva
en procesos de evaluación de la escena del conflicto.

Por determinación de un texto guía de la acción, como la Carta Constitucional, ambos actores son ciudadanos con derecho al uso del espacio público (que es propiedad y responsabilidad colectiva). Pero entre ellos se da una relación polémica, pues cada uno de ellos construye programas narrativos en los que el *yo*, y en simetría, el *otro*, disputa un mismo objeto valor que es el uso del sitio. Para lograr o mantener la relación conjuntiva con este objeto, reclamado como privilegio personal, se establecen jerarquías de poder que justifican la desposesión del *otro*. Cada rival participa en un programa narrativo canónico de prueba cuyo esquema es *confrontación-dominación-apropiación/desposesión*. Aquí, la apropiación y desposesión son pasajeras, pues solo se da durante el conflicto y en el tiempo de permanencia de los dos actores en el espacio de tránsito disputado.

Cada actor se asume como el actante sujeto que busca la conjunción pasajera con el espacio de tránsito público reglamentado, pero, en la alternancia de roles entre yo/otro (según el acomodo del enunciado que hace la instancia de enunciación para mostrarse como poseedora de derecho, razón y víctima de la agresión), cada uno desempeña también el rol actancial de oponente que es declarado, por el rival, como victimario. Estas relaciones polémicas, con la emergencia de identidades actanciales críticas, tienen como consecuencia, en el texto enunciado y en el despliegue de la acción en la escena, la reconfiguración de las estrategias que, en principio, deben estar regidas por el principio de dignidad, solidaridad y convivencia pacífica, pero que terminan manifestándose como la conquista a ultranza de un bien (el usufructo privativo y transitorio del espacio público) impuesto sobre el interés común.

En los enunciados analizados, el agente de tránsito y la norma que este intenta hacer cumplir son considerados, por el *yo* de referencia, como factores abusivos, desordenados, insensibles, oportunistas, enemigos, irresponsables, ineficientes, abusivos, excluyentes, deshonestos, ineptos, represivos e injustos. Ningún enunciado los caracteriza positivamente. Desde la perspectiva del *yo*, que es una representación discursiva del actor de la escena práctica, la norma representa un oponente más del hacer, en este caso, egoísta del presunto ciudadano. No se acepta que ella sea, como actante, un ayudante para orientar, organizar y dirimir conflictos; por el contrario, se la ve como causante de ellos. La normatividad,

producto del consenso, árbitro de la acción y desde la cual se determinan las sanciones, debería respetarse en la práctica de la ética ciudadana que cuida del bienestar, el respeto y la protección de la vida. Pero en los textos enunciados, a ella se le teme para evitar la sanción indeseable, sobre todo si esta es económica.

En los textos enunciados, el agente de tránsito es un servidor que no cumple sus funciones. Pero si los agentes cumplen la labor, los informantes asumen que solo lo hacen de modo punitivo, lo que justifica que los actores conflictivos, en posición de víctimas autoproclamadas, resistan a la autoridad. Esta desconfianza de los ciudadanos hacia la norma y los representantes de esta tiene antecedentes en experiencias de corrupción, la injusticia, el abuso de poder (Romero, 2008) o en situaciones de las que los informantes se declaran víctimas. De estas circunstancias surgen expresiones recurrentes, como "la ley es para los de ruana" (Ospina, 2017), "en este país las leyes y las mujeres son para violarlas" (informante de la investigación) o "usted no sabe quién soy yo" (El Tiempo, 2017b), que se convierten en referentes sociolectales en los que se manifiesta que el rico, el reconocido socialmente y el conductor del automotor pueden evadir situaciones legales mientras que el pobre o el ciudadano de a pie se ve obligado, contrario al privilegiado, a responder jurídicamente por los actos. Por esto, el ciudadano, al enunciar sobre las escenas, justifica el modo particular de resarcirse, por propia mano, ante las injusticias cotidianas. Este quehacer está determinado por dispositivos afectivos, como el egoísmo y el orgullo, con un importante interés en la negación o el traslado de la responsabilidad, como se manifiesta en los enunciados con los que un informante se explica y que son del tipo "¿por qué yo sí tengo que hacerlo y el otro no?, ¿si ellos lo hacen [violan la norma], por qué yo no puedo?"

5. CONCLUSIONES

Los actores sociales gestionan la escena práctica con un comportamiento iconizando o con una estrategia recurrente que consiste en desobedecer la norma de convivencia y el civismo para darse a la apropiación transitoria y privilegiada del espacio público, con la puesta en riesgo de la integridad ajena y propia. Esto es seguido de una delegación discursiva de la responsabilidad en otro (como en el caso del *yo* que

predica y se declara víctima del hacer del *otro*) y puede ser representado en el siguiente esquema estratégico:

desobediencia de la norma	→	*apropiación del espacio público*	→	*puesta en riesgo de la integridad propia/ ajena*	→	*traslado de la responsabilidad a otro*

Tabla 3. Esquema estratégico discursivo de traslado de la responsabilidad de la ruptura de la norma en conflictos en el espacio público

Ante la falta de credibilidad en las instituciones y movido por el dispositivo pasional del egoísmo, el sujeto, para evadir sanciones morales y legales, recurre a esta estrategia que se manifiesta con actos que integran, en una "jugada", la violación a la regla de convivencia, el posicionamiento de sí mismo, o del transgresor, como víctima o persona vulnerable y el logro final del abuso. Entre estos comportamientos está el empleo de bocina del automóvil para simular una sirena de ambulancia y abrirse paso en las estrechas calles, la superposición del cinturón de seguridad sobre el torso, pero sin abrocharlo debidamente, para aparentar y burlar a los inspectores de tránsito, la tenencia de varias licencias de conducción para evadir el pago de multas, el soborno a funcionarios e, incluso motivados por ellos, la construcción de mentiras para evitar el pago de las infracciones, entre otras más.

En este quehacer, la norma se cumple solo por temor a las sanciones, específicamente monetarias, lo que corresponde, según Kohlberg, a una moral preconvencional, condicionada por factores socioculturales, en la que el sujeto fundamenta el ser y el hacer en la obediencia por miedo al castigo y para favorecer exclusivamente los propios intereses (Grimaldo, 2007: 329). Este modo de ser y actuar recurrente se ha configurado como parte de la forma de vida de los ciudadanos, decantándose en costumbre y estableciéndose como uno modo de sobrellevar la cotidianidad. De este modo, el mandato constitucional es periférico, en el orden sociocultural, y la gramática nuclear estaría aun dominada por esta militancia antiaxiológica o una "minoría de edad" que requiere de un arduo proceso educativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ABLALI, D. et DUCARD, D. (2009). *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. Paris: Champion.

AMOSSY, R. (2012). *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin.

ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE (1991). *Constitución Política de Colombia*. Bogotá: Corte Constitucional (también en *http://extwprlegs1.fao.org/docs/pdf/ col127440.pdf* [01/06/2019]).

CHARAUDEAU. P. (2004). "Comment le langage se noue à l'action dans un modèle socio-communicationnel du discours". *Cahiers de linguistique française* 26, 151-175.

DAZA, H. (2010). "Las sociedades modernas". *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 16.2, 61-83 (también en *http://www.redalyc.org/pdf/177/17731129004.pdf* [01/06/2019]).

EL TIEMPO (2017a). "Bogotá es la segunda ciudad del mundo con mayor agresividad al volante". *El Tiempo. Suplemento Motor*, 29 de septiembre (también en *http://www.motor.com.co/actualidad/industria/bogota-segunda-ciudad-mundo-mayor-agresividad-volante/29454* [01/06/2019]).

____ (2017b). "Tres casos para recordar el 'usted no sabe quién soy yo'". *El Tiempo*, 15 de mayo (también en *http://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/casos-de-usted-no-sabe-quien-soy-yo-en-colombia-88216* [01/06/2019]).

FONTANILLE, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM.

____ (2006). *Pratiques sémiotiques.* Limoges: PULIM.

____ (2013). "Medios, regímenes de creencia y formas de vida". *Contratexto* 21, 65-82.

____ (2015). *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège-PULIM.

GREIMAS A. J. et COURTÉS J. (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

GRIMALDO, M. (2007). "La teoría de L. Kohlberg, una explicación moral desde el constructivismo". *Revista Cultura* 21.21, 325-340 (también en *http://www.revistacultura.com.pe/revistas/RCU_21_1_la-teoria-de-l-kohlberg-una-explicacion-del-juicio-moral-desde-el-constructivismo.pdf* [01/06/2019]).

LANDOWSKI, E. (2005). "Les interactions risquées". En *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101-103. Limoges: PULIM.

LOTMAN, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, Frónesis, Universidad de Valencia.

MAINGUENEAU, D. et CHARAUDEAU, P. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.

OSPINA, J. M. (2017). "La ley es para los de ruana". *El Espectador*, 15 de febrero (también en *https://www.elespectador.com/opinion/la-ley-es-para-los-de-ruana-columna-680101* [01/06/2019]).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª edición). Madrid: Espasa.

ROMERO, M. (2008). "Los conductores denuncian corrupción de agentes de tránsito y abusos de autoridad". *El Tiempo*, 29 de agosto (también en *http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4489619* [01/06/2019]).

ROSALES C., J. H. (2006). *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie (thèse doctorale)*. Limoges: Université de Limoges.

VARGAS, D. (2015). "Comportamiento de muertes y lesiones por accidentes de transporte". *Forensis, datos para la vida del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses de Colombia*, 481-546 (también en *https://culturavial.files.wordpress.com/2012/12/8-accidentes-de-transporte-1-parte.pdf* [01/06/2019]).

Recibido el 15 de mayo de 2019.

Aceptado el 27 de junio de 2019.

MODOS DE INTERACCIÓN EN EL DISCURSO INSTITUCIONAL EDUCATIVO SOBRE LAS TIC

MODES OF INTERACTION IN THE INSTITUTIONAL EDUCATIONAL DISCOURSE ABOUT THE ICTs

Lina Marcela LIÑÁN DURÁN
Centro de investigaciones semióticas (CeReS).
Universidad de Limoges
lina-marcela.linan-duran@unilim.fr

Resumen: La integración de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en el campo educativo es una problemática actual sobre la que indagamos desde una perspectiva semiótica. Nos cuestionamos sobre el uso pedagógico de las TIC, interrogando el sentido que construye cada una de las instancias participantes. Nos centramos en el discurso institucional que enmarca la práctica con el fin de identificar la manera en que los establecimientos conciben los procesos de enseñanza-aprendizaje en la era digital y cómo configuran los modos de interacción entre los actores educativos. Buscamos así comprender las dinámicas educativas actuales y posicionarnos frente a ellas.

Palabras clave: Sentido. Modos de interacción. TIC. Moodle. Enseñanza universitaria.

Abstract: The integration of the information and communication technologies (ICT) into the educational field is a matter of current questioning that we address from the semiotical perspective. We inquiry about the pedagogic use of the ICT, we examine the sense that each of the participating instances build. We focused on the institutional discourse that frames the practice in order to identify the way in which the establishments

conceive the processes of teaching-learning within the digital era and how they configure the modes of interaction between the educative actors. We aim to understand the current educative dynamics and to take a position to it.

Key Words: Meaning. Modes of interaction. ICTs. Moodle University teaching.

Frente a la controversia generada por el surgimiento de las TIC y al impacto que estas nuevas tecnologías tienen en la estructura y las maneras de hacer en la escena pedagógica, ha surgido un interés por el uso que de estas se hace en los establecimientos universitarios. En este artículo se presentan algunos resultados del proyecto de investigación doctoral, que se adelanta en el seno del Centro de investigaciones semióticas de la Universidad de Limoges, en el que se busca, desde un enfoque principalmente semiótico, reconocer el funcionamiento de la práctica del uso pedagógico de Moodle en la enseñanza universitaria en Colombia, indagando por el sentido que construye cada uno de los actores que participan en la escena educativa, su interrelación y su confrontación.

Estudiar una práctica social como esta, desde una perspectiva semiótica, se inscribe en el proceso de diversificación de los intereses de esta disciplina hacia nuevos tipos de expresión, nuevos significantes, diferentes a la textualidad. Para la semiótica, el objeto de análisis no está predefinido, sino que es construido por la práctica analítica y por la teoría que la guía (Fontanille, 2016: 19). A través de un procedimiento de modelización se da cuenta de cómo el análisis concreto puede hacer evolucionar la teoría y los modelos establecidos, así como estos últimos surgen de la práctica interpretativa misma. En este sentido:

> *se supone que el análisis se ajusta al modus operandi de la producción del objeto significante, que en él encuentra y allí se amolda a sus direcciones y a sus articulaciones de tal modo que pueda reconstruir la estructura y explicitarla en un metalenguaje* (Fontanille, 2016: 19).

Bajo estos principios se pretende encaminar el estudio del uso de

Moodle en universidades colombianas.

1. LA ESCENA PRÁCTICA DEL USO PEDAGÓGICO DE *MOODLE*

Atendiendo a la complejidad del objeto de estudio, se optó por abordarlo desde la teoría de los niveles de pertinencia de las prácticas culturales elaborada por Jacques Fontanille. A través de esta propuesta, este investigador busca dar cuenta del recorrido generativo del plano de la expresión del objeto semiótico. Este modelo comprende seis niveles de pertinencia en los que las significaciones culturales pueden expresarse y en el que "cada nivel corresponde a un plano de inmanencia específico" (Fontanille, 2016: 33):

Tipo de experiencia	Instancias formales	Interfaces
Figuratividad [*Perceptiva*]	Signos ↓	Formantes recurrentes
Coherencia y cohesión interpretativas [*Interpretativa*]	Textos-enunciados ↓	Isotopias figurativas de la expresión Dispositivo de enunciación/ inscripción
Corporeidad [*Sensorial*]	Objetos ↓	Soporte formal de inscripción Morfología práxica
Práctica [*Vivencial*]	Escenas prácticas ↓	Escena predicativa Procesos de acomodación
Coyuntura [*Situacional*]	Estrategias ↓	Gestión estratégica de las prácticas Iconización de los comportamientos estratégicos
Ethos y comportamiento [*Etológica*]	Formas de vida	Estilos estratégicos

Tabla 1. Jerarquía de los planos de inmanencia

Esta jerarquía es composicional, pues cada nivel es necesario para la formación de los demás. Partiendo del principio que la semiótica es una disciplina de investigación que procede por integración, la relación entre los planos de inmanencia está dada por dos operaciones de integración: *descendente,* que encuentra en el nivel inferior los *constituyentes de la forma del nivel superior,* y *ascendente,* que incorpora la unidad inferior en el nivel superior.

En el análisis concreto, la pertinencia del modelo radica en que proporciona las herramientas para elegir el nivel más apropiado para el análisis, según la naturaleza del objeto de estudio y de los objetivos del proceso analítico, así como facilita la integración de elementos de otros niveles, necesarios para el análisis; de la misma manera, amplía los horizontes del análisis al interesarse más en los procesos de construcción y de emergencia de la significación que en sus resultados, es decir, en la *significación en acto*.

De este modelo, se eligió, entonces, el nivel de las prácticas, que se caracteriza por configurar una escena en la que intervienen diferentes actantes con roles diversos, principalmente modales y pasionales, que se interrelacionan. Así, en la *escena práctica* del uso pedagógico de Moodle, se han identificado tres actores principales: los usuarios, es decir, estudiantes y profesores, la plataforma y la institución.

Para entender la significación de esta práctica, es necesario realizar las dos operaciones de integración. Ubicados en el nivel de pertinencia de las prácticas, se realiza una integración *descendente* que vincula el nivel inmediatamente inferior, el de la plataforma Moodle como el objeto-soporte. Y una integración *ascendente* del nivel de las estrategias que alude a las estrategias puestas en escena tanto por las instancias institucionales para regular la práctica como por los usuarios mismos en la *acomodación estratégica* que llevan a cabo para gestionar las diferentes prácticas que intervienen en la escena del uso pedagógico de Moodle.

En lo que se refiere a la segunda integración, la que vincula la instancia institucional a la práctica estudiada, se considera pertinente recurrir a otro modelo semiótico que ayude a elucidar la construcción de la significación en las relaciones configuradas por la institución entre los actores participantes. Se trata de la teoría de los regímenes de interacción de Éric Landowski (2005).

2. REGÍMENES DE INTERACCIÓN

Las reflexiones de Éric Landowski (2005), guiadas en dirección del sujeto y su relación con el mundo y con los otros sujetos, lo han llevado a la creación de un modelo que articula cuatro regímenes de interacción, a saber: la programación, la manipulación, el ajuste y el accidente. Cada uno de ellos, está fundado en un principio semiótico, respectivamente: la regularidad, la intencionalidad, la sensibilidad y el riesgo. Los dos primeros fueron retomados de la teoría narrativa clásica y reformulados en términos de intersubjetividad. *Grosso modo,* la *programación* adopta la estrategia de la *seguridad* y consiste en la previsión de estrictas regularidades de comportamiento en el recorrido de los sujetos configurándolos como no-sujetos, mientras que en la *manipulación* los sujetos llevan a cabo procedimientos persuasivos frente a sus interlocutores con el fin de *hacerlos hacer* modificando sus competencias modales. En estas circunstancias, a diferencia de la *programación,* incluso si está la intención de ejercer una influencia en el otro para llevarlo a la acción, en la *manipulación* se le atribuye un estatus semiótico de sujeto.

Frente a estos dos regímenes, en los que existe una influencia en el otro, este investigador propone otros dos: el accidente y el ajuste. El primero, cuyo principio fundador es el riesgo, invita a los agentes a establecer relaciones imprevisibles. Ahí hay un lugar para lo inesperado, lo que representa una clara toma de riesgo. Respecto al ajuste, este se caracteriza por una igualdad entre sujetos que está basada en la sensibilidad de cada uno. En relación con los otros tres, en este régimen, el comportamiento del sujeto no puede ser previsto, "obedece a una dinámica propia" (Landowski, 2005: 40) porque la finalidad es la *realización mutua* de los sujetos en la interacción. Estas cuatro categorizaciones se interdefinen y forman un sistema:

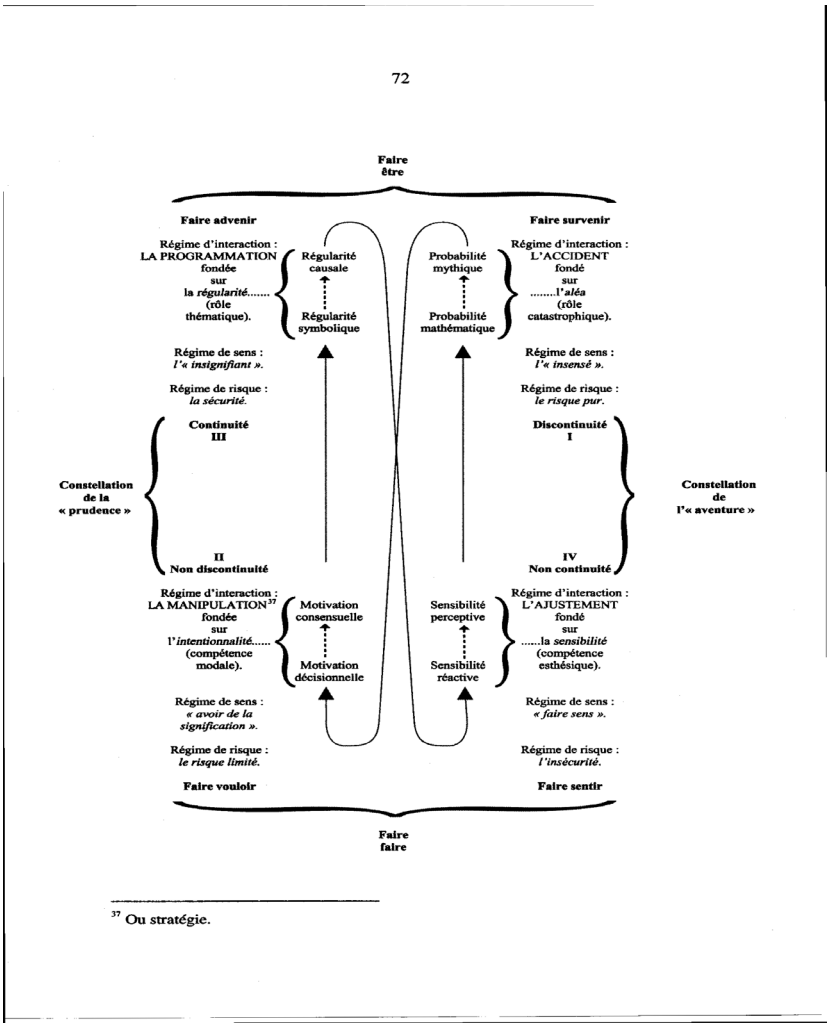


Figura 1. Regímenes de interacción

3. CONSTITUCIÓN DEL CORPUS

Acceder de manera directa a las prácticas o a las formas de vidas, que Fontanille ubica en los últimos niveles de su modelo, representa una gran dificultad. Por esta razón, es necesario admitir un cierto grado

de intermediación recurriendo a datos indirectos, a diferentes capas, a diferentes elementos complementarios que ayuden a compensar la ausencia de los datos directos.

El reconocimiento de los tres actores principales que intervienen en la escena práctica del uso pedagógico de Moodle lleva a cuestionarse cómo la práctica es configurada desde cada una de estas perspectivas. Así, se hace necesario la construcción del corpus que resulta heterogéneo debido a que se constituye de diferentes sistemas de significación de naturaleza textual y multimodal. Se cuenta, entonces, con:

a) las políticas institucionales y algunos documentos del Ministerio de Educación Nacional que enmarcan el uso de TIC en las universidades;

b) las interfaces de la plataforma Moodle, personalizadas por cada institución, con el fin de estudiar las posibilidades de recorrido y de trabajo que ofrece la plataforma a los usuarios a través de su diseño;

c) transcripciones de las entrevistas realizadas a estudiantes, profesores y administrativos de cada institución educativa sobre su concepción de las TIC y su experiencia de uso de estas tecnologías porque en la búsqueda de la comprensión del sentido de una práctica social, es importante poder aprehender la experiencia vivida por los actores que participan en ella.

Sin embargo, a causa de algunos factores institucionales y de otros intrínsecos a la misma práctica, no fue posible un acceso directo a la realización de la acción. No pudiendo acceder a lo *vivido de la experiencia,* se optó, entonces, por *el discurso de la experiencia vivida*. Lo que posibilita, por ejemplo, acceder a lo que ha sido realmente importante para el sujeto, pues él es "capaz de recuperar reflexivamente y de restituir para sí mismo y, dado el caso, para otros aquello que antes ha hecho sentido en la vivencia de la experiencia, es decir, en la captación inicial" (Landowski, 2011: 152).

4. EL USO DE *MOODLE* DESDE LA PERSPECTIVA INSTITUCIONAL

Para este artículo, se ha elegido estudiar el discurso institucional. Efectuando la integración *ascendente,* se reconoce que el uso pedagógico de Moodle no se limita a que los usuarios accedan a la plataforma introduciendo su nombre de usuario y su contraseña, ni a que utilicen las

herramientas y los recursos que ella propone. Es también la elección de la plataforma y de la modalidad de enseñanza en la que se utiliza, así como el conjunto de condiciones, normas y disposiciones que regulan su uso en el marco de uso de las nuevas tecnologías, y que emanan de las instancias institucionales, lo que se conoce como *dispositivos de uso institucionales.*

Por institución, se va a designar "una clase hipotética de instancias reguladoras que, en el ejercicio de sus funciones de regulación, toman específicamente por objeto las interacciones, virtuales o efectivas, inscritas por hipótesis en el nivel micro-social e intersubjetivo" (Landowski, 1993: 111). Es, entonces, en el orden de lo macro-social donde se revela la problemática institucional que, siendo más global, enmarca la de las interacciones entre los sujetos.

Los establecimientos de educación superior se erigen como dispositivos de organización y de gestión de los procesos educativos, y en este caso, como sistemas que fijan el marco de uso de las TIC en la experiencia pedagógica. Desde una perspectiva semiótica, se trata en efecto de la figura actancial del *destinador* que busca hacer actuar a los sujetos, condicionando sus roles, sus interacciones con las herramientas digitales y con los otros actores educativos.

Concebidas como figuras de poder, estas instancias, al momento de *configurar* el dispositivo de uso, suscriben una intención determinada, que se propone examinar a continuación, a partir de las construcciones discursivas de los sujetos administrativos, encargados de los servicios TIC en las cinco universidades que hacen parte de este estudio.

De todos los elementos que constituyen la instancia institucional, se opta por centrarse en el discurso de los cinco sujetos administradores, quienes, posicionados en su campo semiótico, vehiculan un saber relativo al mismo objeto, las TIC, que es construido gracias a la *puesta en relación* de este objeto con otros contenidos discursivos como la comunicación, la mediación, la autonomía, los procesos de aprendizaje, la evaluación, la investigación, la políticas de integración, los usuarios, la gestión del tiempo, el diseño, la plataforma Moodle, la resistencia, entre muchos otros, con el objetivo de mostrar sus características y de hacer una primera valoración. Sin embargo, la mayoría de predicaciones no se quedan en el nivel del *saber* sino que comprometen el *creer,* pues los enunciadores asocian las tecnologías digitales no solo a objetos como los ya mencionados, sino también a otros sujetos y asumen una posición comprometiendo su *sistema*

de creencias, lo que implica una confrontación entre *universos de asunción* (Fontanille, 2003: 236).

Entre los procedimientos cognitivos llevados a cabo por los enunciadores, identificamos también su *estrategia de estructuración*[1]. Incluso si la situación de entrevista podía representar una restricción respecto a las temáticas y las preguntas previstas por el entrevistador para la discusión, en general eran los entrevistados quienes orientaban la conversación realizando operaciones de asociación, comparación, categorización respecto al objeto TIC.

Como actantes intencionales, los enunciadores ponen en escena un *hacer-saber* cumpliendo un cierto número de operaciones cognitivas identificables en sus construcciones discursivas, que serán analizadas con el objetivo de identificar: (a) cómo los establecimientos conciben las TIC en los procesos de enseñanza-aprendizaje y (b) cómo configuran los modos de interacción entre los actores educativos.

5. ETAPAS DE LA RECONSTRUCCIÓN DE REPRESENTACIONES SOBRE LAS TIC

En el proceso de reconstrucción de estas representaciones, se identifica la recurrencia de tres momentos en la estructura de sus discursos. El primero es en el que bosquejan su posición personal e institucional sobre las TIC; en el segundo, en el que justifican explícitamente por qué integrarlas en el campo educativo; y en el tercero, revelan cuál es el propósito con el que utilizan estas tecnologías en clase, mostrando cuál es realmente el lugar que les otorgan en los procesos de enseñanza y de aprendizaje.

En términos generales, en un primer momento, todos los enunciadores orientan sus discursos hacia definiciones generalistas que pueden resumirse en dos grupos. Por un lado, quienes las conciben explícitamente como una mediación, y, por el otro, quienes las definen como herramientas de apoyo. En el primer caso, la definición se hace en función de la posición que ellas ocupan en la escena pedagógica, así la relación educativa que integra el uso de tecnologías obedece a una sintaxis figurativa que requiere de *actantes posicionales*, donde las TIC juegan el

[1]Entrada Punto de vista del glosario de semiótica de Bertrand (2006: s. p.).

rol de *actantes de control* dado que ellas gestionan la interacción entre la *fuente* y *el blanco,* es decir, entre el profesor y el estudiante, y también modalizan el hacer de ambos actores entre otros aspectos, por el grado de presencia de estas que está dado por la modalidad de enseñanza elegida: presencial, híbrida o a distancia. Asimismo, ese rol mediador atribuido a las TIC es comprendido de forma diferente según la posición axiológica de las tres instituciones. En el segundo, estas nuevas tecnologías son definidas no por la posición que ocupan sino por el rol que juegan en la escena pedagógica, pensada como una sintaxis narrativa en la que las TIC intervienen como el *ayudante* que "aporta su ayuda a la realización del programa narrativo"[2] (Greimas et Courtés, 1993: 10), en este caso, a la consecución de objetivos de aprendizaje por parte de los estudiantes o un acompañamiento eficaz a los estudiantes por parte del profesor.

En el segundo momento, los sujetos de la enunciación justifican el uso de las tecnologías digitales en clase. Un cierto número de las razones expuestas hacen alusión a *lugares comunes,* a lo que con frecuencia se reduce la reflexión sobre los usos y los desafíos educativos de lo digital, según Philippe Meirieu (2012: 159), especialistas en Ciencias de la educación. Siguiendo las propuestas de Andrea Semprini (1994: 7), quien revisita el concepto de *lugar común* desde una perspectiva semiótica, se considera que estos son lugares comunes fundados en saberes dóxicos, circunstanciales que gracias a su carácter vago e indefinido permiten su apropiación situada y su movilización por parte de los actores implicados en la interacción para producir un acuerdo compartido tanto en la situación de entrevista como en las relaciones que se tejen con los otros actores educativos, como los profesores y los estudiantes. Por ejemplo, al recurrir a la noción de *autonomía*, los sintagmas *ciudadanos del ciberespacio* y *nativos digitales,* los enunciadores revelan algunas de las características del lugar común, principalmente lo que Semprini llama su *fuerza instituyente,* porque imponiendo esta competencia a los sujetos y refiriéndose a ellos con estos apelativos, los enunciadores buscan instituir la identidad de los sujetos, en particular de los estudiantes, comprometidos en las prácticas educativas actuales.

En un tercer momento, los enunciadores exponen cuál es su propósito al integrar las TIC en las prácticas educativas, proporcionando nuevas

[2]Entrada del Diccionario "Enunciado".

pistas relacionadas con las políticas de integración y con las interacciones entre los actores que concretiza la reconstrucción de las representaciones. Algunos sujetos de enunciación que habían definido las TIC como ayuda o mediación, agregan que en los establecimientos a los que ellos pertenecen, las tecnologías digitales son solo un complemento a las clases presenciales, y que así está definido en las políticas institucionales. Otros ven en las TIC una herramienta de seguimiento y control tanto de los procedimientos de integración de tecnologías como del *hacer* de profesores y estudiantes. Para otros, en el marco de la enseñanza a distancia, además de fortalecer la autonomía en los estudiantes, las TIC garantizan un acompañamiento más constante y una cierta presencia de los profesores gracias, principalmente, al contacto sincrónico que permiten.

6. CONFIGURACIÓN DE LAS INTERACCIONES ENTRE LOS ACTORES EDUCATIVOS

Examinando los discursos de los cinco enunciadores, se ha podido reconstruir las representaciones que elaboran sobre las nuevas tecnologías. Dichas representaciones orientan la configuración de las prácticas de uso de las tecnologías, especialmente de la plataforma Moodle, y de las interacciones entre los actores que participan. Para corroborarlo, el enfoque de la sociosemiótica, tal y como fue elaborado por Eric Landowski, se revela pertinente, principalmente porque desde su punto de vista, "en el campo educativo, es justamente la cuestión del sentido de las prácticas y más precisamente del sentido de las prácticas de interacción que constituye el núcleo de los problemas sociales" (Landowski, 2015: 2).

Para este investigador, nuestra percepción eufórica o disfórica del mundo está asociada a "la diversidad de los regímenes de presencia y de interacción en los cuales se inscriben nuestras relaciones con el mundo y con los otros" (Landowski, 2005: 12). Dicho de otro modo, existen principios semióticos más o menos recurrentes que permiten la construcción de una tipología de regímenes de interacción para explicar la naturaleza de las relaciones entre los sujetos. En sus predicaciones, el personal administrativo se manifestó respecto al uso de TIC y, por lo tanto, a las relaciones que ellos, como institución, mantenían con los profesores, así como a la manera en que ellos esperaban que los profesores interactuaran con sus estudiantes. A partir de los resultados de los análisis anteriores, se

constata la existencia de tres modos de interacción que corresponden a las representaciones identificadas. Modos que buscan orientar los recorridos de acción de los sujetos usuarios de TIC en la escena pedagógica. A saber, la programación, la manipulación y el ajuste. Estos tres modos o regímenes están presentes en todos los discursos en grados diferentes, pero en cada institución hay uno que predomina.

6.1. La programación

En la muestra analizada, este modo de interacción se caracteriza básicamente por a) la búsqueda de un régimen de seguridad, b) por basarse en una lógica de substitución y c) por la imposición de roles temáticos a los sujetos en los recorridos que se les proponen.

La configuración hecha por dos de las instituciones está fundada en el régimen de la *programación*, pues las consideran como un medio de sistematización de la actividad pedagógica o de seguimiento de las acciones realizadas por los actores educativos. Buscan controlar todo con el fin de sentirse en seguridad limitando los riesgos que puede conllevar la interacción con el otro. Estos dos enunciadores administrativos optan por la elección de una plataforma digital —Moodle— que medie la relación profesor-estudiante y les permita conservar una *trazabilidad* de las acciones realizadas por los usuarios con el fin de vigilar lo que hacen. En este escenario, no hay espacio suficiente para una relación espontánea entre profesor y estudiante porque es necesario que todo esté previsto con antelación, incluso el discurso del profesor porque como todo está grabado, dice uno de los enunciadores, es difícil corregir lo que ya se dijo o se escribió, ya los profesores no son libres de expresarse como ellos quieren, de ser naturales (Alexander, 2018: 62), so pena de someterse a "acciones correctivas" (Alexander, 2018: 71), que consisten en hacerles unas formaciones y un seguimiento individual hasta lograr que su *hacer* se adapte a lo que ya está estipulado.

Estos establecimientos prescriben recorridos de acción precisos, lo que, siguiendo las propuestas de Nicole Pignier, nace de una *intención operacional* (2016a: 1), construida sobre la base de un modo de organización *tecnocrático* porque se privilegian las competencias técnicas antes que la reflexión sobre los desafíos axiológicos y pedagógicos que implica la integración de las tecnologías digitales en el aula de clase.

Las representaciones que los sujetos de enunciación de estos dos establecimientos tienen sobre la apropiación de las nuevas tecnologías en la educación, construyen, en el seno de estas instituciones, dinámicas de uso individual y colectivo que el discurso social, principalmente, mediático, transforma en recorridos de acción estereotipados. Ellos eligieron incorporar estas tecnologías en las prácticas de enseñanza-aprendizaje imponiendo algunas formas de uso apoyadas en ideas compartidas socialmente, seguros de que los destinatarios de estos itinerarios van a conformarse convencidos de la pertinencia de sus propósitos, como si "estos hicieran parte del orden natural de las cosas" (Landowski, 2005: 31).

Estas dos posiciones se fundan en una *lógica de substitución* que "expresa una percepción de las tecnologías digitales como la vía mediática por excelencia" (Pignier, 2016b: 8). En ambas universidades, inicialmente concebían las TIC como un complemento a la modalidad presencial, pero esa idea se transformó en tener verdaderos cursos virtuales (Alberto, 2018: 10) porque, según ellos, la enseñanza a través de interfaces digitales se impone cada vez más por razones de tiempo, de organización y porque su uso favorece el desarrollo de la autogestión del conocimiento en los estudiantes (Alexander, 2018: 64). Asimismo, tener cursos completamente virtuales es, según los enunciadores, "posible y necesario" (Alberto, 2018: 5) porque muestra el estado de madurez de los profesores, su interés en el aprendizaje de sus estudiantes y permite a las instituciones *tomar riesgos* al aumentar el grado de presencia de las TIC en clase.

Asimismo, los vínculos entre la institución, el profesor y el estudiante se construyen sobre la *modalidad deóntica,* lo que parece reducir a los sujetos-usuarios a simples ejecutantes. Se les reconoce la *facultad de hacer*, pero esta está semánticamente determinada por la atribución de *roles temáticos* que circunscriben sus esferas de acción incluso contra su voluntad. Es el caso de una de las instituciones donde a pesar de que los estudiantes se oponían, los administrativos les impusieron cursos virtuales, a los cuales "ellos se fueron acostumbrando" (Alexander, 2018: 61). En esta misma universidad, según el enunciador, se hace una comparación constante entre los profesores que usan TIC y los que no. El trabajo de los primeros es destacado porque consiste en ir más allá de los contenidos valorando cómo el estudiante hace autogestión del conocimiento, mientras que los segundos son configurados como sujetos que se limitan a calificar sin preocuparse por la comprensión de los aprendices y que, por lo tanto,

deben cambiar completamente su mentalidad, pensar estratégicamente, aprender a manejar las herramientas de comunicación, etc.

6.2. La manipulación

En contraste con la lógica de la programación, se identifica un segundo modo de interacción: el de la manipulación. En una de las universidades predomina la puesta en marcha de una *estrategia* que orienta principalmente las interacciones de la institución y los profesores, y también el vínculo entre estos últimos y los estudiantes. Este segundo régimen de interacción se caracteriza a) por la atribución de una competencia modal a los sujetos-usuarios y b) por poner en escena estrategias para logar el *hacer querer* en los sujetos.

La institución, reconociéndoles el estatus compartido de sujetos, supone que los usuarios estudiantes y profesores poseen una *competencia modal,* es decir, una competencia semiótica que los habilita a comunicar y, por este hecho, los hace influenciables los unos a los otros. En esta situación, el objetivo del establecimiento es hacerles "ejecutar un programa dado" (Greimas & Courtés, 1993: 220)[3]. Así, el enunciador, configurado como *destinador,* en nombre de la institución propone un contrato a los docentes —el *destinatario-sujeto*— ofreciéndoles varios cursos de formación y les otorga el derecho de decidir si quieren o no participar. Sin embargo, con el fin de ampliar la participación, se pone en marcha lo que él llama el *programa de implementación de la política TIC* en tres niveles, cuya primera etapa es *crear una cultura de uso de TIC*. Se trata de presentar la plataforma Moodle a los profesores, todo lo que esta propone: las herramientas, los recursos, las actividades, etc. El sujeto de enunciación explica que en su universidad comprendieron que si quieren que el programa funcione no deben obligar a los profesores sino más bien *hacer* que ellos *quieran usar la plataforma.*

La estrategia implementada consiste en la creación de un grupo de trabajo, compuesto por un profesor representante de cada facultad, cuya función es alentar a los otros docentes a integrar las TIC en sus clases. Para lograrlo, se esfuerzan en moldear su competencia al informarles sobre las ventajas que ofrece Moodle para la práctica educativa, las experiencias

3 Entrada del Diccionario "Manipulación".

exitosas de sus colegas y los beneficios económicos que ellos pueden obtener de parte de la institución, porque, como afirma Landowski, "para hacer que un sujeto 'quiera' hacer algo, es necesario, en primer lugar, hacerle *creer* o hacerle *saber* que tendrá beneficios al quererlo" (Landowski, 2005: 41-42). Proponiéndoles objetos de valor positivo, la institución recurre a la manipulación por *tentación*. Una vez obtenida la adhesión de los docentes, esta se compromete a proporcionar las condiciones necesarias para lograr los objetivos de integración de TIC.

6.3. El ajuste

En el análisis de la muestra se encuentra un tercer régimen en el que, tal como en la manipulación, los actores son considerados como verdaderos actantes sujetos. Se trata del ajuste, en el que se conciben las relaciones entre sujetos como procesos interactivos en los que los comportamientos no son previsibles, por el contrario, cambian según la diversidad de las situaciones vividas. Aquí la influencia de los unos sobre los otros pasa primero por el contacto entre los cuerpos sintientes en interacción. Los lazos establecidos entre los actores educativos en las otras dos instituciones se inscriben en este régimen. Pese a que en uno de los establecimientos se ofrece formación presencial, y, en el otro, programas a distancia, ambos se caracterizan por basarse en una lógica de la complementariedad y por fundar las interacciones entre los actores en el *hacer sentir* (Landowski, 2005: 44).

En los programas presenciales, antes de que los profesores comiencen a utilizar la plataforma, reciben una formación de dos años, que consiste en primer lugar en una reflexión entre colegas sobre la práctica pedagógica enfocada en, por una parte, reorganizar los contenidos de los cursos en función de lo que es realmente esencial para los estudiantes y, por otra, de proponer nuevas metodologías que necesiten o no de las TIC. Esta reflexión es compartida por el enunciador que dirige los programas a distancia, quien afirma que para la "apropiación y transformación del aula […] se requiere no una formación en uso de herramientas, sino un diálogo, unas reflexiones, un empoderamiento de las tecnologías" (Beatriz, 2018: 38). En contraste con el modo de interacción de la programación donde predomina el discurso *tecnocrático*, bajo el régimen del ajuste, se privilegia una organización centrada en el cuestionamiento y la reflexión.

De la misma manera, la relación entre profesores y estudiantes emerge de una *intención perceptiva* (Pignier, 2016a). Por ejemplo, en los cursos presenciales, el primer día de clases los docentes proponen el *plan de desarrollo de curso* a los estudiantes, quienes pueden discutir al respecto sin la presencia del profesor, para luego hacerle parte de sus comentarios y sugerencias. Ellos construyen juntos este plan porque representa un trabajo de "compromiso mutuo" (Cecilia, 2018: 23).

Por otra parte, con el uso de tecnología en clase, al comienzo siempre hay dificultades de comprensión, pero "eso se va acomodando con el tiempo, porque el profesor tiene que aprender a pensar como el estudiante. Y el estudiante también como el profesor. Van mutuamente aprendiendo" (Cecilia, 2018: 25). Se mantiene la dinámica de *hacer juntos* (Landowski, 2005: 42), de hacer con el otro, lo que hace posible la construcción del mundo que los rodea como mundo significante.

En ambas instituciones se sigue una *lógica de complementariedad* en cuanto al uso de tecnologías en clase. Al considerarlas más como un medio que como un fin en sí mismas (Pignier, 2016b: 8), tanto en la formación a distancia como en la presencial, se recurre a ellas para crear dispositivos que mejoren las experiencias de enseñanza y de aprendizaje. En el primer caso, las TIC se integran a la escena pedagógica con el fin de crear una *presencia* de los docentes, y de equilibrar el desfase espacio temporal en las interacciones, proponiendo, a través de las plataformas Moodle y WiziQ, clases sincrónicas durante todo el día, como se hace en la presencialidad. En el segundo caso, las tecnologías son vistas como un *ayudante* en el desarrollo de las clases y, especialmente, en la comunicación y comprensión entre profesores y estudiantes.

Esta configuración de las relaciones entre *interactantes*, que se funda en el reconocimiento de la sensibilidad del otro, obedece a una *lógica de presencia sensible.* En la universidad donde se proponen formaciones presenciales, el enunciador aclara que los estudiantes no prefieren los cursos completamente virtuales por razones idiosincráticas. Están de acuerdo con el uso de TIC en clase, pero también necesitan sentir la presencia del profesor porque, como lo afirma el enunciador: "los latinos somos una cultura de mucha piel, de mucho contacto" (Cecilia, 2018: 23) y los estudiantes son el producto de esa cultura.

En lo que respecta los programas a distancia, la universidad reconoce que la presencia es muy importante. Entonces, el servicio de

Bienestar Universitario crea un proyecto que consiste en la realización de actividades de integración en cada una de las regiones que pertenecen al programa, con el fin de que los estudiantes se conozcan, sepan que no están solos, se sientan miembros de una comunidad y, en adelante, vean las clases como "un momento importante de interacción y de reconocimiento del otro, y de construir con el otro" (Beatriz, 2018: 39). Estos encuentros ofrecen la posibilidad de *sentirse recíprocamente* y favorecen la creación de redes que se vuelven fundamentales para el éxito del proceso individual, para evitar, por ejemplo, el abandono.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de los análisis realizados, recurriendo tanto al modelo de las prácticas culturales como al de los regímenes de interacción, se han identificado las representaciones que las cinco universidades colombianas, que participan en este estudio, tienen sobre las TIC y la correspondiente configuración de las interacciones entre los actores educativos y de sus recorridos de acción que ellas elaboran.

Las TIC son herramientas:

- De seguimiento, control y modalización del hacer de los usuarios, para dos de los establecimientos, quienes inscriben sus relaciones con los otros sujetos en el modo de la programación.
- De ayuda y apoyo a las clases, para otras dos universidades, quienes reconociendo a los otros como sujetos e interesándose más por el proceso de los estudiantes que por el uso de la herramienta, configuran sus interacciones sea en el régimen de la manipulación o en el del ajuste.
- Que facilitan la presencia del profesor y las interacciones con los estudiantes, en los programas a distancia de la quinta universidad, donde el interés por el *sentir* de los sujetos, los lleva a inscribir sus prácticas en el modo de interacción del ajuste.

Identificar las representaciones sobre las TIC y la configuración de las interacciones entre los actores educativos, permite entender cómo se construye la significación alrededor de estas tecnologías y cómo las instancias institucionales orientan las experiencias de enseñanza y de

aprendizaje en las que se hace uso de la plataforma Moodle. Estos elementos característicos del discurso del actor institucional son puestos en relación con la configuración realizada por los otros dos actores de la escena del uso pedagógico de Moodle: la plataforma, a través de su diseño, y los usuarios, profesores y estudiantes, en el uso efectivo que hacen de esta. Conocer, entender y confrontar las perspectivas de los actores que participan de esta *escena práctica*, facilitará la comprensión de la estructura y el funcionamiento real de esta práctica y, en consecuencia, la comprensión de las dinámicas educativas actuales. Lo que permitiría adoptar una posición crítica bien fundamentada que busque la consolidación de prácticas pedagógicas significantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTO UTP (2018). "Entretien N°1. 'Entretiens personnel-administratif', annexe 2.1". En *Approche sémiotique de l'intégration des TIC et de leurs usages dans l'enseignement universitaire colombien*, L. Liñan Durán, 5-10. Thèse de doctorat inédite. Limoges: Université de Limoges.

ALEXANDER USTA (2018). "Entretien N°5. 'Entretiens personnel-administratif', Annexe 2.5". En *Approche sémiotique de l'intégration des TIC et de leurs usages dans l'enseignement universitaire colombien*, L. Liñan Durán, 59-72. Thèse de doctorat inédite. Limoges: Université de Limoges.

BEATRIZ UdeA (2018). "Entretien N°3. 'Entretiens personnel-administratif', annexe 2.3". En *Approche sémiotique de l'intégration des TIC et de leurs usages dans l'enseignement universitaire colombien*, L. Liñan Durán, 30-49. Thèse de doctorat inédite. Limoges: Université de Limoges.

BERTRAND, D. (2006). *Glossaire de semiotique*. *http://denisbertrand.unblog.fr/glossaire-de-semiotique/* [26/06/2019].

CECILIA, U. (2018). "Entretien N°2. 'Entretiens personnel-administratif', annexe 2.2". En *Approche sémiotique de l'intégration des TIC et de leurs usages dans l'enseignement universitaire colombien*, L. Liñan Durán, 16-29. Thèse de doctorat inédite. Limoges: Université de Limoges.

FONTANILLE, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM / Université de Limoges (col. Nouveaux Actes Sémiotiques).

____ (2016). *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

GREIMAS, A. J. et COURTES, J. (1993). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Supérieur.

KAMBOUCHNER, D.; MEIRIEU, P.; STIEGLER, B. *et alii* (2012). *L'école, le numérique et la société qui vient.* Paris: Mille et une nuits.

LANDOWSKI, E. (1993). "Étapes en socio-sémiotique". En *L'esprit de société: vers une anthropologie sociale du sens,* 105-128. Liège: Editions Mardaga.

____ (2005). *Les interactions risquées.* Limoges: PULIM, Université de Limoges.

____ (2012). "¿Habría que rehacer la semiótica?". *Contratexto* 20, 127-155.

____ (2015). "Régimes de sens et formes d'éducation". *Colloque Sémiotique et sciences humaines et sociales: la sémiotique face aux défis sociétaux du XXIe siècle*, Limoges, 25-27 novembre, *http://www.unilim.fr/colloquesemiodefisshs/wp-content/uploads/sites/16/2015/11/Educ.Landowski.28oct.pdf* [26/06/2019].

PIGNIER, N. (2016a). "Approche sémiotique des interactions dans les dispositifs d'enseignement à distance. Le cas de la plateforme Moodle". *Colloque Interactions Multimodales Par ÉCran*. Lyon: Institut Français de l'Éducation (IFé) ENS de Lyon.

_____ (2016b). "L'éducation critique aux médiations informationnelles et communicationnelles en milieu numérique". *Colloque L'éducation critique aux médias en contexte numérique*. Paris: CEMTI, Université Paris 8.

SEMPRINI, A. (1994). "Sujet, interaction, mondes. Le lieu commun comme déixis instituante". *Protée* 22, *http://constellation.uqac.ca/2353/1/Vol_22_no_2.pdf* [26/06/2019].

Recibido el 15 de mayo de 2019.

Aceptado el 27 de junio de 2019.

ANÁLISIS DE LA MODA FEMENINA EN *IN THE MOOD FOR LOVE* DESDE UNA MIRADA SEMIÓTICA

ANALYSIS OF FEMALE FASHION IN *IN THE MOOD FOR LOVE* FROM A SEMIOTIC PERSPECTIVE

Yingqiao PAN
Universidad Complutense de Madrid
yingqpan@ucm.es

Resumen: La evolución del vestido *Qipao* durante más de un siglo se puede considerar como un caso paradigmático de la historia de la moda en China. Para los extranjeros es un fragmento de la cultura tradicional de China, y para los chinos es una identidad figurativa. En el caso de *In the Mood for Love,* el *Qipao* se presenta como un actor más. A través del presente trabajo, queremos aplicar la metodología de la semiótica de la cultura y la semiótica de la moda para abordar el objeto de estudio. La finalidad es encontrar la relación entre el cine, la moda, la sociedad, la cultura y la historia china.

Palabras claves: *Qipao*. Vestido. Cine. Signo. Semiótica. Cultura.

Abstract: The evolution of the *Qipao* dress for more than a century can be considered as a paradigmatic case of the history of fashion in China. For foreigners it is a fragment of the traditional culture of China, and for the Chinese it is a figurative identity. In the case of *In the Mood for Love*, the *Qipao* is presented as an actor. Through this work, we want to apply the methodology of the semiotics of culture and the semiotics of fashion to approach the object of study. The purpose is to find the relationship between cinema, fashion, society, culture and Chinese history.

Key words: *Qipao*. Dress. Cinema. Sign. Semiotic. Culture.

1. EL SIGNO MÁS REPRESENTATIVO DE LA MODA CHINA

El *Qipao* es un vestido que nació en la década 20 del siglo pasado. Es un vestido tubo, con cuello cerrado y aberturas laterales. Su evolución durante de más de un siglo representa la evolución de moda china. Dice Roland Barthes en uno de sus artículos: "Señalaremos que existen pueblos y sociedades sin moda, como, por ejemplo, la antigua sociedad china, donde la indumentaria estaba estrictamente codificada de forma casi inmutable. La ausencia de moda correspondía al total inmovilismo" (Barthes, 2011: 97).

Justamente el término *moda* no existía dentro del vocabulario chino y se tradujo por la palabra *Shi Shang*. *Shi* (que significa tiempo y oportunidad) y *Shang* (significa nobleza y tendencia). *Shi Shang* ya tenía su origen en el siglo XIII con un significado más estricto, dentro de las costumbres durante un tiempo determinado[1]. Desde el siglo XX, la invasión de tropas extranjeras dio lugar una fusión cultural la cual retomó la palabra *Shi Shang*, en lugar de *fashion* o *moda*.

La historia del *Qipao* está relacionada con el origen manchú[2], cuello cerrado, aberturas laterales, se remonta a la dinastía Qing (1644-1911). Un grupo de agricultores y ganaderos del norte que se vestía un uniforme holgado y oscuro de una sola pieza, con el mismo patrón para hombres y mujeres. La dinastía Qing estaba dominada por la etnia manchú. *Pao* es la ropa que se llevaba. El *Pao* de esa época era muy ancho, grande, plano y no se plegaba a la figura del cuerpo. Los manchú también se llama *Qi*[3]. El *Pao* de *Qi* es donde viene el término *Qipao*.

[1]La palabra Shishang apareció por primera vez en Siku Quanshu que constituye la mayor colección de libros de toda la historia de China y posiblemente el proyecto editorial más ambicioso jamás realizado. Fue recogida entre 1773 y 1882 durante la dinastía Qing.

[2]Una etnia minoría de China que vive en el nordeste de China.

[3]Antes de 1952, no existía el término "manchú". Esta etnia se llamaba Qi. Qi significa bandera, esta etnia se dividían en ocho grupos y se distinguía por banderas de diferentes colores.

Figura 1: Vestido tradicional de la dinastía Qing.

En las sociedades dónde las formas de vestir son rígidamente sometidas a la tradición, no existe la moda (Lotman, 1999: 113). Como en la antigüedad china, cuando las reglas de vestir estaban rígidamente sometida a la tradición y las reglas imperiales, no existía la moda. Pero la moda china brotó en el final de la última dinastía, una época muy nerviosa. Simmel señala que el cambio social tiene un gran impacto en la moda:

> *Cuando más nerviosa es una época, tanto más velozmente cambian sus modas, ya que uno de sus sostenes esenciales, la sed de excitantes siempre nuevos, marcha mano a mano con la depresión de las energías nerviosas. Esto es ya por sí una razón para que las clases superiores se constituyan en sede de la moda... Es específico de la vida moderna un "tempo" impaciente, el cual indica no sólo el ansia de rápida mutación en los contenidos cualitativos de la vida, sino el vigor cobrado por el atractivo formal de cuanto es límite, del comienzo y del fin, del llegar y del irse. El caso más compendioso de este linaje es la moda, que, por su juego entre la tendencia una expansión total y el aniquilamiento de su propio sentido que esta expansión acarrea, adquiere el atractivo peculiar de los límites*

> *y extremos, el atractivo de un comienzo y un fin simultáneo de la novedad y al mismo tiempo de la caducidad. Su cesión no es "ser o no ser", sino que es ella a un tiempo ser y no ser, está siempre en la divisoria de las aguas que van al pasado y al futuro* (Simmel, 2014: 44-49).

Cuando el régimen feudal se acabó, las ideologías democráticas y científicas brotaron. Los cambios de varios ámbitos dejaron huellas en la moda. Cuando el ritmo de los cambios sociales se aumenta, la evolución de la moda también se acelera.

La caída del dominio imperial comenzó con la invasión occidental. Tras ese episodio China se convirtió en un estado entre semifeudal y semicolonial. La dinastía Qing perdió su poder tras la revolución burguesa de Xinhai[4]. Desde aquel entonces, qué llevar era una cuestión ideológica para los chinos. Gran parte de la población con el deseo de emular a las naciones occidentales, querían desechar la indumentaria manchú, pero al mismo tiempo creían que era susceptible y malintencionado. Así que durante un tiempo convivieron el vestido tradicional y el traje occidental.

Figura 2: Convivieron el vestido tradicional y el traje occidental después de Xinhai.

[4]También conocida como *Revolución china* de 1911, es el nombre dado a la rebelión contra la última dinastía imperial china que llevó al establecimiento de la República de China.

A partir de 1911, China salió del feudalismo. Y tras una etapa que conocemos con el nombre *Xin Wenhua Yundong*[5]. China sufrió grandes cambios en el ámbito científico y político. Según Zhang Ailing[6], una escritora china:

> *Después de una serie de revoluciones de la ciencia y la democracia. Las mujeres se interesaron mucho por la cultura occidental. A pesar de que lucharon por sus derechos. Los que siguieron dominando en la sociedad fueron los hombres. Desde aquel entonces, las mujeres mostraron su enfadad y quisieron hacer algo para demostrar su deseo. En ese momento, la ropa que llevaban los hombres se llamaba Cheongsam*[7]*. Vestir Cheongsam fue una de las posturas de las mujeres que declara sus actitudes*[8].

En principio esta ropa la llevaron las estudiantes cuando asistían a las manifestaciones a favor de un cambio democrático en china. Posteriormente las mujeres de clase alta y las famosas empezaron imitar a las estudiantes. De ese modo, Cheongsam comenzó a ser un signo de educación y modernidad. Todos estos fueron un promotor a la aparición de *Qipao*.

Con todo esto, podemos concluir que el *Qipao* no es solo un vestido, sino que un fruto de una serie de mezcla horizontal y vertical entre lo dentro y lo fuera, lo tradicional y lo moderno. La moda moderna de China estaba bajo el contagio de las nuevas corrientes ideológicas. Con una actitud más abierta hacia el extranjero, la independencia, la identidad nacional, el feminismo y la estética occidental entraron en la cultura china. *Qipao* representa una esencia de ambigüedad, por lo que sus *límites* son borrosos. En sentido estricto, la moda China coincide con el comienzo de la sociedad moderna china en el inicio del siglo XX, por lo que se

[5]Fue un movimiento reformista que fue de mediado de la década de 1910 hasta los años 20 del siglo XX. Empezaron una crítica al confucianismo y defendieron una nueva cultura que adoptara los valores occidentales en especial la ciencia y la democracia.

[6]Conocida como Eileen Chang (1920-1995), fue una escritora china-estadounidense. Nació en Hongkong y murió en Los Ángeles.

[7]Cheongsam es la ropa tradicional de los hombres chinos, como se muestra en la figura 3.

[8]Un fragmento traducido del ensayo de Eileen Chang. El ensayo tiene su nombre en inglés: Chinese Life and Fashions. Fue publicado en 1942.

trata de un recorrido muy corto todavía. Entonces la aparición de *Qipao* no es simplemente un diseño de un simple vestido. Su aparición coincide con el comienzo de la modernidad china. Y su significado cultural es más profundo de lo que imaginamos. Es una mezcla entre la tradición y el estilo moderno, lo folklórico y lo exótico.

La semiosfera es el "espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis" (Lotman, 1996: 77). A partir de ahí, la semiosfera del *Qipao* es el ambiente, el fondo y el espacio donde la cultura *Qipao* se desarrolla. En un sentido más estricto, podemos considerar que la cultura de *Qipao* es como un sistema de signos, que el espacio donde este vestido existe y evoluciona es su propia semiosfera. La aparición y la evolución de *Qipao* está bajo un mecanismo dinámico y complicado. Su esencia se relaciona con la identidad nacional, feminismo, occidente etc., y junto con el cine construye una "*it girl*"[9] como tarjeta de presentación al mundo internacional.

2. EL CINE Y LA MODA

El cine y la moda siempre se interrelacionan. Desde, por ejemplo, *Desayuno con diamantes* hasta el *Diablo Viste de Prada*. El cine aprovecha la moda para perfeccionar a sus personajes, y la moda se enriquece otra vez por la imitación de los espectadores a los actores. *In the Modo for Love* se lanzó en 2000, gracias a la representación de la protagonista. El *Qipao fashion* volvió otra vez. Esta película también se convirtió en la más representativa de *Qipao.*

2.1. Introducción sobre la historia de la película

Los años 30 del siglo XX fueron considerados como la época dorada de *Qipao*, y Shanghai en aquel momento era uno de los escenarios más importantes en los que se atestiguaba la mezcla entre lo occidental y lo oriental, lo tradicional y lo moderno. La película *In the Mood for Love* trata de una historia de amor en los años 60 en Hongkong. En esta época,

[9]Una *It girl* suele ser icono de moda. La expresión llegó a la atención del mundo en 1927, con la película *It*, protagonizada por Clara Bow, que fue la primera *It girl*.

Qipao se popularizó en Hongkong[10].

El protagonista Chow Mo-Wan (Tony Leung Chiu-Wai) y la protagonista Su Lizhen (Maggie Cheung Man-yuk) son vecinos. Por motivos de trabajo sus respectivas parejas los dejan solos durante cierto tiempo. A pesar de tener una casera y unos vecinos amistosos, Chow y Su se encuentran a menudo a solas en sus habitaciones y entablan una amistad. Una vez, Chow descubre que sus respectivas parejas mantienen una relación extramatrimonial en común. A partir de este momento ambos empiezan a pasar cada vez más tiempo juntos reconfortándose el uno con la presencia del otro. Chow invita a Su a ayudarlo a escribir una serie de historias de artes marciales para un periódico. A medida que su relación se vuelve más íntima, la gente se empieza a dar cuenta y ambos intentan persuadir al otro de que no deje a su respectiva pareja. En esta película, el *Qipao* que lleva la protagonista puede ser considerado como otro actor más que nos transmite diversas informaciones.

Zhang Shuping, el director de arte de esta película, dice que en principio solo quería crear un personaje normal. Pero al final, el *Qipao* lo hace muy diferente, por lo que los propios espectadores chinos dieron una relevancia a este vestido que el director de la película no buscaba inicialmente. El *Qipao* que lleva la protagonista no solo nos indica el desarrollo de la historia de la película, sino que también manifiesta la soledad, el cambio de pensamiento de la protagonista.

2.2. Los códigos de *Qipao*

La indumentaria es un medio que conecta el cuerpo y la sociedad. Vestirse es una acción diariamente limitada por diversos factores como el clima, la moda, la cultura, el espacio, etc. Con lo que se viste, se transmiten varias informaciones a la sociedad. En esta película, el *Qipao* es una segunda piel, que funciona como una frontera entre lo privado y lo público. Pero esta frontera no es siempre fija. Su li-zhen cambia de escena a escena el *Qipao* y transmite diferentes informaciones a medida que se desarrolla

[10]Durante la guerra nacional china, mucha gente huyó a Hongkong. Por eso en los años 50 y 60, Hongkong recibió muchos inmigrantes de China continental, dentro de ellos, la mayoría fueron los pijos de Shanghai. "En los años 50, los pioneros de inmigrantes son de Shanghai, sobre todo los pijos. La moda de Shanghai y su estilo de vida también lo llevaron a Hongkong" (Liu Yu, 2011:159).

la película. El personaje casi invariablemente aparece en la pantalla como un elegante maniquí. El vestuario de la protagonista, prácticamente el mismo en toda la película, es un vestido tubo, acortado, con la longitud a la altura de las rodillas y con golpes típicos de los trajes tradicionales chinos, el *Qipao*. Lo que cambia son las estampas y el material de los vestidos. Con los cambios de colores, se manifiestan y ocultan diferentes informaciones. Durante toda la película, la protagonista no es una persona que muestra su interior. Mantiene una cara muy inexpresiva. Ella congela su rostro, pero libera su cuerpo, que habla más de sus anhelos internos de lo que ella dialoga a lo largo de la película. Las estampas de sus trajes imitan papeles de pared y cortinas, y así se confunden con el telón de fondo y el escenario, transformándola en una presencia que se confunde con el medio, una presencia flotante.

En la cultura china, el vestido *Qipao* ha mostrado muchos significados bajo la evolución histórica. Desde entonces, llevar un *Qipao* representa una actitud independiente, educada y moderna. Las mujeres que llevan *Qipao* se sienten más nobles, elegantes y diferentes. Como en la película, la protagonista siempre dice: "No somos ifuales que ellos".

Para Eco un vestido es una lengua codificada y convencionalizada. Tiene leyes y variaciones que cambian según las lenguas culturales (Eco, 1972). En cada sociedad y cultura determinadas hay una serie de codificaciones que determinan el uso del vestuario. Según estas codificaciones, las personas consiguen un reconocimiento primario acerca del vestido. Pero los códigos no siempre son estables, están codificados dentro de un tiempo y espacio determinados y por eso admiten variaciones. Para codificar una prenda, se necesita codificarla detalladamente (el color, el material, la forma, etc.) dentro de una determinada cultura.

2.2.1. El corte de Qipao

Qipao es un vestido tubo, con cuello alto. Tiene dos aberturas laterales. El *Qipao* está ajustado al cuerpo, y permite ver claramente la figura de este. Este tipo de corte está relacionado con la influencia de occidente. El corte tradicional chino es recto, y en la cintura no se ajusta. Sin embargo, el corte occidental es más etéreo.

Figura 3: El *Qipao* de los años 30 del siglo XX.

En comparación con los vestidos sueltos, un vestido ajustado ayuda a mostrar la belleza del cuerpo, pero dentro del vestido, el cuerpo se siente más atrapado. Por ello, podemos imaginar que la protagonista, por un lado, quiere mostrar su diferencia, su belleza y su independencia, pero, al mismo tiempo, está atrapada por los pensamientos tradicionales que no la dejan cambiar la situación. De ese modo, muestra un conflicto entre el interior y el exterior.

Figura 4: Ropa de la dinastía Ming.

En la dinastía Ming (1368-1644), ya había aparecido el cuello alto. Según la historia, Ming pasó un periodo de la pequeña edad de hielo. Los historiadores relacionan el cuello alto con este periodo. El pensamiento oficial de Ming es el de la escuela Cheng–Zhu[11], que sostenía que las mujeres no debían volver a casarse. La dinastía Ming, fue una dinastía que animaba mucho a las mujeres a que guardaran la virginidad y la viudedad. Según un libro antiguo[12], la cantidad de viudas premiadas, en la dinastía Tang (618-907), fue de 51. En la siguiente dinastía Song (960-1279), fue de 267. En la dinastía Ming el número llegó hasta 36.000. Esta cifra refleja que en esta dinastía, las mujeres estaban totalmente reprimidas. En aquella época, el objetivo de la indumentaria era hacer lo posible para ocultar el cuerpo de las mujeres. Partiendo de ese modo, el cuello alto tiene mucho que ver con el pensamiento feudal de aquella sociedad.

[11]Una de las escuelas filosóficas de Neo-Confucianismo, basada en las ideas de Neo-Confucio.

[12]Este libro se llama *Gujin Tushu Jicheng*, que es un vasto trabajo enciclopédico escrito en China durante los reinos de los emperadores Kangxi y Yongzheng durante la dinastía Qing, completado en 1725. La primera edición tenía 64 libros.

Figura 5: *Qipao* en la película con cuello alto.

En la actualidad, el cuello alto del *Qipao* ya tiene nuevas funciones estéticas, el cuello se ve más largo y de ese modo el cuerpo se ve más erguido y elegante. Para sostener la forma del cuello alto, el material es más duro que el resto de *Qipao*. Así pues, las mujeres que llevan *Qipao* tienen que mantener su cabeza levantada y el cuello vertical. Esta postura muestra una actitud de confianza y de independencia.

2.2.3. Abertura lateral: Regímenes de pudor y de visibilidad

El *Qipao* en dicha película, es la versión icónica. Antes de llegar a este paso, sufrió varias modificaciones en la longitud y la altura de la abertura.

Antes hubo *Qipao* que tenía la abertura por encima las rodillas, hecho al que se oponían las personas conservadoras. De hecho, a partir de 1932, la longitud del *Qipao* se dirigió al otro extremo, hasta el suelo.

Figura 6: *Qipao* que toca el suelo.

Al mismo tiempo la abertura del *Qipao* se hacía cada vez más arriba. A partir de 1939, la forma de *Qipao* ha sido más estable. La dinastía Qing se encontraba en una época feudal. Por el régimen de pudor, la mostración de cualquier parte del cuerpo no fue aceptada. Desde la década 20 del siglo XX, por la influencia de fuera, había aparecido *Qipao* con mangas cortas, o sin mangas. Las aberturas laterales se hacen cada día más arriba. Estas modificaciones de *Qipao* nos deja pensar el régimen de pudor en esta época.

El pudor es un elemento de la personalidad que intenta proteger la intimidad. Sobre todo, la intimidad sexual no se limita a las partes genitales. Porque la idea de pudor es fundamentalmente cultural y ha variado de época en época y de una sociedad a otra. Las partes del cuerpo que tratan de ocultarse en las diferentes culturas varían. Los *regímenes de pudor* van asociados a los *regímenes de visibilidad*, por lo que "resulta obvio en los cambios de moda, las variaciones de espacios visibles y ocultos, de lo que se puede ver y lo que no se debe ver" (Lozano, 2002). Como señalaba Simmel: "El pudor queda en la moda -que no es sino un acto de la masa- tan extinguido como el sentimiento de responsabilidad en los crímenes multitudinarios, crímenes ante los cuales el individuo aislado retrocedería con horror" (Simmel, 2014: 65). En general, es el vestido el que ha creado el pudor, y no el pudor. La simple mención del caso de las aberturas laterales de *Qipao* con sus altibajos, ciclos, procesos y modificaciones creo que es suficiente como ejemplo irrefutable.

2.3. La función estética y narrativa del *Qipao* en la película

En esta película, los colores luminosos y oscuros del fondo y los colores del *Qipao* tienen un significado importante en el desarrollo de cada una de las escenas. En las escenas en las que el fondo es muy oscuro y borroso hay un gran contraste de color entre el tono del fondo y el *Qipao*. Como dice el director de arte Zhang Shuping de dicha película en una entrevista:

> *Antes, la gente de Shanghai, aunque no era muy rica, pero quería vestirse bien cuando salieron de la casa. La protagonista es así. También pensamos en la idea de la película, hay una exageración de las apariencias de los personajes. La verdad es que tienen muchos debilidad y conflictos interiores. Entonces, para presentarlos, elegimos Qipao de color llamativo para tener este contraste. El hombre suele llevar traje de color oscuro, porque es una persona deprimida, si lo ponemos en una escena de colores y frente a una mujer con un vestido de color llamativo, se destaca la depresión suya*[13].

Figura 7: La protagonista acaba de llegar a casa después de comprar tallarines.

13Se trata de una entrevista con el guionista Wei Shaoen en 2004. Véase la página web: *https://www.douban.com/group/topic/19573908/*. [21/04/2019].

Durante toda la película, la protagonista ha cambiado varios *Qipaos* y los lleva diferentes en espacios distintos. Tiene su propio orden al ponerse el vestido. En la escena que aparece en la figura 7, la protagonista lleva un *Qipao* blanco y negro, cuyo material es una mixtura de seda y lana, que usa para comprar tallarines. Cuando vuelve al apartamento, la casera le dice: "Es necesario vestirse tan guapa sólo para comprar tallarines?". La casera tiene una disciplina más restrictiva a la hora de examinar el modo de vestirse. Como hemos menciona antes, según la experiencia propia del director, las mujeres de Shanghai tienen la costumbre de vestirse bien cuando salen de casa, incluso solo para comprar tallarines. La intención del director de mostrar la personalidad de mujeres de Shanghai se reveló en el uso del vestido.

Figura 8: El *Qipao* rojo.

En toda la película, solo aparece una vez el *Qipao* rojo. En China el color rojo es un color de contradicción. Tiene dos sentidos diferentes. En sentido positivo, tiene un significado de entusiasmo, felicidad, amor etc. Pero en sentido negativo, es violento, al tener el color de la sangre. Si se utiliza este color en la indumentaria, suele ser para las bodas, ceremonias importantes, etc. En la escena, cuando ella se entera de la relación entre su marido y la esposa de Zhou, Su Lizhen lleva un *Qipao* de color rojo y va al hotel de Zhou. Hasta aquí es evidente que ha aparecido el amor entre Su y Zhou, pero también podemos interpretarlo como una contradicción

muy fuerte entre su corazón y su mente. Por un lado, simpatiza Zhou, pero por otro, no quiere hacer lo mismo que los demás. Como ella siempre dice: "No somos iguales que ellos". El color rojo puede trasmitir un gran contraste en el interior del personaje, porque en su cara, como siempre está tranquila, no se quiere mostrar nada.

Esta decodificación del corte, los colores y el material del vestido de la protagonista nos ayuda a entender su personalidad y el desarrollo de la película, que, por otra parte, no tiene muchos diálogos entre los personajes. Como quería el director, se intenta mostrar los cambios a través de cosas menores, aprovechando los cambios de colores para presentar el gran contraste y los conflictos interiores de la protagonista.

2.4. La función técnica del *Qipao* en la película

Esta película emplea muchos métodos artísticos novedosos. Uno de ellos es la utilización repetitiva de escenas parecidas; así como otro, lo constituyen ciertas secuencias, que parecen una sola, al ser realmente un conjunto de escenas de los numerosos encuentros que tienen los dos protagonistas de la película. Estas técnicas dan la impresión de que los dos hacen lo mismo un día tras otro durante un largo período. Sin embargo, prestando atención, los vestidos *Qipaos* que lleva Su Lizhen cambian en todas las secuencias. Obviamente estas escenas no son la misma editada una y otra vez, sino que realmente son escenas distintas con diferentes maquillajes y vestidos.

En esta película, hay muchas escenas repetidas. Sobre todo, los espacios donde se encuentran los dos protagonistas. El pasillo se repite, la cafetería se repite. Lo único que se cambia es el color y material del *Qipao*. Todo ello tiene unas evidentes finalidades estéticas, pero también se presenta como una técnica que le sirve al director para marcar los saltos temporales y los cambios de situaciones. Asimismo, en palabras de Wong Kar-Wai, el director de esta película:

> *Quería expresar el cambio a través de lo inmutable. La película intenta repetir muchas cosas. La música se repite. Algunos espacios también, la oficina y el pasillo son siempre los mismos. El cambio se expresa a través de cosas menores, como los vestidos, mientras la relación entre ambos va evolucionando* (Fernández, 2002:231).

Figura 9, 10: Dos escenas continuas en el puesto de tallarines con *Qipao* diferente

Las dos imágenes anteriores pertenecen a dos escenas continuas. En la primera, Su lleva un *Qipao* en color oscuro y compra tallarines por la noche. De repente la escena cambia a la siguiente, ella ha comprado tallarines y se va a casa, parece que es una acción continua de la primera escena, pero si nos fijamos bien el vestido es diferente. El color y el material del *Qipao* han cambiado. Este cambio nos indica que ya es otro día. Pero no sabemos que es el Con ello se crea la sensación de que ella siempre está sola en casa.

Figura 11, 12, 13, 14, 15, 16: Seis escenas continuas.

Desde la figura 9 hasta la 14 son seis escenas continuas. Una en la cafetería, y la siguiente es una escena que los dos están andando hacia casa, parece que es la misma noche en la que ambos cenan y vuelven a casa juntos. Y luego las escenas se repiten. Entres estas escenas, el vestido nos ayuda a marcar el paso del tiempo y el desarrolló la narración de la historia. Durante estos días el marido de Su y la esposa de Zhou están en Japón. Ellos dos han salido muchas veces. De ello, podemos deducir la frecuencia de sus encuentros e imaginar lo que ha surgido entre los dos.

3. CONCLUSIÓN

La innovación de la moda siempre viene de fuera o de la frontera que separa una cultura de otra. Gracias a los cambios sociales, los textos de la periferia pueden variar mucho. Como prueba de ello el *Qipao*, que

inicialmente fue una prenda que se resistió a los cambios, dado que estaba bajo el régimen de una cultura tradicional (dinastía Qing), tras la influencia occidental se vio sometido a grandes modificaciones, generándose así una nueva moda muy dinámica en torno a este tipo de vestido. Gracias a la entrada de textos exóticos en China, la cultura del *Qipao* se ha enriquecido y sus límites se han ampliado en este sentido. En aquel momento, el área con más dinamismo en esta semiosfera tradujo por medio del *Qipao* muchos elementos de la cultura occidental, generando así nuevos significados y códigos vestimentarios. La cultura del *Qipao* es, sobre todo, una mezcla cultural entre lo occidental y lo oriental y se desarrolla en un proceso entre explosión y gradualidad, tal y como diría Lotman. El *Qipao* no es un vestido simple, sino que ha sido un gran testigo del cambio social chino durante casi un siglo.

En esta película, por un lado, el *Qipao* funciona como un *elemento* muy importante que habla de una forma no verbal en ella. Por otro, es la segunda piel de la protagonista, que manifiesta y oculta su propio cuerpo. También es un elemento indispensable que ayuda al espectador a entender el desarrollo de la historia tanto de la tradición como de esta película.

Para representar una historia, una sociedad o una cultura de una forma verosímil en el cine, la forma en que se construyen los personajes es muy importante. En nuestro caso, los vestidos que se pone la protagonista ayudan a los espectadores a situar correctamente la historia que se cuenta. Esto demuestra que la indumentaria es algo fundamental para analizar y entender los códigos semióticos de un determinado texto.

Debido al gran alcance que tiene el cine, lo que se difunde a través de una película puede influir sobre el comportamiento de una determinada sociedad. De hecho, muchas veces el modo en el que se visten los personajes de una película puede convertirse en un modelo de imitación para el público. Como ejemplo de ello, *In the mood for love*, una vez fue estrenada en los cines en 2000, provocó que aumentase la venta del *Qipao* en las tiendas de Shangai. Incluso en la actualidad, cuando la gente habla de este tipo de vestido, se sigue teniendo esta película como punto de referencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. (1978). *Sistema de la moda.* Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

____ (2011). "La moda, las ciencias y el tiempo". *Revista de Occidente* 366, 97-106.

BAUDELAIRE, Ch. (2011). "Moda y modernidad". *Revista de Occidente* 366, 21-32.

ECO, U. (1972). *El hábito hace al monje-Psicología del vestir*. Barcelona: Editorial Lumen.

FENG, Y. (2011). "花样年华中人物的服饰造型及其隐喻意义". *Journal of Movie Literature* 531.06, 144-145.

FERNÁNDEZ HEREDERO, C. (2002). *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

GONZÁLEZ CUESTA, B. (2004). "La poética de la imagen en Deseando Amar de Wong Kar-Wai: El cuerpo y el espacio como las materias del espíritu". Comunicación en congreso transcrita por la autora en línea: *https://www.academia.edu/1067718/La_po%C3%A9tica_de_la_imagen_en_Deseando_Amar_de_Wong_Kar_Wai* [21/04/2019].

HONG, R. (2014). *El vestido Qipao desde la Semiótica de la Cultura. Una mirada semiótica a la moda moderna china*. Trabajo de Fin de Máster: Universidad Complutense de Madrid.

LOTMAN, Y. M. (1996). *La semiosfera I.* Madrid: Cátedra.

____ (1998). *La semiosfera II.* Madrid: Cátedra.

____ (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

____ (2000). *La semiosfera III.* Madrid: Cátedra.

____ (2011). "La moda es siempre semiótica". *Revista de Occidente* 366, 107-117.

LOZANO, J. (1995). "La semiosfera y la teoría de la cultura". *Revista de Occidente* 145-146, julio-agosto. Consultado a partir de la digitalización de la revista *Espéculo* 8 (1998): *http://webs.ucm.es/info/especulo/numero8/lozano.htm* [19/03/2019].

____ (2002). *"*La diosa de las apariencias*"*. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 21. Disponible en línea: *http://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/moda.html* [19/03/2019].

____ (2015). *Moda. El poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro Libros.
LIU Y. (2011). 中国旗袍文化. Shanghai: Shanghai Peoples Fine Arts Publishing House.
SIMMEL, G. (2014). *Filosofía de la moda*. Madrid: Casimiro Libros.
SUN, P. (2008).“论西美尔的时尚观. *Journal of Northewest Normal University Social Science* 45.6. 95-99.
ZHANG, A. (2007). 流言. Beijing: Beijing Octuber Literary Publishing House.
ZHEN, W. (2006). “符号域的空间结构—洛特曼文化符号学研究视角”. *Journal of PLA University of Foreign Languages* 29.1, 39-42.
ZHU, S. (2014). “符号学视角下的旗袍流行研究”. Shanghai: Shanghai Normal University.

Recibido el 15 de mayo de 2019.

Aceptado el 27 de junio de 2019.

Artículos

LA POESÍA DE JUAN MALPARTIDA COMO CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO

THE POETRY OF JUAN MALPARTIDA AS CONSTRUCTION OF MEANING

Juan Carlos ABRIL
Universidad de Granada
jca@ugr.es

Resumen: La obra poética de Juan Malpartida no se ajusta al canon español de las últimas décadas. La perspectiva que otorga su obra poética reunida se vincula a la modernidad de la que hablara Octavio Paz, a las corrientes europeas de vanguardia, y no al realismo, tan característico de España. Su poesía busca la construcción de sentido a través de una semiosfera —en términos lotmanianos— que indaga en la arqueología del saber, tal y como quería Foucault. Se ponen en otra dirección semántica los símbolos, en su mayoría bisémicos, y las palabras, motivadas por la influencia de otras tradiciones. De este modo se articula la interdisciplinariedad de otras artes, su transversalidad, la lectura mitocrítica de la cotidianidad, la relación gestáltica entre teoría y práctica, la función cognitiva de la escritura, o la reflexión metapoética.

Palabras clave: Juan Malpartida. Análisis discursivo. Transversalidad. Trayectoria. Piedra. Sentido.

Abstract: The perspective of the poetic work of an author such as Juan Malpartida does not conform to the Spanish canon of the last decades. The vision and perspective of his poetic work is linked to the modernity Octavio Paz would speak about, to the European avant-gard currents, and never to the realism, more characteristic of Spain. His poetry seeks the construction of meaning through a semiosphere, in terms of Lotman. This construction investigates the archeaology of knowledge, as in Foucault.

The mostly bisemic symbols are placed in another semantic direction, and so do the words, motivated by the influence of other traditions. Thus, the interdisciplinarity of other arts, their transversality, the mythocriticism reading of everyday life, the gestural relation between theory and practice, the cognitive function of writing, or the metapoetic reflection are all constructed.

Key Words: Juan Malpartida. Discursive analysis. Transversality. Trajectory. Stone. Meaning.

1. DIALÉCTICA, ESPIRAL, MATRICES SEMIÓTICAS

La poesía de Juan Malpartida (Marbella, Málaga, 1956) es una invitación a la arqueología de la memoria, entendida esta como algo vivo, presente. Lo remoto y su paso resuelto en lo que permanece, así sea como un pecio o fragmento, siempre a la búsqueda de un sentido foucaultiano de las ciencias humanas y el saber, para averiguar nuestro origen o punto de partida. Puede observarse no solo en su obra poética sino también en su narrativa, en diversos ensayos y sus diarios. Por lo demás, la obra poética de Malpartida abarca de manera explícita y en su transversalidad la ciudad moderna, la observación atenta del mundo natural, el erotismo y el amor… Sea como fuere, la poesía es en sí misma un punto de origen y no solo de llegada. Lo que vemos y oímos nos permite percibir de otra manera. Un rastreo hacia no se sabe dónde. Una reminiscencia, en efecto, flota en sus poemas, retrotrayéndose a la conciencia anterior de nuestra noción de historia, arraigando en el mito, en la primera matriz dialéctica fértil, *mythos/logos*, con la consiguiente lectura mitocrítica que enriquece cualquier aspecto —axial para nuestro análisis— epistemológico. Aunque ha habido acercamientos críticos a su obra poética, ahora con cierta perspectiva queremos subrayar la importancia de esta poesía en el panorama hispánico, y su singularidad en el contexto español.

Hay que arrancar cualquier lectura desde la transversalidad temática y estética, ética y antropológica subyacente, que inicia en *Espiral* (1990) —su primer poemario, aunque hubiera publicado poemas en revistas desde mediados de los ochenta— y se cierra por el momento en *A un mar futuro* (2012). Una herramienta compositiva recurrente en su obra

enlazará formal y temáticamente los poemas unos con otros, las partes o secciones, los libros, repitiendo a modo de emblemas ciertos asuntos que, más que obsesivos, que también, son motivos por los que circula su poesía, versos que surcan la página, canales por los que discurre lo que, en boca del propio poeta, sea posiblemente el mismo poema: "Publicado en 2012, *A un mar futuro es el libro más reciente de Juan Malpartida, pero también puede decirse que es la consecuencia o el resultado —la evolución, para decirlo más exactamente— de impulsos, preocupaciones y motivos que arrancan desde su primer libro" (Sánchez Robayna, 2015: 41).* Se afirma en "Los días del tiempo", epílogo a *Huellas (Poesía 1990-2012)*:

> […] *como el que escribe el mismo poema, una suerte de palimpsesto donde más que borrar y escribir encima, sobre un mismo soporte, hay una superposición: ecos, traducciones, traslaciones, alteraciones. Tengo la impresión, a pesar de las obvias diferencias de muchos de ellos, en sus formas y contenidos, que he estado escribiendo siempre el mismo poema* (Malpartida, 2015: 332)[1].

Se suele atribuir a varios autores la conocida frase "siempre se escribe el mismo poema", pero no existe datación fija sobre quién la usó, ni cuándo, y más bien se trataría del recurso intratextual al modo de Genette. Este *leitmotiv* no deja dudas sobre lo que abarca, a propósito de esos materiales —entendamos semióticos— de un autor que giran alrededor de sí mismos y que, a pesar de innegables evoluciones, nunca cambian realmente. Lo constata Fabio Morábito: "*Hora rasante* no representa una ampliación del universo poético de su autor, de una coherencia y singularidad raras entre nosotros, sino más bien una afinación de los elementos que articulaban entregas anteriores" (1998: 47). Son más bien introspecciones, sondeos que se extienden a cuestiones estilísticas y formales. *Id est*: existe para bien y para mal una óptica, una manera de entender que todos poseemos, una perspectiva, una experiencia y una imaginación, etc., por la que estamos determinados por los mismos temas, si bien la semiosfera —en términos lotmanianos— que nos circunscribe podría considerarse un universo en expansión "pleno de refracciones y atmósferas" (Martínez Ruiz, 1990: iv), como en el caso de la poesía que

[1]Siempre que sean citas de Juan Malpartida, dejaremos solo la referencia con la fecha y las páginas.

nos ocupa, una espiral que se mueve hacia fuera, de manera centrífuga, y que por tanto ofrece interpretaciones en continuo desarrollo. "Concibe Malpartida, de este modo, la función del arte como generador de una fuerza que continuamente deshace, cuestionándolo, lo creado" (Ferrer Solá, 1990: XX). Se trata de un universo en expansión. Así lo define Octavio Paz en 1989, publicado un año después:

> *Espiral es un libro de poemas, mejor dicho, un poema que se dispersa en muchos poemas pero solo para volver, una y otra vez, al punto de partida. Un punto que, sin cesar de ser el del comienzo, es siempre distinto. Variaciones y recurrencias, repeticiones y transfiguraciones, vuelo y gravitación, diálogo constante entre lo otro y lo mismo. Espiral, torbellinos y remolinos, formas aéreas y acuáticas al fin resueltas en una caracola resonante. Un poema.*
> *En el libro de Juan Malpartida giran y se entrelazan voces y ecos, formas y reflejos: el cuerpo que piensa, el pensamiento que encarna (Paz, 1990: s. p.).*

La imagen de la espiral es un resumen abstracto de diferentes figuras que se encuentran en la naturaleza. El propio Malpartida, en el epílogo citado, se hace eco de esta imagen que fue el título de su primer libro. A *Espiral* (1990) sucede *Gravitación* (1990), *Bajo un mismo sol* (1991), *Canto rodado* (1996), *Hora rasante* (1997), *El pozo* (2002) y, tras una década de silencio, *A un mar futuro* (2012). El poeta confiesa, mucho después de sus dos primeras entregas, aparecidas en un solo volumen en la editorial Anthropos, "que me habría gustado titular el conjunto de mi obra poética *Espiral y gravitación*" (2015: 331). Después realiza un alegato y recuerda lo que significan y simbolizan las espirales, las hélices, y lo que supone sentir la fuerza que la gravedad ejerce sobre la espiral que "impide que se pierda, del juego a la fantasía, como un globo en el cielo" (2015: 332). Sin embargo, se inclina por el uso de la palabra "huellas" para el título del conjunto[2], pues posee una resonancia menos abstracta y más histórica, más antropológica y arqueológica, aludiendo a la poesía

[2]La poesía, sin embargo, no es un acta notarial de la realidad, y "Escribir no está destinado a dejar huellas, sino a borrar, con esas huellas, todas las huellas, a desaparecer en el espacio fragmentario" (Blanchot, 1994: 81). Se trata de huellas que borran todas las huellas a través de la poesía.

como una "impresión en el tiempo" (2015: 332). Y en la página siguiente apostilla: "Un poema, tomado en su última significación, en la más humana, es solo una huella, el testimonio, sea grande o pequeño, perdurable o fugaz, de la vida" (2015: 333). No puede ser más meridiana la definición, y útil para nuestro análisis. Continúa el poeta haciendo un breve y personal recorrido por esas huellas que, desde el *Gilgamesh* hasta hoy, han incidido en nuestra historia, literaria o no, estableciendo paralelismos en ocasiones, por poner un ejemplo, entre los trilobites del Cámbrico y las huellas más antiguas de la historia humana encontradas en Tanzania, o las pinturas rupestres de Lascaux: "En muchas cuevas de ese periodo se encuentran huellas de manos con pintura en las paredes" (2015: 334). A propósito, huellas de manos —las de la cueva de Salta, en Argentina— ilustran la cubierta del libro, y desde esta perspectiva paratextual añadiríamos otro elemento para la exégesis, pues se trata de una vuelta al inicio en la que la mirada investigadora del poeta-arqueólogo (aventurero, al fin y al cabo) se configura fundamental para comprender el contenido de la historia del hombre, el camino recorrido a través de las huellas marcadas en el arte. Conviene subrayar que en la dialéctica realismo/abstracción se hallan las técnicas más importantes —al menos decisivas— de la historia de los movimientos artísticos, y desde sus orígenes se ha alternado figuración y abstracción, como bien argumentara el volumen clásico de Nougier, *El arte prehistórico.*

2. REPLIEGUE GESTÁLTICO. HACIA EL SENTIDO

La imagen de la espiral es un resumen abstracto de diferentes figuras que se encuentran en la naturaleza. La arquitectura y el urbanismo, como cualquier arte funcional, también se inspira en la naturaleza. Y más al retrotraernos a los orígenes de la humanidad. El poeta construye su mundo basado no solo en la experiencia, que puede ser relativa, sino sobre todo poemática: "La poesía no solo era experiencia de una situación sino experiencia del poema, y esto es algo que, sin desdeñarla, nos lleva más allá de la anécdota." (2015: 330). Una correlación de la existencia, en este sentido, podría averiguarse desde cierta perspectiva *Gestalt* en la que las "siluetas" —traducción directa del alemán— de lo que al fin y al cabo son las ideas, se corresponden con el mundo material, en el sentido constructivo del término. Nos dirá en el largo poema "Marina", de *El pozo*,

que

> *el tiempo que yo soy lo hacemos todos,*
> *pero solo en un alma tiene cuerpo,*
> *y algo más que palpita en las entrañas:*
> *la fijeza del ser frente a la espuma*
> *contemplada de pronto en mi memoria;*
> *no el recuerdo: reminiscente imagen* (2015: 232).

Se observa así que este poema, "Marina" (señalado por Díaz de Castro como "el mejor del libro", 2002: 27, de El pozo), luego desembocará en A un mar futuro, en la búsqueda de la identidad. "[A]lguien, en fin, que pregunta por su identidad. Es esta una poesía, pues, concebida como vía de conocimiento y autoanálisis" (Prieto de Paula, 2002: 18):

> *Somos lo que no somos, un reverso,*
> *manojo de preguntas y respuestas*
> *creciendo en espiral sobre la nada,*
> *un reverso que busca el otro lado,*
> *metáfora de sí, puente que cruza*
> *las invisibles aguas de este río*
> *hecho de negaciones* (2015: 232-33).

Gestalt que coincide con nuestra teoría, visión y explicación, a partir de la lingüística cognitiva. Pensar las cosas es crearlas. La tradición filosófica general —y la corriente analítica en particular— ha insistido en el nulo valor cognitivo de la metáfora ("ni imagen somos ni naturaleza", dirá nuestro poeta en "Una vez más, la realidad", 2015: 147), recordando Metáforas de la vida cotidiana, de Lakoff y Johnson. Frente al tradicional desprecio filosófico hacia la metáfora, sugerimos su carácter ubicuo, "pervasivo", dicho con otras palabras, puesto que la metáfora se halla por todos lados, y tiende a difundirse. "Metáfora, me despierto / en medio del universo" (en "Metáfora", de *Hora rasante,* 2015: 145), escribirá el poeta:

> *"Metáfora" postula una concepción del poema como un tablero de ajedrez donde tesis y antítesis disponen sus peones visuales: la metáfora es un "gallo de siete colores", un "big bang" que altera el*

> *orden del universo, pero ese universo es también el vecindario que el escritor observa desde su balcón, y lo que observa cambia con el pensamiento, que es tanto metáfora como memoria ("recordando no sé qué"). En este movimiento circular del poema, en esta espiral que las palabras encarnan sobre la página, todo es todo, todo juega a ser todo: el mundo es parte realidad sentida y construcción del lenguaje, parte realidad soñada y recuerdo; el yo, incuestionable en tanta poesía actual, es aquí una construcción tentativa, una duda o interrogante que palpa constantemente sus límites y grietas y que sabe que solo las palabras, a su vez irreales, sustentan su realidad* (Doce, 2007: 16).

Así, Eduardo Milán asegura que "Malpartida ve el mundo como metaforizado. No ya la metáfora incrustada naturalmente en la lengua: la metáfora incrustada en el mundo." (1990: 30). Hablamos de metáforas en estricto sentido lingüístico, y no de ocurrencias o iluminaciones poéticas. Aludimos a la más íntima estructuración del lenguaje, pero también de la naturaleza y del arte que imita a la naturaleza, etc. Esto podría llevarnos a afirmar la metáfora por encima o por debajo de los significados literales, con lo que se realza la lectura abstracta e individual de la otredad:

> *La lectura y la escritura de poemas me hacían conocer a otro, que era yo mismo pero solo en la medida en que, cada vez que se manifestaba como yo, me llevaba fuera de mí. Lo diré de otra forma: gracias a la poesía, a la que leía o escribía, mi yo era cada vez más y más el momento de sostén de una vastedad que siempre significaba mundo. En Octavio Paz aprendí a pensar esa hermosa relación de la poesía como otredad* (2015: 331).

Dialéctica poesía/mundo como resultado de esta visión gestáltica. Nos adentramos en la primacía de la metáfora sobre la literalidad, que se encuentra también en Gadamer o Ricoeur (este hablaba de las "metáforas de creación"). Pero las metáforas no están en las palabras sino en los conceptos mismos; por tanto, hay que analizar la estructura de estas metáforas para llegar a los conceptos. Fabio Morábito hablaba de "la profunda naturaleza sinestésica de la poesía de Juan Malpartida" (Morábito, 1998: 47), señalada también —"su ley es la metamorfosis"—

por Jordi Doce (1997: 19-21). Matizada después al añadir: "Esta poesía, de gran carga reflexiva, se distingue así de propuestas afines por el acento que pone en la metáfora y el brillo verbal." (Doce, 2002: 14). Abstracción y concreción, borrar la parte concreta de una identidad para suplantarla por otra, dejando al descubierto la forma abstracta de la primera. ¿Y por qué se realiza este procedimiento? Sin duda para definir mejor la propia identidad, que no se puede singularizar sino en función de sus relaciones semánticas/desemánticas. La diferancia, que diría Derrida. Identidad (ver el poema homónimo "Identidad", de El pozo, 2015: 188-89) de poeta que vive —habita— el lenguaje como ser en el tiempo, que esculpe ("escribe como en una piedra", Ríos Ruiz 1990: 14) o edifica con su lenguaje, y pasión en medio de lo cotidiano:

> *La dicción poética, impresión digital del poeta en la arcilla del lector, reconocible en la alfarería del poema, es correlativa a la vivencia subjetiva (pre-verbal y anterior a aquella) del flujo poético que el poeta intuye, siente y ve emanar de su experiencia con lo "real" —que incluye, lógicamente, su relación con la literatura—, en el magma que envuelve su relación con el mundo, en la lava silenciosa e incesante del estar* (Costa, 1991: 5).

Como en las "meditaciones de un día" machadianas de "El otoño en esta calle (Novela)": "Pasión no es geometría, / pero sin la forma la pasión / no tiene rostro" (de Gravitación, 2015: 51). Y se refrendará en el poema siguiente, "Comienzo del día", porque "Pasión es gravitar al centro" (2015: 53). Reflexión identitaria que también plantea la duda metapoética como preocupación:

> *Vuelvo a mi mesa, teatro sin presencia,*
> *y observo la resina de lo escrito,*
> *la opacidad, espejo de mi imagen,*
> *palabras*
> *trabadas más allá de lo visible*
> *y que dentro de mí, bajo la sombra,*
> *aguardan la transparencia* (en "Sombra y viento", de *El pozo*, 2015: 202).

Las palabras son "relámpagos sobre la mesa" (en el poema homónimo "El pozo", 2015: 183). Sin escatimar la anécdota, no obstante "la gran diferencia reside en la actitud de Malpartida ante la cuestión de la alteridad" (Guerrero, 2002b: 20), que abordaremos a continuación. Y en ese sentido, a propósito de Hora rasante:

> *El título es un poco enigmático pero deja entrever el motivo central de casi todos los poemas: la hora, el tiempo, en ciertos momentos, desnuda a las cosas y a las personas de su apariencia y las deja en su esencialidad. Una esencialidad que con frecuencia llamas vacuidad. ¿Budismo? No lo creo. Más bien reconocimiento de que las cosas (y las personas) son inasibles: no se reducen ni a sus apariencias ni tampoco a su significado. Son, simple y misteriosamente son. No se puede decir más de ellas ni de la vida… Sea exacta o no mi interpretación, encuentro en tu pequeño un tono que no percibo en casi toda la poesía de los jóvenes. Un tono a un tiempo grave y simple. Misterios diáfanos podrían llamarse esos instantes. Tu libro tiene, en ese sentido, mucho de un diario: los poemas como anotaciones de instantes en los que no pasa nada, salvo el tiempo que abre una ventana hacia una realidad propiamente indecible. La factura de los poemas es simple, clara y, tras esa claridad, el lector atento percibe la compleja y misteriosa aparición del tiempo. Hora rasante: hora de la caída de las apariencias… Tu pequeño libro continúa tus poemas inmediatamente anteriores pero no es una repetición sino una pausa. Digo esto porque, al final, en los tres últimos poemas, especialmente en "Para no olvidar" y "Caracola", entreveo el comienzo de una exploración poética distinta. La realidad no se disuelve en la contemplación sino que se afirma en su singularidad única. Presiento nuevos horizontes para tu poesía* (Paz, 2011: 258-59).

Al hilo de lo que apunta el Nobel mexicano, las palabras establecen una relación sensible con la realidad, desde el que las escucha en la poesía, "en el fondo sin fondo del tiempo" (en "Fábula y un poco de viento", de Canto rodado, 2015: 115), hasta "el fondo sin fondo de las horas" (en "Caracola", de Hora rasante, 2015: 176). Podríamos hablar, con salvedades, de una suerte de poesía en movimiento. Porque "busca[n] una

certeza que no pese / en el espacio incierto del nosotros" (en "El fantasma y sus apariciones", de Bajo un mismo sol, 2015: 68). O también:

> *Escribir, apurar el tiempo de esta copa,*
> *sostener la inclinación irregular del cuerpo*
> *sobre un fragmento del mundo,*
> *es una forma de oír ese reverso,*
> *lo que es y pudo no haber sido,*
> *lo que está del otro lado*
> *haciendo con su ausencia el lado*
> *en que vivimos* (en "La casa", de *Bajo un mismo sol*, 2015: 74).

En el deíctico "Aquí (allá)" (2015: 90-91), comienza: "Desde hace horas / veo algo que hace señales / tras la ventana.". Y acaba: "Desde hace horas / veo algo que me hace señales / desde esta página.", estableciendo una relación sígnica y metaliteraria inexorable entre lo de afuera y lo de adentro. Una vez más la concepción centrífuga de la espiral. En "Estas palabras" (2015: 105-06), primer poema de Canto rodado, se define la poesía como "[…] palabra más alta que el lenguaje, / pero es, como nosotros, inexacta", 2015: 106). Como lectura, en su oralidad o escritura, en su textualidad, las palabras se encumbran como punto de unión, espacio intersticial que nos une. Palabras o huellas como figuras o siluetas, aunque literalmente se muestren en forma de palimpsesto. Ya lo hemos apuntado.

> *El signo que él [Juan Malpartida] imprime en las cosas al nombrarlas es a la vez un molde que refleja su propia imagen. La poesía no consiste en otra cosa que en abrir huecos de silencio en lo real con la palabra en busca de eso que llamamos realidad, la conciencia de ser. En ese afanarse hacia la luz termina por comprender que la poesía nace en la rasante del decir y el callar, de la visión y la ceguera* (García de la Concha, 1997: 9).

Pero si la mayor parte de nuestro sistema conceptual —normal— se estructura metafóricamente, esto es, si la mayor parte de los conceptos se entienden al menos parcialmente en términos de otros conceptos, la cuestión que surge de inmediato es la de cuáles son las bases de ese sistema conceptual. Juan Malpartida lo sintetiza con su personal cronotopo, tras la

constatación de que espiral/gravitación son el diálogo o la imagen de su obra poética, aclarando que

> *[s]in embargo, ahora, al recoger mi poesía, dejando atrás algunos poemas, he preferido agavillarlos bajo el término huellas. Si la espiral y la gravitación hablan de geometría y física, la huella es algo más simple y frágil: la impresión en el tiempo […] Huella: "Señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa". La definición sería exacta, incluida la mención del animal, si en vez de pie se ampliara a cualquier parte del cuerpo, o de la actividad de la mente. Hombre o animal […] eminentemente lector. Un lector que escribe, que deja signos. Sus huellas son signos, metáforas, palabras escritas. Un poema, tomado en su última significación, en la más humana, es solo una huella, el testimonio, sea grande o pequeño, perdurable o fugaz, de la vida (2015: 332-33).*

Nos hallamos ante una teoría constructivista del lenguaje y del pensamiento, pero se trata de una construcción a partir de la experiencia común y cotidiana, invitando a una relectura de la intimidad que aporta una visión oblicua nada convencional, y que nos llevaría muy lejos en nuestras reflexiones: un sesgo no transitado en nuestra más reciente tradición española (ver, por ejemplo, "Visión I" y "Visión II", de Bajo el mismo sol, 2015: 92-93). Porque "[s]in intimidad no hay universo" (nos diría un poco antes, en "La resta", 2015: 89). La poesía de Juan Malpartida ofrece otra lectura de la intimidad, algo muy ajeno a la tradición literaria practicada en España en las últimas décadas, y cabe destacar su importancia no solo en la trayectoria de nuestro autor, sino para resituar el contexto de su generación poética a un lado y otro del Atlántico (ver Ulacia, 1990: 12-13), ya que se encuadra en el marco de la lengua española. Por su filiación, se expande en una modernidad que no ha sido muy visitada en España o, cuando lo ha sido, no ha arrojado por lo general muestras de talla considerable y valor lírico, como la que aquí nos ocupa. Ahora podemos leer y releer la obra poética de Juan Malpartida a la luz de nuevas coordenadas, lejos de las categorías dialécticas duales y disecciones maniqueas en las que se instaló nuestra poesía más reciente.

3. *HUELLAS* PARA UNA POÉTICA ARQUEOLÓGICA

Los subelementos de la estructura obtienen su significado de una Gestalt compleja que organiza nuestra experiencia, entendiéndola como una estructura que abarca lo abstracto y lo concreto, lo grande y lo pequeño, lo de arriba y lo de abajo, etc., y que luego es capaz de ser deglutida, en la comunicación normal, como discurso —en este caso, poético— conjuntando idealismo y materialismo. De ser encadenado, comprehendido como discurso ("una voluntad real de luchar contra la opacidad e las cosas, de apoderarse de los límites, y a través de ello rehacer el discurso", Cobo, 1990: 7). Desde este proceso gestáltico afrontamos las complejas realidades de los valores que nos envuelven e históricamente se ven denigrados, tales como el diálogo o la tolerancia, la dignidad, la condición humana, la voluntad, etc., tan decisivos en la obra poética de Malpartida. En su propuesta formal se alterna la dialéctica verso/prosa, plasmándose en excelentes poemas en prosa desde sus inicios (para Gustavo Guerrero, "Esta noche" (2015: 28-30) será lo mejor de Espiral) hasta A un mar futuro. El mundo de la vida se estructura metafóricamente. La lingüística cognitiva, aparte de afrontar estas problemáticas, rompe con la creencia esencialista de los universales (sean religiosos o no) como entidades lejanas, etéreas y eternas (más o menos platónicas), alejadas de la realidad, para acercarlas al propio proceso lingüístico de creación de sentido. Y los valores tienen un sentido, aunque el poeta se encuentre al principio de Espiral, desde su primer poema, desasosegado con la certeza de que lo que escribe es una sorda lucha —el agón— que no lleva a ningún sitio, impelido por el ser-para-la-muerte heideggeriano. Por eso intenta su particular "Reconstrucción del tiempo" (2015: 15-16) como lema de indagación en el propio deseo, en su perdurabilidad a través de lo que fuimos y, si acaso, de lo que aún nos queda por vivir.

> *La escritura en la obra de Malpartida se propone fijar el tiempo, obsesión que aparece y reaparece como uno de los temas importantes. De ahí que en toda la obra exista también la correspondencia vida-escritura. El lenguaje, por tanto, es un cuerpo deseante y deseado, una máscara más de la fuerza inefable que genera lo creado. Si Malpartida es consciente de que la escritura es una forma de fijar el tiempo, también tiene consciencia de que este gesto es una*

> *imposibilidad. La escritura es la creación de otro tiempo* (Ulacia, 1990: 12-13).

A la interpelación inicial: "Dime, / sombra, noche, / en qué lugar de la luz, / en qué olvidada promesa / aguardas." (2015: 15), le sigue la poesía como única respuesta, es decir, la huella, su —nuestra— huella. O, dicho de otro modo: "palabras, mitad cuerpo, mitad nada" (de "Un poeta", en *El pozo*, 2015: 206).

Si analizamos esa huella, hurgando en lo profundo de la construcción del sentido, observaremos una concepción fragmentaria de la poesía y el mundo. Para Malpartida el fragmento se da como entero (ver 2015: 326), lo cual explica, a pesar de la capacidad de absoluto que posee, su irregularidad y singularidad. Dos teorías contemporáneas lo explican. La primera: el fragmento en su relación con el todo hegeliano, una totalidad expresiva, es decir, un lugar, un conjunto donde cada parte es solo la expresión del proceso global, de herencia luckasiana, idealista, donde cada parte representa, expresa, contiene al todo. La segunda: aquí la versión althusseriana difiere (pues ya sabemos que las líneas de pensamiento del maestro francés son distintas), y tiene que ver con la parte que posee autonomía, sus propias articulaciones, temporalidad, y no está sujeta al proceso global. Ambas nociones son muy útiles para entender la poesía contemporánea, enmarcarla en algunos procedimientos y, sobre todo, ciertos rasgos textuales presentes en la obra de Malpartida. Walter Benjamin nos acompaña a través de sus pasajes y su murmullo de la historia. Nuestro autor asegura que:

> *[a]unque he amado y amo algunos poemas con voluntad de absoluto en sí mismos, geometrías casi perfectas, siempre he preferido la poesía que es capaz de mostrar irregularidad, el desplazamiento de la sombra. En alguna medida, y no menor, el mundo de la poesía es fractal. Las formas fractales existen en la naturaleza y se caracterizan por no ser triángulos, rectángulos, cuadrados, es decir: los fractales son formas a las que no se les puede aplicar la geometría euclidiana, sin duda perteneciente a un mundo más abstracto. Son dos admirables simplicidades, solo que la fractal supone una irregularidad que está presente en todas las escalas. Lo fractal suele ser rugoso, agrietado, fracturado, como las líneas de las costas, los*

copos de nieve, las nubes, el oleaje o las arboledas (2015: 334-35).

Y en el poema "Bitácora" (de El pozo), es decir la caja donde se guarda la brújula, la cual indica la dirección de la propia poesía, lo planteará de este modo:

Virtual
la presencia, el amor y su pareja
mientras trazas la exacta pulcritud
de la distancia,
Zenón, Zenón de Elea,
tu abstracta división al fin materia
en las heladas aguas del cálculo egoísta (2015: 200-01).

Zenón de Elea señala la imposibilidad de llegar, de la plenitud del ser en el pensamiento infinitesimal ("el tiempo de Zenón / que siendo nada se dilata", dirá en "Ahora", de *Canto rodado, 2015: 128)*[3]. Siempre una distancia ontológica, por mínima que sea, como en el magistral "Los siete mensajeros" de Dino Buzzati. Pero por eso mismo y por el hecho de que somos deseo y tiempo, la vida coincide con el ser solo un instante en plenitud —la aspiración de Spinoza— y, necesariamente, desemboca en lo discontinuo y en el deseo nuevamente de ser. Aquí se expresa, aunque de manera alusiva, esa final e irreductible distancia. Ya se sabe que Zenón de Elea es conocido por sus paradojas o aporías, especialmente aquellas que niegan la existencia del movimiento o la pluralidad del ser, intentando probar que debe ser homogéneo, único y, en consecuencia, que el espacio no está formado por elementos discontinuos, sino que el cosmos o universo entero es una única unidad. Sus aporías contra la pluralidad como estructura de lo real, contra la validez del espacio, contra la realidad del movimiento, o contra la realidad del transcurrir del tiempo, podrían llevarnos muy lejos, utilizando la demostración *ad absurdum* (absurda como cualquier reducción, al fin y al cabo). No obstante, nuestro autor define la poesía:

[3]No en vano la cita que abre A un mar futuro, de Saint-John Perse, es la siguiente: "Tu te révéleras, chiffre perdu!…" (2015: 238).

> *La poesía es una regularidad capaz de expresar las dimensiones irregulares de la vida, el contorno cambiante de una nube, el fluir de un río, la palpitación de una pasión abriéndose paso entre la multitud anónima a la búsqueda de un rostro único* (2015: 335).

La diferencia entre el fractal que se relaciona con el ser único, y la geometría euclidiana, dispersa, bien podría ser el poema, en el rescate o reducción del texto como espacio de descubrimiento, pero también de encuentro, resultado de lo que Althusser denominó materialismo aleatorio. Así es la naturaleza, imprevisible en su perfección/imperfección, pureza/impureza, etc. José Carlos Cataño la definió como "poesía sin maleza" (1997: 11). De lo que resulta una suerte de texto esculpido como piedra, talla o miniatura cincelada de manera exclusiva, "edificio" de palabras que desde la superficie de la tierra —preguntándose constantemente por la tierra— no deja de mirar a las estrellas, como una indagación incesante del sentido del hombre en el mundo, desde la física, la geometría, la astronomía, etc. Como en el poema homónimo del libro, "Gravitación":

> *Hay un deseo que toma los trenes*
> *y cruza los idiomas*
> *y los cuerpos nocturnos*
> *de las constelaciones (2015: 35).*

Hay cierto orientalismo (ver García Martín, 1990: 40) humanista que nos evoca lejanías. Aunque se contemplen los astros, los personajes que aquí dejan sus huellas —en el imaginario y en la página— palpitan en "este tú y yo tendidos en la noche / mientras se alejan las constelaciones" (en "Para no olvidar", de *Hora rasante*, 2015: 173). "Ruedan / por estas horas baldías / constelaciones." (en "Tres", de *El pozo*, 2015: 218). Nosotros, en consecuencia, asombrados ante ese edificio, ciudad urbanizada y trazada, y murallas y caminos, observamos lo que queda en nuestro proceso arqueológico que deja al descubierto lo más reciente, y que debe ser meticulosamente restaurado capa a capa. En medio del desierto de la vida cotidiana, la poesía de Juan Malpartida es piedra que sobrevive... como las metáforas vivas, que han fosilizado el lenguaje, para que permanezca. Pulida y gastada, *Canto rodado*, recuerda de manera lejana al poema de León Felipe:

> *por una parte, el desgaste vital a que el paso del tiempo nos condena, ese anónimo redondeamiento que tan bien simbolizan las piedras de los ríos, sometidas, como el hombre, al constante fluir del entorno; y por otra, la palabra, el canto a través del cual se depuran nuestras percepciones y nuestros recuerdos, y en el que encarna nuestra consciencia (Moga, 1997: 24).*

Piedra como constructo no solo lingüístico —lo apuntábamos antes— sino como símbolo en el que erigir una concepción del mundo y la vida en relación con las ideas. Si buscáramos detenidamente, la piedra es tal vez el elemento que más aparece en la poesía de Juan Malpartida. Y esas huellas, por tanto, están esculpidas —han sobrevivido, son vestigios— en la piedra. Se erige incluso en "Método", en *El pozo*: "Caminé por un reflejo, / resuelto en piedra, ya polvo" (2015: 235). Desde "La piedra escrita" (de *Espiral*, 2015: 22), "el deseo de ser piedra" en "Una meditación" (de *Gravitación*, 2015: 34), el poema en prosa "Piedra contra piedra el vacío" (de *Bajo un mismo sol*, 2015: 73), hasta *Canto rodado*, que comprehende a la piedra desde el propio título. O también desde el recordatorio "no olvides que es ingrávida la piedra / sobre las manos de tu pensamiento" (en "Para no olvidar, de *Hora rasante*, 2015: 172), hasta "la piedra que habla sola" (de "Piedra", de nuevo de *El pozo*, 2015: 198). Así podríamos citar muchos más momentos, que son más bien pasajes discursivos, jalonando el conjunto de esta obra. En contraposición, el otro motivo quizá más repetido, el mar ("eje metafórico bidireccional del pozo" que organiza "el dinamismo de la indagación poética", Díaz de Castro 2002: 27), lo que se llama también símbolo bisémico, no se concibe sino como punto final de la tierra, espacio desconocido a explorar, aventura vital en el misterio del más allá, en suma: otredad que nos indaga a saber quiénes somos nosotros mismos.

DEL OTRO LADO

Este montón de hierbas
dando vueltas por el patio,
es un pensamiento.
Sin raíces, el aire las mantiene.

Las sombras crecen,
el patio se oculta.
Las hierbas son
un charco de tinta.
Cierro los ojos:
en el centro de la hora,
el mundo ingrave.
El pensamiento es hierba,
estoy del otro lado de la mente (de *Hora rasante*, 2015: 155).

Otredad que se expresa en muchos momentos de la obra poética de Juan Malpartida, como en el "Díptico" "Siete de la tarde y el mar inmenso: / lo que en mi oído rima es // de otro mar, espuma, piedra o nube […]" (2015: 36), en el poema en prosa "El sueño de Sísifo": "Aquí, bajo el calor de tus labios y de tu sueño, se oye el rumor de otra ciudad bajo el arco impalpable del deseo" (2015: 43), ambos de *Gravitación*[4]; o en "El pozo", del libro homónimo: "A veces, con temor y sigilo, me asomaba / y veía al otro […]" (2015: 182). Es: "yo mismo hablando a solas con el otro, / con el vivo que soy" (de "Testigo", 2015: 191). Un yo que a través de la incisión en el misterio de la escritura se ha convertido en otro: "cercanía / que abre la puerta a lo desconocido, / y, también, el rostro vuelto muro impenetrable / donde golpeo con mi rostro, ya puro piedra." (de "Tejido de aire", 2015: 193). Rostro-piedra-muralla. "De pronto abro los ojos y mi cuarto / es la traducción de otro cuarto donde duermo […] Los muros se resquebrajan y el mar / cruza mi cuarto" (de "Círculo", 2015: 195-96). De la intimidad del rostro y la habitación, a la representación de la piedra y la muralla, la ciudad, en sólido correlato objetivo. Por eso la "ciudad" que aparece en primera instancia, y que las excavaciones arqueológicas de nuestro análisis dejan al descubierto (en su hasta ahora última publicación), se titula *A un mar futuro*. ¿Un personal e intransferible —transferible solo a través de la poesía— descubrimiento de la Atlántida? Se trata de todo un hallazgo, que se nos revela al leer la obra reunida de Juan Malpartida. Algo se cierra, aunque no sepamos la extensión del círculo, porque algo choca y se desgasta: "el mar, el mar de siempre, / arrasa sin cesar todas las huellas."

[4]La piedra se tematiza a través del mito, la cual vuelve a aparecer como "antigua certidumbre de la roca" en "He visto, Sísifo" (en "Cuatro poemas", de *A un mar futuro*, 2015: 300).

(en "Hélice", 2015: 312). Desde el epílogo de *Huellas* se configura no solo su concepción de la poesía, sino ese itinerario vital que desemboca en el mar, en el futuro de la palabra, a través de su experiencia poética:

> *Comencé a leer tardíamente, a los quince años: prosa reflexiva y poesía, apenas novelas. Hasta entonces, mi mundo literario, que sin duda había existido de manera difusa, se había apoyado en el habla, que fue donde se inició y donde se sostuvo históricamente: aliado al soporte de la memoria, hasta la fijación, tímida al principio, de la escritura (2015: 317).*

Toda escritura posee un esbozo biográfico, sus obsesiones y sus coordenadas, con la distancia que otorga la madurez, pero ahora el recorrido —a la hora de analizarla, pues vamos hacia el origen, hacia el punto de partida— es inverso. No en vano define la poesía:

> *La poesía tiene que ver con los signos y con los sueños, con lo que hacemos todos los días o no hacemos nunca, con la resistencia de la realidad, con la vida y con la muerte. […] Un poema se escribe de muchas formas, y no solo ahora, herederos de los espacios del romanticismo, del modernismo y de las vanguardias (2015: 326-27).*

4. LA OTREDAD DIALÓGICA DE *A UN MAR FUTURO*

Bajo advocación cernudiana, *A un mar futuro* recuerda a "A un poeta futuro" del sevillano, incluido en Como quien espera el alba (1947), uno de los poemas más influyentes del siglo XX y lo que va del XXI. No será el único homenaje al poeta muerto en Ciudad de México en 1963: en "Recomienzo" (2015: 291-92) se realizará otro intertexto con "Noche del hombre y su demonio" (también de Como quien espera el alba) cuando el poeta escribe, al inicio del poema: "Tras la noche del llano y su demonio". A un mar futuro es un poemario lleno de resonancias y tensiones. Dividido en tres secciones nítidamente diferenciadas, la primera, titulada como el libro, "A un mar futuro", plantea ciertos acordes donde, a través de esa prosa poética que nos viene acompañando, se vehicula la emoción del recuerdo que aflora, como un pecio —de nuevo la arqueología, esta vez submarina, poesía espoleada por el recuerdo del padre contando historias— del fondo

oceánico. Estas prosas de gran calado y lenguaje punzante, herido, lleno de referencias y analogías, densidad y enlazadas en un relato de la conciencia y la memoria que va urdiendo un magma verbal siempre vivo e hirviente, con pertinentes idas y vueltas hacia el presente, emergen desde los años de la infancia, evocada con temor y temblor. El futuro de entonces, cuando el autor —convengamos en que coincide con el sujeto poético— era pequeño, es el presente de hoy: "Mi ahora de entonces es el de ahora" (2015: 244). La intensidad de estos dieciséis poemas en prosa (solo uno va en verso, el titulado "13 (Playa)", 2015: 260-61)[5], crea en esta lectura integral, puntos de conexión que se enlazan rítmica y temáticamente al conjunto. Amalgama estas prosas y las compacta la mezcla de elementos heteróclitos, de estirpe teórica —metapoesía, autorreferencialidad (ver Martínez Morán 2015: 32)— y fragmentos líricos. El recuerdo funciona como un sustrato que hay que ir limpiando o escarbando, descubriendo desde la lectura. "El palimpsesto es para para él [Juan Malpartida] la posibilidad de higiene poética" (Medina Portillo, 1996: 39). La circularidad engloba la narración, como en "4" (2015: 245-46), pero también a la memoria, estableciendo una correa de transmisión entre la infancia, los relatos del padre y sus deseos de ser poeta de entonces, de ser "mar", junto con la mirada a veces nostálgica y otras arrasada, del que contempla sincréticamente todo. Ya en *El pozo se podía vislumbrar este metódico "Tránsito" (2015: 187) hacia el mar, "del pasado al presente", ya que "del futuro a la nada / hay un mar de palabras" (2015: 187)*[6]. El relato oral de entonces es el relato escrito de hoy, que vuelve muchas veces a un mismo lugar tratando de situarse, resituarse, en la búsqueda de la propia identidad, desde la relación dialógica que establecemos con el Otro: "Pero tú estás en otra parte, en el otro lado de este lado" ("6", 2015: 250), estableciendo una ligazón con el primer poema: "en otro siglo, en otra ciudad, en otro." ("1", 2015: 239), junto a un nutrido panorama de imágenes sugerentes y emotivas que conforman un espacio imaginario en la conciencia, que se traducen y vuelcan en el

[5]Para simplificar, cuando sea necesario, aquí los citaremos por el número, refiriéndose todos a "A un mar futuro" (2015: 239-67).

[6]Víctor García de la Concha planteaba a propósito de *Canto rodado* que "No es verdad que haya siglos que gravitan sobre el instante presente. Los ojos del poeta lo ven al revés: es el instante el que, desplazado por el viento de la palabra poética, se desplaza a la deriva por la vastedad de los espacios" (1996: 8), y nos parece aplicable al conjunto de su obra.

texto como un lugar real, esos restos arqueológicos que afloran[7]. La fuerza narrativa de los pasajes nos traslada. Y ese lugar habita un estuario, como en el inicio de "5":

> *Aquel camino junto al estuario y la cortina de juncos azotados por nubes de moscas, los latidos del muchacho empujando los límites al internarse —un paso más, un paso más y el mundo cede— es una realidad indecisa en las horas inciertas* (2015: 247).

El complejo dialogismo de estirpe bajtiniana no simplifica nada. Antes bien, en el sujeto poliédrico contemporáneo nos encontramos "Sin semejantes" (de *El pozo,* 2015: 223). "Pero es el otro lado, ese otro lado de las cosas y de uno mismo, que ha obsesionado desde siempre a los escritores, el que ofrece al poeta un consuelo y una esperanza" (Moga 2015: 92). En realidad, nos tratamos a nosotros mismos como si fuéramos un actor (2015: 223), y así logramos dialogar con —monologar en— nuestra conciencia. No por casualidad en el poema siguiente, "Cordialmente suyo (Fernando Pessoa)", se desarrolla irónicamente el asunto pessoano de los heterónimos:

> *Soy,*
> *como todos nosotros,*
> *una ficción del intermezzo,*
> *falso como las horas que pasan*
> *y las obra que permanecen*
> *en el remolino subatómico*
> *de este inconcebible universo* (2015: 224)[8]

[7]La dialéctica luz/sombra ha sido detectada por Álvaro Valverde: "Se aprecia que la visión y la memoria, como subrayó Valente, otro de sus maestros confesos, son claves a la hora de definir esta poesía tan oscura (en el mejor sentido, por lo que deja entrever, sugiere y calla) como luminosa (por lo que describe y expresa)" (Valverde, 2012).

[8]Nuestro autor argumenta: "Y el convencimiento de que la soledad / acompaña, rige las efusiones, / rima con la fatal conciencia / de ser uno, de ser dos, y ninguno." (versos finales de "Sinceridad", de A un mar futuro, 2015: 307). Orlando González Esteva sitúa estas problemáticas en la revelación de "una conciencia de los poderes y los límites del lenguaje, de la extrañeza del ser y el estar, de un más allá que no comienza en los espacios estelares ni en la muerte sino en su propio hogar, entre las cosas que le rodean, en las calles que recorre, en las palabras que utiliza a diario e incluso en sí mismo; un más allá que es un más acá y cuya interrogante sustenta sus dos vocaciones mayores: la

La segunda parte de A un mar futuro se titula "Enredadera", y presenta una serie de composiciones breves, en su mayoría haikus (en un ejercicio de orientalismo —antes señalado— llevado a su extremo), pero alternada con otras estrofas, siempre de cuño breve, que bien podría simular precisamente eso, una enredadera, el trenzado vegetal y de las ramas, que va naciendo y creciendo y de algún modo fosilizándose en el signo lingüístico, en esa palabra ansiada y perseguida... principio y fin. También los haikus han sido —fueron— ensayados a lo largo y ancho de estas Huellas, como en gran parte de la sección "Talle del aire", de Gravitación, aunque podríamos encontrar más en un rastreo exhaustivo ajeno a nuestro propósito. Solo baste citarlo. En la exactitud de la composición breve, donde no sobra nada y cada palabra adquiere rasgos infinitamente polisémicos, se atrapa el instante de manera precisa, y es un minuto de oro que va alargando su duración, brillando como en una eternidad. Los poemas a la luna, a la mirada que interpreta la realidad, o las reflexiones sobre el tiempo ido, adquieren una dimensión mucho mayor que la estrofa que las acoge, en una decantación sabia y meditada, densa y sólida. Un orientalismo que se asimila desde la otredad. Además, podríamos añadir que, como dice un proverbio japonés, "cada momento es único, solo sucede una vez."

La tercera parte de A un mar futuro se titula "Recomienzo", y en ella casi todos los poemas son en verso, excepto uno en prosa, "Vigilia" (2015: 302-03), jugando también con la primera sección aludida, y estableciendo un vínculo o guiño formal. El contrapunto estrófico y estilístico de una parte y otra, deshaciendo el nudo lúdico de la segunda, nos ofrece un variado repertorio de estructuras que hablan —utilizando el símil del título— del poeta ya maduro que utiliza los versos según le conviene, canalizando en cada cauce textual la emoción, tal y como quisiera Eliot, del que por cierto nuestro poeta es un excelente traductor. Un poema como "Vigilia" nos sorprende en sus cuatro partes, muy breves y condensadas las tres primeras en prosa, rematadas por la última, en verso. De nuevo la dialéctica verso/prosa. No son casuales estas elecciones y nos hablan de algo más que buen oficio de Juan Malpartida, que hace de las formas estilísticas un sistema expresivo.

reflexión y la poesía" (2015: 27).

El mar de ahora fue un soñado mar de entonces, adivinado desde siempre, como en "Paraíso", de El pozo: "Tenía quince años y el mar enfrente, / el oído sobre la piedra" (2015: 186), igual que el poeta de ahora fue un soñado poeta entonces. El mar es el filtro desde el que se ve todo, el lenguaje o logos que destila el libro, el eje textual sobre el que nos apoyamos. Porque en el ahora contemplamos el mar de ayer, pero también imaginamos quiénes éramos y quiénes queríamos ser: "No sé si tuve infancia […] Crecer fue despojarme, hasta envolver la nada" (2015: 69-70), aseveró ya en "La casa amenazada", de Bajo un mismo sol, poema donde el poeta penetra en las complejidades y mundos de reflejos de la infancia. En la supervivencia de las ilusiones el pasado de entonces puede convertirse en futuro del ahora, nuestro presente como lectores, que habitamos el poema. Por eso de esta última sección destacamos de nuevo "Recomienzo" (2015: 291-92) en su circularidad, y quisiéramos citar también "Memorial" (2015: 293-97), la más larga de las composiciones del libro, pues entronca directamente —por los temas: la infancia, el recuerdo del padre, la promesa del mar como horizonte de futuro— con la primera parte. En este sentido no podemos olvidar un poema importante como "Vestigios" (2015: 305-06), ya que engancha con la noción expresada de arqueología. Sus dos primeras estrofas dicen así:

Hay días en que recuerdo
la vida en el paleolítico,
los duros ciclos del hielo
y los cuidadosos golpes
de la piedra, su sonido.

Días en los que al mirar
el cielo azul, tan intenso,
en algún lugar del cuerpo
me revive la nostalgia
de respirar por las branquias (2015: 305).

"Vestigios" que son la última sección del libro anterior, *El pozo*. Como vemos, no son vanas —ya lo advertimos— estas imbricaciones formales, este trenzado temático, que habla de una "obra en marcha" juanramoniana, como apuntara Gustavo Guerrero (2002a: 87-88), que

leemos desde su resultado, el conjunto de estas *Huellas*: "Las huellas de nuestros pies: seguidas, ahoyadas, borradas […] las huellas de dos seres erguidos caminando juntos, hace tres millones y medio de años […] Huella de la huella, la semilla en el fondo de la retina, la almendra de la memoria en su tumba de siglos" (en "2", de *A un mar futuro*, 2015: 240-41). ¿Desembocamos en una concepción más amplia? ¿Ruinas simbólicas de ciudades mesopotámicas? Desde esos zigurats abstractos, ¿sigue el hombre preguntándose por su identidad, su origen, su destino, al contemplar las estrellas? Las referencias van más allá incluso, abarcando el atavismo, la prehistoria o el mito, y aludiendo a un pasado remoto que se construye y del que aún podemos formar parte, visible "en la cueva de una palabra inmensa" (en "El fantasma y sus apariciones", de *Bajo un mismo sol*, 2015: 67-68). La poesía, única respuesta como construcción de sentido. De hecho, *Bajo un mismo sol* constata cierta búsqueda de la inmanencia —sin alguna ingenuidad chomskiana— biológica del hombre, a pesar de las determinaciones culturales que lo modifican, en las pulsiones erotanáticas (ver "Crónica", 2015: 101-02) que, sin embargo, hacen de la sexualidad algo muy distinto al deseo. Y en esa contradicción paradójica se halla también esta poesía, que no obstante posee esos referentes antropológicos —bien apuntalados— de una arqueología foucaultiana de las ciencias humanas.

DIARIO DE BITÁCORA
(Mar de fondo)

Lo irreal es demasiado táctil
y ha cercado a las cosas de un temblor
de platino y quijada antigua. Su sombra,
sobre el perfil del cuarto,
tiene más cuerpo
que estas manos empeñadas
en acariciar un rostro
ya desvanecido en el tacto (de *Bajo un mismo sol*, 2015: 79).

En la tensión del atavismo —"quijada antigua"— y la abstracción tecnológica se combina el sensismo, decisivo para comprender esta poesía, como en "Otra vuelta de tiempo" (2015: 94-95), donde se plantean de

manera circular los temas del autor: *de vita brevis*, *tempus irreparabile fugit*, el ser y el tiempo, el ser y la nada… Una "tensión narrativa" (Abril 2013: 443-45; luego ampliado en 2015: 43-47) que, como resumen del resumen, podríamos exponer aquí con este breve texto a modo de conclusión, donde la piedra —representada a través de la lápida— viene desde la prehistoria hasta hoy, trayéndonos la fugacidad de la palabra en la memoria de un pasado que vuelve (ver Lama, 2013: 117), que pretende perdurar:

> *EPITAFIO*
>
> *Vivió en la era interglaciar:*
> *un poco de calor entre dos bloques,*
> *y estas vanas palabras sin destino* (de *El pozo*, 2015: 215).

Más que una declaración de intenciones, se trata de una cuestión de principios. No solo valores, los cuales son innegociables, sino orígenes, búsqueda e indagación incesante, "Carta futura" (en "Cuatro poemas", de *A un mar futuro*, 2015: 301) desde la memoria. Un legado que sobrevive al tiempo. Y eso es impagable. Porque aquí está. Sobrevive.

5. A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

A partir de los comentarios sobre el valor de la metáfora, las huellas, el lenguaje y la otredad, la poesía de Juan Malpartida ha construido una semiosfera al modo lotmaniana de significación que trasciende el texto para crear sentido. Huellas que se borran, como quería Blanchot, pero que crean un sentido del itinerario descrito, en ese ir y venir del lenguaje... El resultado para el lector va más allá del placer estético, para instalarse en lo que Paul Ricoeur llamaba *metáforas de creación*, que innovan, dotando al lenguaje de su tiempo mayor profundidad y complejidad. Esa es la grandeza de esta poesía, su rica y abierta tradición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, J. C. (2013). "Tensión narrativa". *Turia. Revista cultural* 107, 443-45.

____ (2015). "*Huellas (Poesía 1990-2012)*". *La Manzana Poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 39, 43-47.

BLANCHOT, M. (1994). *El paso (no) más allá*, trad. de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós.

CATAÑO, J. C. (1997). "La poesía sin maleza de Malpartida". *El País (Babelia)*, 8 de febrero, 11.

COBO, E. (1990). "La vida como dolor". *El Independiente*, 29 de marzo, 7.

COSTA, H. (1991). "Malpartida: el tacto y la distancia". En *Bajo un mismo sol*, J. Malpartida, 5-7. Ciudad de México: El Tucán de Virginia.

DÍAZ DE CASTRO, F. (2002). "*El pozo*". *El Mundo (El Cultural)*, 26 de diciembre, 27.

DOCE, J. (1997). "El canto redondo de Juan Malpartida". Ínsula: revista de letras y ciencias humanas 605, 19-21.

____ (2002). "Presencias pensadas". *ABC (Blanco y Negro Cultural)*, 16 de noviembre, 14.

____ (2007). "Presencias pensadas". En *A favor del tiempo (Antología)*, J. Malpartida, 11-20. Madrid: FCE.

FERRER SOLÁ, J. (1990). "Otra vuelta de tuerca". *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* 109, xx.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1996). "*Canto rodado*". *ABC literario*, 5 de julio, 8. También, posteriormente, en *La Manzana Poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 39 (2015), 9-10.

____ (1997). "*Hora rasante*". *ABC literario*, 17 de octubre, 9.

GARCÍA MARTÍN, J. L. (1990). "Un premio inmerecido". *La Nueva España*, 26 de enero, 40.

GONZÁLEZ ESTEVA, O. (2015). "El indecible don de sabernos tiempo". *La Manzana Poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 39, 27-29.

GUERRERO, G. (2002a). "Obra en marcha". *Letras Libres* 47, 87-88 (también en *https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/pdf_art_7912_6782.pdf* [31/12/2018]).

____ (2002b). "En esta orilla, en este tiempo". *Lateral: revista de cultura* 95, 20.

LAMA, J. G. (2013). "*A un mar futuro*". *Paraíso. Revista de poesía* 9, 115-17 (también en *https://www.dipujaen.es/export/descargas/cultura/revista-paraiso/paraiso_9.pdf* [31/12/2018]).
MALPARTIDA, J. (1990). *Espiral*, prólogo de M. Ulacia y contracubierta de Octavio Paz. Barcelona: Anthropos.
____ (1991). *Bajo un mismo sol*, introducción de Horacio Costa. Ciudad de México: El Tucán de Virginia.
____ (1996). *Canto rodado*. Valencia: Pre-Textos.
____ (1997). *Hora rasante*. Madrid: La Palma.
____ (2002). *El pozo*. Valencia: Pre-Textos.
____ (2007). *A favor del tiempo (Antología)*, prólogo de J. Doce. Madrid: FCE.
____ (2011). *Al vuelo de la página. Diario 1990-2000*. Madrid: Fórcola.
____ (2012). *A un mar futuro*. Madrid: Visor (IX Premio de Poesía Fray Luis de León).
____ (2015). *Huellas (Poesía 1990-2012)*, epílogo del autor. Barcelona: La Garúa.
MARTÍNEZ MORÁN, F. J. (2015). "*Huellas (Poesía 1990-2015)*". *Paraíso. Revista de poesía* 11, 31-33 (también en *https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-paraiso/revista-paraiso-11.pdf* [31/12/2018]).
MARTÍNEZ RUIZ, F. (1990). "*Espiral*". *ABC literario*, 3 de febrero, iv.
MEDINA PORTILLO, D. (1996). "*Canto rodado*". *Vuelta* 236, 39.
MILÁN, E. (1990). "Coser y cantar: saldos favorables". *Vuelta* 160, 29-30.
MOGA, E. (1997). "*Canto rodado*". *Lateral: revista de cultura* 25, 24.
____ (2015). "El tiempo y sus pisadas". *Quimera* 380-381, 92.
MORÁBITO, F. (1998). "*Hora rasante*". *Vuelta* 254, 47-49.
PAZ, O. (1990). "Contracubierta". En *Espiral*, J. Malpartida, s. p. Barcelona: Anthropos.
____ (2011). "*Hora rasante*". En *Al vuelo de la página. Diario 1990-2000*, J. Malpartida, 258-259. Madrid: Fórcola.
PRIETO DE PAULA, Á. L. (2002). "El brocal del conocimiento". *El País (Babelia)*, 9 de noviembre, 18.
RÍOS RUIZ, M. (1990). "Juan Malpartida, poeta andaluz". *Diario de Jerez*, 11 de marzo, 14.
SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2015). "*A un mar futuro*: tiempo, pensamiento, deseo". *La Manzana Poética. Revista de Literatura, creación,*

estudios literarios y crítica 39, 41-42.
ULACIA, M. (1990). "Palabras liminares". En *Espiral*, J. Malpartida, 9-16. Barcelona: Anthropos.
VALVERDE, Á. (2012). "El mar, la mar". *Solvitur ambulando*, 11 de octubre. Disponible en *http://mayora.blogspot.com/2012/10/el-mar-la-mar.html* [31/12/2018].

Recibido el 11 de enero de 2019.

Aceptado el 14 de junio de 2019.

DEL SOL NACIENTE (1983-1984), DE GRISELDA GAMBARO: GUERRA DE MALVINAS, DICTADURA Y PATRIARCADO

GRISELDA GAMBARO'S *DEL SOL NACIENTE* (1983-1984): MALVINAS WAR, DICTATORSHIP AND PATRIARCHY

Ricardo DUBATTI
CONICET / Universidad de Buenos Aires,
Instituto de Artes del Espectáculo
ricardo.dubatti@gmail.com

Resumen: En nuestra investigación relevamos aquellos textos dramáticos argentinos que se refieren a la Guerra de Malvinas (1982), acontecimiento que constituye una presencia sensible en la sociedad argentina contemporánea (Lorenz, 2012). Estudiamos las representaciones (Chartier, 1992) por las que el teatro opera como *constructo memorialista* (Vezzetti, 2002) que activa los trabajos de la memoria (Jelin, 2002) y habla de lo "no decible" (Mancuso, 2010). Analizamos en *Del sol naciente* (1983/1984), de Griselda Gambaro, cómo la poética configura una lectura de la guerra desde una crítica antipatriarcal y antidictatorial desde una concepción de la memoria como *gran compartir*.

Palabras clave: *Del sol naciente*. Griselda Gambaro. Poética Comparada. Metáfora. Representación.

Abstract: In the frame of our research we examine those Argentine dramatic texts about the Malvinas War (1982), an event which constitutes a sensitive presence in contemporary Argentine society (Lorenz, 2012). We study the representations (Chartier, 1992) through which drama operates as a *memorialist construct* (Vezzetti, 2002) that triggers the workings of memory (Jelin, 2002) and speaks of the "unspeakable" (Mancuso, 2010). In *Del sol naciente* (1983/1984), a dramatic text by Griselda Gambaro,

we analyze how its poetics yields a reading of the above-mentioned war from an anti-patriarchal and anti-dictatorial criticism and a conception of memory as *great sharing*.

Key Words: *Del sol naciente*. Griselda Gambaro. Comparative Poetics. Metaphor. Representation.

En el marco de una investigación mayor que estamos desarrollando[1], analizaremos la poética del texto dramático *Del sol naciente,* de Griselda Gambaro[2], en relación con la representación de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino.

La Guerra de Malvinas fue el último acontecimiento bélico internacional de la Argentina, impulsado contra el Reino Unido por el gobierno *de facto* de la dictadura cívico-militar, ya en su etapa de declive. Se extendió entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. Su causa principal —aunque no la única— consistió en la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Sandwich y Georgias del Sur. Tras un total de 74 días, concluyó con la rendición argentina, que sufrió 649 bajas. La guerra marcó un punto de quiebre (Escudero, 1997: 26) y aceleró la salida del autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" (1976-1983) (Ministerio de Educación Presidencia de la Nación, 2009). Arraigada sobre un imaginario simbólico nacionalista (Guber, 2001; Lorenz, 2012) fuertemente sedimentado (Mancuso, 2011), porta un peculiar carácter dilemático (Rozitchner, 2015) y constituye en la postdictadura, hasta hoy, una zona sensible para la sociedad argentina. La posguerra sigue aconteciendo como trauma social por sus consecuencias y se reaviva permanentemente en tanto la disputa no ha concluido[3].

[1]Beca Doctoral del CONICET: "Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria". Bajo la dirección de Hugo Mancuso y la codirección de Mauricio Tossi.

[2]Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) es dramaturga, novelista, cuentista y ensayista. Inicia su producción en los años sesenta y, desde entonces hasta el presente, es referente insoslayable de la cultura argentina e hispanoamericana. Perseguida durante la dictadura cívico-militar, se exilió en Barcelona desde 1977 hasta 1980, cuando retornó a la Argentina.

[3]Postdictadura y posguerra portan una relación doble, de cierre y continuidad, con los hechos del pasado reciente. Como sugiere el prefijo post-, pueden interpretarse como "lo que viene después de" y como "lo que ocurre como resultado de" la dictadura y la guerra, respectivamente. Esta doble

Escrito en 1983 (un año después de finalizada la guerra) y estrenado en septiembre de 1984 en el Teatro Lorange de Buenos Aires, con dirección general de Laura Yusem[4] (a poco más de dos años de la rendición y a apenas diez meses de la restitución de la democracia[5]), *Del sol naciente* forma parte de un corpus de más de ochenta textos teatrales argentinos (R. Dubatti, 2019) que trabajan con las representaciones (Chartier, 1992) de la guerra. Como medio imaginístico específico (Rozik, 2014) y por su relación con el acontecimiento convivencial (J. Dubatti, 2012b), las poéticas del teatro —texto dramático y/o espectacular— presentan condiciones singulares para las representaciones, diferenciables de las que realizan la literatura, el cine, la historieta o la plástica. El teatro no es meramente otro formato para las representaciones, sino que exige semantizar la forma teatral (Szondi, 1994). Las poéticas teatrales se articulan como metáforas epistemológicas (Eco, 1984), que permiten simultáneamente volver sobre el pasado y aportar nuevas miradas desde el presente. Estas condiciones hacen posible pensar el teatro como dispositivo artístico complejo ("constructo memorialista", Vezzetti, 2002: 14) de rasgos específicos para la activación de "los trabajos de la memoria" (Jelin, 2002: 12) en la postdictadura y la posguerra. La cantidad de textos teatrales que constituyen el mencionado corpus demuestra la relevancia y continuidad del teatro en el desarrollo de esta función memorialista.

Para nuestro análisis seguiremos cuatro instancias: presentaremos una selección de las declaraciones de la dramaturga y de la bibliografía académica que han explicitado las relaciones entre *Del sol naciente* y la Guerra de Malvinas; luego describiremos cómo la representación de la

condición se hace manifiesta a través de procesos que continúan vivos, en el mismo sentido en que Agamben (2000) reflexiona sobre Auschwitz. La noción de postdictadura (Cattaruzza, 2012: 71-91; J. Dubatti, 2012a) incluye a la de posguerra, y la vincula con procesos sociales, históricos y políticos más amplios, dentro de los cuales se insertan las consecuencias de la guerra (entre otros, Vezzetti, 2002: 58, 93).

[4]Ficha artístico-técnica: Elenco: Soledad Silveyra (Suki), Lidia Catalano (Ama), Ulises Dumont (Obán), Pablo Brichta (Tísico), Mario Alarcón (Oscar). Escenografía y vestuario: Graciela Galán. Música: Pablo Ortiz. Asistencia de dirección: Tito Otero. Puesta en escena: Laura Yusem y Bettina Muraña. Dirección general: Laura Yusem. El espectáculo incluye haikus traducidos por Osvaldo Svanascini y publicados en Tres maestros del haiku (1976).

[5]La restitución democrática se produce el 10 de diciembre de 1983. El último año del gobierno de facto marcó una tensa transición hacia la democratización por la convocatoria de los partidos a las elecciones. Para un panorama más amplio sobre el clima político, social y cultural del momento, remitimos a 1983. El año de la democracia, de Germán Ferrari (2013).

guerra es un componente fundamental de la poética en tanto articula la acción y la estructura del texto dramático; en tercer lugar, examinaremos la relación entre los acontecimientos representados y los *topics* (Eco, 1993: 125-134) con los que en el texto se configura un campo referencial vinculado al hecho histórico a través de la formulación de una poética de la anamorfosis; finalmente, analizaremos la propuesta semántica y la lectura crítica que realiza Gambaro en su texto dramático sobre la Guerra de Malvinas.

1. EL JAPÓN FEUDAL COMO METÁFORA DE LA ARGENTINA DICTATORIAL

La historia de *Del sol naciente* transcurre en el Japón feudal. Se trata de un Japón feudal *sui generis*, una construcción poética que no reivindica ninguna precisión arqueológica o de ilustración documental. El texto dramático no incluye ninguna referencia explícita ni a la dictadura argentina, ni a la Guerra de Malvinas. De hecho, hay investigadores que analizan la pieza sin establecer relación con la Guerra de Malvinas (entre otros, Lusnich, 2001b; Contreras, 1994a y 1994b, quien se centra en las tensiones entre violencia patriarcal y resistencia femenina). ¿Querría hablarnos Gambaro de Japón, o se estará valiendo de esa materia como metáfora que reenvía a otros referentes, por ejemplo, su propio contexto, la Argentina contemporánea? Podemos considerar el Japón feudal gambariano, sus reglas patriarcales y sus prácticas bélicas, como una metáfora del régimen social en la Argentina de la dictadura y la posdictadura.

Es frecuente en el teatro argentino apelar a la mediación metafórica en la representación del referente por varias razones: a) para evitar la censura o cualquier tipo de ataque en tiempos históricos de ausencia de estado de derecho, o de inminencia de peligrosidad y violencia (como explica Eduardo Pavlovsky en relación a la dictadura de la "Revolución Argentina", 1976: 36); b) para diferenciar el arte (práctica simbólica connotativa) de otras prácticas de la comunicación (denotativas), como el periodismo y la historia, en una suerte de división del trabajo; c) para otorgar a lo representado las potencias de la "verdad metafórica" (Oliveras, 2007: 183-200) o "verdad de la ficción" (Presas, 1997) y la semiosis ilimitada de la imaginación y la *poiesis*, y exceder así la verdad

verificable del documentalismo histórico o el registro social. La metáfora ficcional, al mismo tiempo que garantiza la conexión con el referente histórico, multiplica la producción de sentido por la vía del arte (Rozik, 2008). Creemos que Gambaro elige como metáfora el Japón feudal porque se trata de un contexto muy distante (tanto en el espacio y el tiempo como en cuanto a la cultura), y esa distancia crea un guiño de complicidad con el espectador: la pieza no quiere hablar de Japón, se vale del Japón para hablar de otra cosa.

La primera en explicitar el vínculo referencial entre el Japón medieval, la dictadura argentina y la Guerra de Malvinas fue la autora. En el semanario *El Periodista*, número correspondiente del 6 al 12 de octubre de 1984, Gambaro señala:

> *Escribí este texto el año pasado* [1983] *y lo hice con cierta rapidez, como me sucede cuando tengo el tema y una idea general de la estructura. Aparece a raíz de un sueño, tal como me pasó con* El campo [de 1967]. *En este caso soñé que había escrito una pieza de ambiente japonés, que era perfecta. Al despertar lamenté que no pudiera reproducir esa perfección. En esos días se recordaba un nuevo aniversario de las Malvinas, que es en mí un peso recurrente. Y de pronto se asociaron las dos cosas. Pensé que el ambiente japonés me permitiría una gran libertad imaginativa y el uso de un lenguaje particular, que no fuera tomado directamente de nuestra forma de hablar cotidiana. A mí me importa mucho la palabra y presto atención a la escritura de las piezas, porque otorgo a la palabra un valor dramático de primer orden. Me sedujo también la libertad que me suministraría el distanciamiento y las situaciones que podría crear a través de cómo yo veía Japón. De ninguna manera pensé en una reconstrucción de época ni siquiera aproximada. Simplemente es mi propio recuerdo de ese Japón a través de alguna película que vi, un libro que leí o, tal vez, de algunas de las estampas de Okusai* [sic][6] (Catena, 1984: 34).

Son abundantes las referencias en la investigación académica. Stella Maris Martini analiza un parlamento de la pieza y concluye que

6 Referencia al pintor japonés Katsushika Hokusai (1760-1849).

se expresa "en clara alusión al doloroso temas de los combatientes de las Malvinas" (1989: 106). Jean Graham-Jones hace una breve mención en su comentario sobre *Del sol naciente*: "Set in a medieval Japan of shoguns and courtesans but *just as easily read as* a recent Argentina of the Malvinas/Falklands War […]" (2000: 132; énfasis nuestro). En su libro *Las islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*, Julieta Vitullo incluye el texto de Gambaro en su "apéndice de ficciones" (2012: 193-194). La introducción del apéndice remarca: "Con pretensiones de exhaustividad [sic], esta lista reúne cuarenta ítems, entre cuentos, novelas, obras teatrales y películas, que se centran en la guerra de Malvinas o la tocan de manera más o menos lateral" (193). En el manual *Malvinas en el aula. Una propuesta desde la literatura* se selecciona un fragmento de la pieza y los autores sugieren que "la situación de los jóvenes guerreros del conflicto japonés recuerda a la de los conscriptos de Malvinas" (Ciccone, Heredia, Irazábal y Suñer, 2017: 55). En contraste, Mónica Botta afirma en un artículo sobre *Bar Ada* (1993), pieza teatral de Jorge Leyes, que "el tema de la guerra [de Malvinas] ya aparece en la literatura dramática anterior, pero siempre a través de un tratamiento oblicuo del referente como es el caso de la pieza de Griselda Gambaro, *Del sol naciente* (1984) y *La soga* (1991), de Beatriz Mosquera" (2006: s/p). Por su parte, Susana Tarantuviez (2007: 279-281) y María Florencia Heredia (2013: 48) consideran que el texto alude de manera concreta a la Guerra de Malvinas.

No solo se trata de menciones. En "Más cerca del cañón que del canon: las primeras ficciones de la guerra de Malvinas" (2016: 178-191), Victoria Torres analiza detenidamente tres casos de distintas disciplinas, entre los que se incluye la pieza de Gambaro. Observa sobre *Del sol naciente* que sus personajes "han quedado desamparados después de terminado un enfrentamiento bélico que se parece mucho al de Malvinas, y del que Obán participa en tanto jefe militar" (189). Luego agrega: "Los jóvenes combatientes en el conflicto japonés corren una suerte parecida a los conscriptos de las islas del Atlántico Sur: no sólo quedan desamparados a su regreso, sino que además se los quiere enterrar para olvidarlos, cosa a la que ellos se resisten deambulando por las calles" (189). Finalmente, al referirse a los tres casos que estudia, concluye que "comparten, actualizan y activan nuestra memoria presente cumpliendo con esa premisa sobre la que la ficción urgente de aquella primera postguerra [sic] parece haber

insistido tenazmente: que la memoria tiene razón de ser solo si puede mantenerse viva" (190-191).

En cuanto a la poética dramática de *Del sol naciente*, Ana Laura Lusnich la analiza en el proceso de una "intensificación" del "realismo crítico" (2001b: 346). Para esta autora, durante la década de 1970 el "absurdismo" de las primeras obras de Gambaro absorbe gradualmente procedimientos realistas, con *Real envido* (1980) y *La malasangre* (1981) como textos ya plenamente configurados desde el realismo crítico (2001a: 147)[7]. Tarantuviez (2007) concuerda con esta lectura y, al proponer una periodización de la producción de Gambaro, incluye la pieza como parte de un corpus de textos dramáticos atravesados por un "momento de idealización" donde "el personaje femenino es quien encarna la axiología positiva en la que se destacan los valores de la solidaridad, la compasión, y la lucha por la libertad: *representación de lo femenino como 'la heroína'*" (139; énfasis en el original).

Sin embargo, *Del sol naciente* trabaja su poética con procedimientos que se apartan del realismo crítico para producir un efecto de extrañamiento. Destaquemos los principales: la figura del que regresa reiteradamente de la muerte (Oscar), como veremos, en variante involuntaria, y que *reaparece* a pesar de que vuelve a ser asesinado, incluso enterrado, por Obán; la posible atribución de la condición de muertos a los soldados del ejército que regresa vencido y erra por las calles; el carácter metafórico distanciador del cronotopo Japón feudal, que disloca la ilusión de contigüidad —característica del realismo— entre lo representado y la serie social contemporánea. Por el contraste problematizado entre el mundo representado y el régimen de experiencia social de los lectores/espectadores (Barrenechea, 1978), los muertos vivos, la trama de *Del sol naciente* se desliza primero hacia lo fantástico y luego, por la progresiva aceptación del contraste instalado en lo cotidiano, hacia lo maravilloso. Por otra parte, si sumamos este aspecto a la lejanía del cronotopo, la historia se asimila a un cuento o leyenda japonesa. Este desvío del realismo —paradójicamente— potencia la conexión con la realidad argentina desde una mirada anamórfica que multiplica el sentido de la obra.

En nuestra clasificación del corpus de representaciones de la Guerra

[7]Entre paréntesis respetamos los datos provistos por Lusnich, que indican fecha de escritura de las dos piezas.

de Malvinas en el teatro argentino (R. Dubatti, 2019: 7-38) reconocemos cinco grupos: 1) textos dramáticos que refieren de manera explícita y central, y/o a través de metatextos, a la Guerra de Malvinas (grupo I); 2) textos que hacen mención a la Guerra de Malvinas en forma lateral (grupo II); 3) textos que refieren de manera general a la guerra, o en particular a otras guerras, pero que potencialmente pueden ser resignificados desde la Guerra de Malvinas (grupo III); 4) textos anteriores a la guerra que son reapropiados desde la dirección / adaptación / recepción desde la problemática de la Guerra de Malvinas (grupo IV); y 5) textos extranjeros sobre la guerra de Malvinas representados o publicados en la Argentina (grupo V).

En dicho trabajo consideramos a *Del sol naciente* como una poética del grupo I porque, si bien Gambaro trabaja el carácter metafórico del Japón medieval sin referencias explícitas a la Guerra de Malvinas, enuncia el vínculo de su obra con los acontecimientos históricos a través de metatextos periodísticos. Por otra parte, Gambaro incluye en el cronotopo japonés la presencia determinante de *topics* vinculados a la representación de la Guerra de Malvinas. La ya reconocida concepción artística de Gambaro, siempre comprometida con su contexto político y social, así como la proximidad temporal de los hechos históricos traumáticos, favorecen el vínculo referencial, tanto en la inmanencia de la escritura como en la recepción.

2. LA GUERRA EN LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La guerra constituye un eje clave para la historia y la transformación del personaje de Suki. *Del sol naciente* es un texto dramático pre-escénico[8] divido en siete escenas. Toda la acción de la pieza acontece en "*una típica casa japonesa*" (Gambaro, 2011: 137)[9], donde habitan Suki (una cortesana) y Ama (su criada). Examinemos la presencia de la guerra en la estructura dramática de la pieza. De acuerdo con José Luis Alonso de Santos (2007), la estructura dramática es un modelo organizado de relaciones escénicas entre diferentes elementos que nos permite contar una ficción representada

[8]Para la clasificación de los textos dramáticos por su relación con la escena, J. Dubatti, 2013: 31-66.
[9] *Todas las referencias son extraídas del texto incluido en Gambaro Teatro III. Desde 1980 a 1991 de Ediciones de la Flor (2011: 137-187). En las citas del texto, la bastardilla corresponde siempre a las didascalias, excepto cuando se aclare.*

por actores. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje visual y sonoro) (45-46).

A partir de Alonso de Santos, dividimos el análisis de cada escena en dos instancias: A y B. La primera presenta la estructura profunda. La segunda describe brevemente las acciones, con particular interés en las referencias hacia la guerra.

2.1. Escena I (137-144)

A. se introduce un primer grupo de personajes que comienzan a delinear dos perfiles principales. Por un lado, el general Obán se posiciona como representante de una serie de valores guerreros dados como antiguos. Por otro, y en contraste a la actitud sumisa de Ama, Suki se manifiesta como una figura rebelde, crítica de tales tradiciones. La escena opera como planteamiento de la situación dramática a través de dos elementos en principio inconexos: la presencia de un grupo extraño en el pueblo (identificado en escenas subsecuentes) y el anuncio de una guerra.

B. Ama describe a un grupo de personas que ha visto en la calle: "¡Oh, señora, pasaban y todo el mundo con la cabeza hacia el suelo! ¡Las espaldas para abajo y las frentes sobre el polvo! ¡Pasaron ante una corte de ciegos! ¡Nadie se atrevía a mirarlos!" (139). Inmediatamente anuncia la llegada de Obán, que ingresa "*vestido con traje medieval de guerrero japonés*" (141). El guerrero critica que en la casa "¡Falta algo! Solemnidad, reverencia. (*Suki se inclina delante de él.*) No. 'Yo' debo inclinarme. (*Lo hace.*) Ganaremos la guerra. Te lo prometo" (142). Suki inquiere "¿Quién te pidió esa promesa? ¿Qué guerra? ¿Contra quién?" (143). El general responde: "Señora, ¿qué importa contra quién? Siempre hay alguno que nos ofende, que nos quita lo nuestro. Lo tuyo" (143). Suki cuestiona otra vez al general, que afirma: "Lo resolví hoy: ¡tendremos guerra!" (143).

2.2. Escena II (144-156)

A. aparece el Tísico, que mendiga comida. Su presencia marca un primer punto de quiebre en Suki. A partir de la situación que Obán fuerza,

Suki decide romper los lazos con la concepción de mundo del general. A su vez, descubre la posibilidad de entrega hacia el otro a través del amor (en un sentido más bien físico), reflejada en su voluntad de estimular al Tísico. En esta escena se desarrollan los rasgos opuestos de Suki y Obán, asociados con el amor (como acto de entrega hacia el otro) y la violencia (como gesto egoísta), respectivamente. La guerra (una vez más vinculada a los deseos del general) es anunciada como inminente, lo que produce un efecto de tensión dramática.

B. Ingresa el Tísico y Suki le da comida. Llega Obán para despedirse de la cortesana antes de partir a la batalla y expulsa al mendigo. El general intenta llamar la atención de Suki y anuncia que parte a la guerra. Ella simplemente le desea suerte, lo que genera su enojo: "¿Suerte? ¿Acaso la guerra es cuestión de suerte? ¡Depende de este brazo!" (149). Ante el desinterés de la cortesana, el general hace reingresar al Tísico y trata de obligarla para que bese al mendigo. Como acto de rebeldía, Suki decide besarlo por voluntad propia. Obán la amenaza con un cuchillo, pero lo deja caer.

2.3. Escena III (156-161)

A. La guerra ha comenzado y sus consecuencias ya se hacen manifiestas. Se amplía la información sobre las condiciones de la batalla, pero se omiten referencias específicas acerca de dónde o contra quién (datos que finalmente no se explicitarán en ningún momento de la pieza). Obán establece una primera conexión entre sepultura y olvido. La trama de la pieza se encuentra ya en desarrollo.

B. Ama señala que, desde que la guerra comenzó, no hay ni "clientes" ni "fábricas" (156). Obán regresa del frente y reclama atenciones. Ha sufrido una derrota, aunque afirma fue "solo una batalla" (158). Suki observa "estás tan limpio que parece que no hubieras luchado". El general contesta: "¿Si no luché? Si no me hundí en la nieve y en el barro fue para poder mandar. ¡Para que me vieran claramente en medio de la batalla! ¡Esa recua de inexpertos que tuve!" (158). La cortesana inquiere: "¿Quién los llevó a la guerra?", a lo que el general responde: "¡Yo los llevé! ¡Para que lucharan contra hombres aguerridos, armados hasta los dientes! […] ¡Porque el espíritu lo puede todo y el valor es la mejor armadura" (158). Obán intenta victimizarse, pero Suki pregunta por los muertos. Obán

explica que "quedaron allá, helados, mal sepultos. En la primavera van a heder como carroña. Perdimos la batalla. Pero una batalla no es la guerra" (158). Suki vuelve a hacer hincapié en los caídos y Obán, enojado, trata de cerrar la discusión: "¡Basta con ellos! La tierra es nuestra y seguirá siendo nuestra" (158). La cortesana pregunta qué había allí (159), a lo que el general dice "viento y frío y riquezas" (159). Suki recrimina el sentido de hacer una guerra: "Hombres que nos odiaban. Usurpadores que se sentían usurpados. Hubiera sido bueno ganarlos de otra manera, por esto que somos. Atraerlos con esto que somos" (159). Obán toca su espada y replica burlón: "sino con esto; que es también lo que somos" (159). Se oye un ruido, Obán desenvaina su espada y sale. Suki recuerda que Obán mató al Tísico antes de partir. El general retorna asegurando que asesinó a un ladrón, pero su espada no muestra signos de sangre (161).

2.4. Escena IV (162-165)

A. Primera aparición de Oscar. No se hacen referencias a la batalla, aunque se comienza a identificar el grupo que Ama describe en la escena I y se lo vincula con la guerra. Los efectos del combate se acentúan y se empieza a perfilar el carácter simbólico / metafísico del texto dramático, con una primer referencia al retorno del ladrón (ahora identificado como Oscar), y con la presencia del viento como recurrencia. Se acentúa el carácter de encierro que presenta la casa, remarcando la construcción de adentro-afuera, proyectado como seguridad y amenaza, respectivamente.

B. Ama afirma que no pueden salir debido al "viento y esos... Se multiplicaron como conejos" (162). Afirma que "trajeron el viento" (162) y los describe:

> *venían silenciosos. Y a algunos les faltaba la quijada, y a otros las piernas. Se sentaron en la calle, algunos... acostados. Y uno entró en la taberna y pidió de beber […] Eran muchos. No debían estar donde estaban. Les echaron los perros. Y los perros los mordieron y se oyó el crujido de los dientes en el vacío...* (162).

Obán ingresa enojado, afirmando que "se atreven a juzgarme" (163), pero ante los desaires de Suki, se retira. Hace su primer aparición Oscar (165).

2.5. Escena V (166-174)

A. La guerra es descrita largamente por Oscar, con un fuerte énfasis en las malas condiciones de la batalla y en su efecto traumático en los soldados rasos. La presencia de Oscar como caído es determinante para un segundo punto de inflexión en Suki. Su aparición despierta la curiosidad de la cortesana, que intenta comprender mejor tanto la situación de los que no volvieron como la de los que sí retornaron pero se encuentran desamparados. Se contraponen a su vez dos visiones de la gloria guerrera: por un lado, la lógica de Obán, que es de heroísmo; por el otro, la de Oscar, que es de lamento. Aparece una primera asociación entre palabra y memoria, a través de la idea de quitarse el frío hablando. Simultáneamente, Obán refuerza la conexión antes realizada entre sepultura y olvido.

B. Suki interroga a Oscar sobre la batalla. Comenta también que deja comida a la noche pero que desaparece rápidamente. Oscar le explica "¡Son-mu-chos! Una escudilla-¡no basta! ¡El hambre quema y de-ja frío!" (166; respetamos la notación del texto, especialmente el uso singular de guiones). Ama está enojada porque el visitante "¡trajo un olor que apesta!" (166). Suki sugiere a Oscar que vuelva "con los otros, se fueron juntos, deben seguir juntos" (166). Este replica que "algunos... ¡vol-vieron!", a lo que Suki contesta "está bien. Pero vos no" (167). Oscar dice que está helado, que tuvo miedo, frío y hambre (167). Suki trata de convencerlo como si fuera un "*chico*" (167) y le propone que se junte con los otros, que si van juntos "nadie los atacará. Al contrario. Les regalarán... flores y cintas... Y hasta... Mi señor los honrará". Oscar se enoja: "¿Qué es la... ¡honra! de-tu-señor? ¿Cuál-es-la-¡la honra! que-me eligieron?" (167). Ella nota el estado de sus pies y lo frío que está y comienza a frotarle con las manos. Le propone hablar para sacarse el frío. Oscar narra:

> *Había estruendo y ese estruendo despedazaba. Nos protegíamos en hoyos, pero el guerrero marcho delante, ¡todos los guerreros delante! Sonreía...* […] *Sonreía, él y los demás guerreros, sonreían. Montaron en sus caballos, con las espadas desenvainadas, diciéndonos, ¡oh, sin desprecio!, no es con jovencitos que vamos ir a pelear, nosotros, los guerreros. Iban con esa sonrisa desafiante para ganar nuestra tierra, y las bolas de fuego y el estruendo ¡los despedazaron, señora!,*

> *y la nieve los dejó ciegos, y mostraron muñones donde estaban esas piernas tan fuertes que apenas si habían disfrutado, ¡la vida es tan larga!, ¡Piernas de mujer!* (169).

Terminado su relato, recrimina a Suki que hablar no le quitó el frío. Ella pregunta si está contento de haber defendido lo suyo. Este retruca "¿con-ten-to? ¡Está! ¡Está! ¡En la-fo-sa! ¿Qué-mentira-nos llevaron a-defender-si la que ya-teníamos-la-vendieron-en-cada-¡ham-briento!?" (170). Suki y Ama ocultan al soldado detrás de un biombo. Obán regresa y exige un baño. Obán cuenta a Suki que realizaron redadas con el fin de reunir a todos los que combatieron para "dejarlos ahí, en ese corral. Bajo la sed del día y el cierzo de la noche. […] [Se] consumirán. Y después cercaremos un cementerio -bonito- y la tierra les caerá encima, con honor y olvido. Amén" (172). A su vez, le hace saber a Suki que está al tanto de que Oscar se encuentra en la casa y reclama que "el que fue a la guerra y no sabe quedarse tranquilo como hombre" se vaya (173). Suki cuestiona las palabras de Obán y este ahoga a Oscar en la tina que preparó Ama. El viento aúlla. Sin embargo, Oscar continúa vivo. El general vuelve a hundir su cabeza y dice a Suki: "siempre he tenido que ver con los vivos y con los muertos. Y he sabido manejarme. Porque sé qué fácil es pasar de un estado al otro" (174). Obán sugiere que los muertos vuelven porque no están bien sepultados y exige a Ama que entierre a Oscar "aunque gima" (174).

2.6. Escena VI (175-182)

A. Segunda aparición (reaparición) de Oscar. El carácter metafísico de los personajes del Tísico y de Oscar se acentúa. La guerra aparece reflejada como clave de lectura a partir de la discusión sobre los términos héroe / mártir / víctima, atravesados por la gloria y la muerte. Estas ideas contraponen a Suki y Obán como dos perspectivas de mundo irreconciliables. Se explicita la relación de complicidad entre el poder guerrero (Obán) y la población civil (Ama), que pasa de ser de fascinación a acción, enterrando a Oscar por primera vez. El olor deviene ya no como síntoma de putrefacción, sino como marca de la responsabilidad de los participantes de la guerra.

B. Ama cuenta que le duele la espalda tras enterrar al soldado y que Obán "caminó encima de la tierra apisonada" (175). Suki le discute

que estuviera muerto. Obán ingresa y solicita un baño. Ya fuera de la tina, Suki comenta al guerrero que huele "a muerto" (178). Oscar reaparece en la casa. Suki le pide a Ama que le traiga un quimono para ocultarlo. Oscar le advierte que hiede, pero ella responde "todo el mundo hiede […] con otros olores. Más astutos, más insoportables. Tu olor es limpio" (180). Lo disfrazan y vuelve a ingresar Obán, que sospecha del joven, que Suki afirma es su hermano menor, y finalmente lo descubre: "¡Yo sé quién es! ¡Un héroe! […] acá hay héroes o tarados. Si no sos un héroe, ¿qué sos? […] ¡un martir!" (182-183). Suki contesta indignada que "quien no elige su martirio, no es mártir, ¡es víctima!" (182). Obán increpa a Oscar y le recrimina que no acepta la gloria porque no acepta la muerte. Como puede, Oscar contesta que sí quiere y Obán afirma que cuando él mismo muera va a estar contento de haber defendido lo suyo. Obán se enfurece y atraviesa con su espada a Oscar.

2.7. Escena VII (182-187)

A. Segundo entierro de Oscar. Tercera aparición del caído. Suki completa su toma de conciencia y decide partir con Oscar para reunirse con los otros que estuvieron en la guerra. La austeridad que la cortesana antes sugería en sus críticas, se proyecta ahora en el cuerpo como acto de igualación con el otro[10]. La transformación de Suki se refleja en el reconocimiento de Oscar, que la llama "madre" (187). Se explicita la noción de la memoria como apertura y entrega al otro, al tiempo que se la desvincula de la idea de tradición (clave para entender la lógica patriarcal que Gambaro trata de dislocar).

B. Ama cuenta que enterró por segunda vez a Oscar. Comienza a pensar un nuevo plan para llamar la atención de Obán, pero la cortesana se quita la peluca y continúa desvistiéndose hasta quedar en su "*túnica interior*" (184). Se oye un roce en la puerta exterior. Ama intenta que Suki no salga, pero esta llama a Oscar. Ama le dice "no hay nadie. Algún perro arañando la puerta. Rumores. Del viento. Y esos, esos que hedían, ni yo creo que hayan existido. Nunca los vi" (184). Suki insiste en llamar a

[10]Lusnich (2001b) sugiere que el gesto de quitarse la peluca representa un guiño teatralista, de autorreferencia teatral. Es posible realizar tal lectura, aunque consideramos que posee un mayor peso el uso simbólico del acto de ponerse en el lugar del otro. No se trata de un acto de "anulación del propio cuerpo" (Heredia, 2013: 47), sino de adecuarse a las condiciones del otro.

Oscar, que aparece por detrás del biombo. La cortesana decide ir junto al soldado. Suki pregunta a Oscar: "¿me llevarás con los otros? […] Prepararé comida. Los sentaré en mi mesa. Comeré con ellos. Hablaré con ellos. Sabré lo que padecieron […] y entonces podrán morir en paz. La memoria es esto: un gran compartir" (185). Ama afirma "soy vieja, acostumbrada al respeto", a lo que Suki opone "ni irrespetuosidad ni respeto. La vida es otra cosa. Corre por otro lado" (186). Ante la mirada perpleja de la criada, el soldado dice que quiere estar "¡mu-muerto! ¡En... paz!" (186). Suki completa: "¡Así, conmigo! Muerto sin gloria y sin mentiras. Sostenido en la calle, caminando conmigo, poniéndome palabras en la boca. Revelado. No te negaré. Ni la tierra ni el fuego los negarán. Ni el futuro los negará" (186). La pieza concluye con Oscar llamando "¡Maaaaa-dre! ¡Maaaa-dre!" (187) a Suki.

Sin guerra no hay memoria ni sentido crítico posibles en *Del sol naciente*. No se trata de un simple trasfondo para la relación entre Suki y Obán, como se ha sugerido (Tarantuviez, 2007; Heredia, 2013, entre otros). Por el contrario, es el elemento que posibilita un cambio en el carácter de la cortesana y radicaliza sus diferencias críticas —cuyo germen portaba previamente— con el general y su patriarcal tradición de espada. Sin el conflicto bélico, sus efectos económicos —la falta de "fábricas" y "clientes" (156)— y sociales —el Tísico, Oscar, los "esos" que están fuera de la casa (176)—, Suki no podría realizar un movimiento que la lleve de la rebeldía a la acción concreta, de la indiferencia al acto de apertura desinteresada hacia el otro. No se trata entonces de una mujer plenamente idealizada (Tarantuviez, 2007: 146), aunque, como veremos, sí representa un potencial de cambio social (Witte, 1996).

3. *DEL SOL NACIENTE*: CAMPO REFERENCIAL EXTERNO E INTERNO

Benjamin Harshaw (1984: 227-251) distingue entre campo referencial externo (CRE) y campo referencial interno (CRI). El primero opera en el texto de manera centrífuga, apuntando hacia el exterior del universo poético de la pieza. Consiste en las referencias que se construyen sobre el mundo que rodea a la obra, fuera de ella. En contraste, el campo referencial interno actúa en un sentido centrípeto, reenvía hacia el centro de la *poiesis*, tanto en lo intrarreferencial de la ficción (la cohesión de su

historia, sus personajes, espacio, tiempo, etc.) como en la autorreferencia sígnica (lo metalingüístico implícito o explícito). En *Del sol naciente* Gambaro construye un universo poético ambiguo, plurívoco (Eco, 1984) donde la guerra, simultáneamente, es y no es la Guerra de Malvinas. Para lograr este efecto de tensión no resuelta, al mismo tiempo que no hace referencias explícitas, incorpora en las situaciones *topics* en los que ancla la representación de la guerra de 1982.

Si en términos de Eco (1993), los *topics* consisten en imágenes que estimulan inferencias abductivas en el lector / espectador, mediante su uso es posible acotar el sentido al que apunta estratégicamente un texto (125-134). En otras palabras, se trata de referencias que se interconectan entre sí y resuenan juntas en el espectador debido a que se encuentran inscriptas en los imaginarios (Baczko, 1999) de una sociedad particular en un momento histórico dado. Su capacidad de acotar sentido radica en su habilidad para direccionarlo hacia ámbitos potencialmente familiares para el receptor, lo que implica un lector ideal con unas competencias culturales particulares. Mientras más fuerte sea la presencia de esos imaginarios —que operan como un entramado que enlaza diferentes *topics*—, más factible es que el sentido de una pieza se pueda acotar de una manera más específica.

Podemos señalar al menos cinco *topics* que direccionan la guerra de la pieza hacia los acontecimientos de la Guerra de Malvinas: 1) el soldado indigente; 2) el militar *de escritorio*; 3) el clima extremo; 4) el muerto que retorna (en su variante involuntaria); y 5) la madre protectora[11]. Acompañamos cada descripción con citas del texto dramático.

3.1. El soldado indigente

Consiste en la representación de los combatientes como figuras en la intemperie en situación de desamparo institucional, *arrojados* sin medios a la guerra. Esto aplica tanto a las condiciones extremas de frío en las islas y la falta de recambio de indumentaria, la pobre alimentación, como a la Posguerra en la que muchos excombatientes mendigaban en espacios públicos, especialmente aquellos que habían quedado física y / o psicológicamente afectados (Lorenz, 2012). Esto se sugiere en las

[11]Redactamos actualmente el capítulo de nuestra tesis que incluye un inventario completo de topics de la Guerra de Malvinas.

reiteradas descripciones que realiza Ama al comienzo de las escenas I (139), II (144) y IV (162). El Tísico también puede asociarse a la descripción de un excombatiente, de acuerdo con los testimonios que ya circulaban en el momento (Kon, 1982): se presenta avergonzado de pedir comida y Suki comenta que su ropa le parece "liviana" para el frío (147). La referencia a "un ladrón calentándose al fuego" (161) reenvía a los valores trastocados de la guerra, donde robar comida para sobrevivir representaba un crimen pasible de fuerte sanción por parte de los superiores (Lorenz, 2012). La presencia de Oscar y su descripción (165) entrelazan este *topic* con el muerto que retorna.

3.2. El militar de escritorio

Se articula a partir de la actitud de algunos cuadros (militares superiores en jerarquía) de mantenerse en la retaguardia para dirigir la batalla (Lorenz, 2009), privilegiando un rol administrativo al (potencial) honor de estar en el campo de batalla[12]. Se presenta a través del personaje de Obán, que representa los valores del nacionalismo militar (Guber, 2001) y promete ganar "la guerra", aunque el enemigo no es claro y el combate parece una decisión unilateral (143). Critica la idea de que la guerra dependa de la suerte y su actitud hacia Suki y el Tísico se asocia al sadismo de los torturadores durante la guerra antisubversiva, actos también ocurridos en las islas. No obstante, su condición *burocrática* se explicita durante la escena III. Suki recrimina a Obán estar demasiado limpio para haber peleado, el general retruca que si no se hundió en la "nieve ni en el barro" fue para que lo vieran mandar (158). Esto redimensiona su personaje debido a que pone en evidencia la no coincidencia entre valores, actos y palabras, elemento fundamental para la construcción de sentido de la pieza.

[12] En esta actitud "de escritorio" se proyectaba también la crítica a aquellos cuadros que estaban más vinculados en su carrera militar con cuestiones burocráticas que con un trabajo "de campo". Empleamos este término debido a que la guerra radicaliza esta crítica que circulaba entre las fuerzas antes de Malvinas y que va a ser significativa al momento del levantamiento carapintada de semana santa de 1987 (Robledo, 2017).

3.3. El clima extremo

Las Islas Malvinas, debido a su ubicación geográfica poseen unas características climáticas particulares —frío, turba húmeda, poca vegetación, ausencia de árboles, vientos fuertes—, que en muchas ocasiones se sugieren como hostiles. También se asocia con los recursos naturales de la región: las "riquezas" (159) de las islas. Este es un topic clave, debido a que constituye uno de los más recurrentes en las representaciones teatrales y no teatrales de Malvinas. A la referencia antes señalada a la nieve y el barro (158), se suma la de los soldados "helados, mal sepultos" (158), situación de muchos caídos, que no pudieron ser debidamente enterrados debido al retroceso de las tropas en el campo de batalla[13]. Resuena una vez más el paisaje malvinense cuando Obán dice: "¿Qué hay? Viento y frío y riquezas" (159). Las condiciones extremas del paisaje se proyectan metonímicamente a las de la difícil subsistencia a través de la asociación entre hambre, quemadura y frío (166) o la referencia al fuerte olor de los combatientes (166) por los hábitos de higiene alterados.

3.4. El muerto que retorna (variante involuntaria)

Este es uno de los *topics* más significativos de la Guerra de Malvinas, vinculado al carácter traumático de los acontecimientos. En el caso de *Del sol naciente*, se trata de su variante involuntaria[14]. Oscar opera como la figura que permite acercar al espectador el espacio del campo de batalla, con la garantía adicional de ser un testigo del horror en su expresión más directa (Primo Levi, 2015). Esto permite no sólo retomar las condiciones extremas de la guerra, sino que posibilita el recurso de la prosopopeya, darle voz a los que ya no están. Así, Oscar señala que no hay honra en haber sido elegido para la guerra (167), remarca la jerarquización entre cuadros y conscriptos, vuelve a referirse a "nuestra tierra", habla

[13]La labor de entierro de los caídos argentinos fue realizada por militares ingleses, estuvo a cargo del coronel Geoffrey Cardozo, integrante del área de logística del Ministerio de Defensa en Londres.

[14]Distinguimos al menos tres tipos diferentes de este tópico: a) el muerto que regresa voluntariamente (como lo hace el protagonista de Malvinas, canto al sentimiento de un pueblo, 1992, de Oscar Buzzo y Néstor Zapata); b) el muerto que regresa a través de la memoria / el recuerdo de otro (Retaguardia, 1985, de Horacio Del Prado); c) el muerto que regresa involuntariamente. En este último caso, los muertos retornan incluso en contra de su voluntad, forzados por un motivo que no llega a explicitarse, pero que los lleva a seguir (re)apareciendo.

de "bolas de fuego" —donde resuenan los bombardeos nocturnos de los ingleses—, menciona nuevamente el clima y la falta de preparación y, finalmente, habla de los soldados mutilados (169). Sus comentarios se asocian a su vez con las políticas económicas del gobierno *de facto* (170): "¿Qué-mentira-nos llevaron a-defender-si la que ya-teníamos-la-vendieron-en-cada-¡ham-briento!?" (170)[15]. Suki le pregunta a Ama si no habrá otros caídos en otras casas que no se quieran ir (170), lo que sugiere que la situación de Oscar puede replicarse en otros espacios. En contraste a esta presencia involuntaria del combatiente caído, Obán hace referencia a la idea de construir un cementerio y enterrar a los soldados "con honor y olvido" (172). Más adelante, el general descubre a Oscar y lo tortura mientras "*se alza el viento*" (173), situación que remite a los crímenes de lesa humanidad ocurridos en las islas[16]. Esto se complementa con el comentario de Ama, que enterró a Oscar para que luego Obán camine encima (175). Aquí se entraman no sólo los enterramientos vivos, práctica de tortura habitual como castigo durante la guerra (Niebieskikwiat, 2012: 59-64), sino también la idea de la memoria como acto de des-ocultamiento.

3.5. La madre protectora

En esta figura resuenan por un lado las madres biológicas y putativas de los soldados, las madrinas de guerra (Lorenz, 2009), así como las Madres de Plaza de Mayo y la *Matria* (versión femenina de la representación de la Nación Argentina que cobija y ampara). Esto va a permitir que se vincule lo femenino con una perspectiva contraria a la violencia, como desarrollaremos al hablar de la producción de sentido de la pieza. A lo largo de las representaciones de Malvinas en el teatro, se hace presente de manera recurrente la madre como figura contenedora. En este caso, la pieza no incluye su contraparte: el padre como figura de imposición social. Suki

[15]En estas palabras bien podrían hacerse eco las observaciones de León Rozitchner durante su polémica con el Grupo de Discusión Socialista. En ellas cuestiona la actitud presuntamente "anticolonialista" de la guerra al afirmar que todavía se mantenía una fuerte relación de dependencia económica con los mismos oponentes a los que se quería derrotar (2015).

[16]Al momento de redacción de este trabajo, continúan las investigaciones por los crímenes de lesa humanidad ocurridos durante la guerra. Véase por ejemplo el artículo "Torturas en Malvinas: llaman a indagatoria a 18 militares imputados", escrito por Pablo Roesler, publicado el 6 de diciembre de 2018 en el diario Tiempo Argentino: *https://www.tiempoar.com.ar/nota/torturas-en-malvinas-llaman-a-indagatoria-a-18-militares-imputados* [20/04/2019].

marca la conexión entre maternidad y comida (168). A su vez ofrece un oído que escuche las experiencias de Oscar, porque "a veces las palabras nos quitan el frío" (168), lo que puede leerse en relación al silencio y la autocensura a la que se llaman muchos excombatientes (Lorenz, 2012). Más adelante, Suki intenta ocultar a Oscar como si fuera su hermano menor, "demasiado joven" para pelear (181). Finalmente, hacia el final de la pieza, Suki asume explícitamente un rol maternal, siendo Oscar quien la reconoce como tal: "¡Maaaaa-dre! ¡Maaaa-dre!" (187).

En vista del uso de estos *topics*, que se contraponen a la voluntad de no hacer explícita la relación entre la guerra de la pieza y la Guerra de Malvinas, consideramos a *Del sol naciente* como una poética de la anamorfosis. Se trata de un recurso pictórico que consiste en la deformación reversible de una imagen generada a través de un procedimiento óptico o matemático[17]. Así, en la pieza de Gambaro, los *topics* delinean un dibujo *deformado* que puede ser recuperado desde una perspectiva específica no directamente explicitada: la Guerra de Malvinas. Esta poética no se arraiga en una transparencia de sentido sino más bien en el principio dinámico que se genera desde las fricciones entre texto, contexto y cotexto (Eco, 1993), pasible de ser revertido a través de las inferencias que ofrecen los *topics*. Esto es especialmente relevante cuando se contempla la cercanía del texto con los hechos históricos. Este entramado de referencias opera como un modo de decir aquello sobre lo que se callaba al momento del estreno de la pieza (en 1984 todavía no había ocurrido el juicio a la Junta Militar, pero ya es posible hablar de un primer proceso de desmalvinización)[18].

[17]Cabe señalar que al referirnos a este recurso pictórico, no estamos pensando en su empleo en una obra como Jean de Dinteville y Georges de Selve (habitualmente conocida como "Los embajadores") de Holbein el Joven. Más bien pensamos en piezas como *Érection de la Croix* de Domenico Piola, que consisten en un cuadro deformado pasible de ser revertido empleando un espejo cilíndrico que se coloca en el punto central de la obra. Hemos hallado el mismo procedimiento anamórfico en la pieza de Javier Daulte *Casino*. Esto es una guerra (R. Dubatti, 2018).

[18]La "desmalvinización" representa los procesos de omisión que la guerra y la causa Malvinas sufren desde el final del conflicto bélico. Habitualmente asociada con la idea de silencio, se puede apreciar en contextos muy diferentes —diplomacia, soberanía, reconocimiento a los excombatientes, historia, etc.—, lo que complejiza su interpretación (Cangiano, 2012).

4. LA GUERRA DE MALVINAS DESDE UNA ÓPTICA FEMINISTA

De este modo, la guerra de *Del sol naciente* conecta las coordenadas de dictadura / nacionalismo / militarismo / Guerra de Malvinas. A través de un campo referencial ambiguo, del desplazamiento de coordenadas cronotópicas ficcionales y del uso de *topics* a la manera de una anamorfosis, Gambaro conceptualiza la Guerra de Malvinas como parte del proceso de violencia del gobierno dictatorial, arraigado sobre una concepción de mundo específica: el patriarcado[19].

La ambientación en el Japón feudal opera como una puesta en distancia. La metáfora puede operar tanto por semejanza (Oliveras, 2007) como por desemejanza (Rozik, 2008), por lo que puede, simultáneamente, generar puntos de contacto y de divergencia. Así, *Del sol naciente* no sólo abre un universo exótico tanto para la autora como para el espectador, sino que a su vez permite focalizar en el carácter *estructural* de la violencia patriarcal. La distancia espacio-temporal (entre el Japón medieval y la Argentina de postdictadura en 1984) se vuelve accesoria porque los problemas (y las soluciones) son los mismos indistintamente de las coordenadas: sucede lo mismo en todas partes.

Esto se enfatiza a través de los vínculos que entablan Suki y Obán, construidos desde una serie de dicotomías: lo maternal / lo paternal; el amor / la violencia; el deber de la memoria / el deber de la tradición, respectivamente. Ambos representan una concepción de mundo particular. Suki rechaza las relaciones de poder y finalmente decide abocarse al cuidado de Oscar y de los que vuelven. Obán, en contraste, responde a una tradición de espada, marcada por el orgullo y los honores del éxito militar. Mientras que Suki es inconformista y cuestiona todo, Obán naturaliza la violencia y la proyecta de manera constante hacia aquellas figuras que encuentra inferiores (el Ama, Oscar, el Tísico) o que quiere subyugar (Suki, quien nunca cede antes sus presiones, ni siquiera bajo amenaza). Como sugieren las respuestas de Ama y el Tísico, la concepción de mundo de Obán representa el *statu quo* social, las reglas hegemónicas mediante las cuales (hipotéticamente) se deberían manejar todos los personajes. El gesto de rebeldía de Suki, coronado con su entrega al final de la obra,

[19]Para un desarrollo in extenso de estas nociones, remitimos al valioso trabajo de Contreras (1994b).

marca un acto de quiebre con la lógica militar, masculina y patriarcal (Witt, 1996). Suki lleva ese germen de rebeldía en ella (Ragué, 1994: 65), pero no se trata de un personaje idealizado (en los términos de Tarantuviez, 2007), sino que realiza un desplazamiento que le permite transformar sus ideas en acciones.

Suki y Obán son opuestos también desde la perspectiva de la memoria. A través de sus encuentros con el Tísico y con Oscar, Suki pasa a comprender el valor de la apertura hacia el otro y afirma que "la memoria es esto: un gran compartir" (186). La memoria es concebida como un patrimonio colectivo y mutable (Halbwachs, 2004) que incluye un sentido moral: está unida a la justicia y la verdad. Suki dice a Oscar: "¡Apretado, confortado! ¡Así, conmigo! *Muerto sin gloria y sin mentiras*. Sostenido en la calle, caminando conmigo, poniéndome palabras en la boca. Revelado" (186; énfasis nuestro). La memoria es acompañar y ser acompañado. Trastoca así la mezquina idea de orden que se desprende de la tradición guerrera de Obán. En términos de Todorov (2000), Suki representa una memoria *ejemplar*, universal, guiada por un concepto de bien y de utilidad. En contraste, Obán es vinculable con la idea de una memoria *literal*, interesada y manipulable, que responde a su beneficio personal.

En este marco, Oscar aparece como muerto que regresa, como ausencia presente. Sus recurrentes muertes a manos de Obán no lo detienen porque la memoria recorre un camino diferente al de la violencia. Simultáneamente, Gambaro emplea su figura para introducir un procedimiento de prosopopeya. Si, en consonancia con las ideas de Primo Levi (2015), la verdadera experiencia de la guerra es la de los muertos (Suki pregunta en diversas ocasiones por ellos), darles voz implica cubrir "lagunas" (Agamben, 2000: 22) que sólo los protagonistas podrían cubrir. Así, el viento no sólo es referencia al clima del campo de batalla, sino que también es el vacío y la injusticia. El orden natural de la verdad y la justicia que Gambaro entiende que acompaña la memoria, se ve trastocado, y el viento permite evidenciar ese silencio / ausencia.

Los excombatientes aparecen encerrados entre la lógica de la guerra y la lógica del patriarcado (íntimamente vinculadas). En esta zona intermedia, es más fácil borrar a los soldados de la memoria (como intenta Obán, pidiendo a Ama que se encargue de enterrar a Oscar al menos dos veces), que reconocerlos y reexaminar los valores sobre los cuales se

construye la sociedad. Sin embargo, no se trata simplemente de personajes que "*son puro instinto sufriente que requiere 'dirección'*" como sugiere Heredia (2013: 51; énfasis en el original). Por el contrario, poseen al menos dos características que les otorgan un valor diferente y significativo en la pieza: en primer lugar, tienen una capacidad de resistencia (involuntaria), incluso a su pesar vuelven para reclamar memoria y justicia; en segundo, como vimos antes, tanto el Tísico como Oscar posibilitan que Suki comprenda desde la acción las ideas que ya portaba. De este modo, Gambaro, a través de la cortesana y de su encuentro con los efectos de la batalla y la violencia (no sólo física sino también económica y social), propone reexaminar el marco social, histórico y político, que hicieron y hacen posibles dictaduras y guerras.

Del sol naciente sugiere así una multiplicidad de sentidos desde el nombre de la pieza. Remite a su vínculo con el Japón feudal, sin embargo, es posible enlazar tal referencia con la noción de reinicio, el final de la noche y el comienzo de un nuevo día. Finalmente, y a través de este juego metafórico, se conecta con el cambio de mentalidad de Suki, quien explicita una serie de transformaciones —ya no atender a abusivos como Obán (152) / la renuncia a los regalos (144) y el dinero (156) / la entrega plena y desinteresada al otro (186-87)— que concluyen en una epifanía: el tiempo nuevo de la memoria como "un gran compartir" (185), que trasciende los intereses del poder y la perspectiva patriarcal para abrir una nueva época. Al hablar la pieza *del* (sobre el) sol naciente, el texto dramático intenta echar luz sobre las sombras de la dictadura y la Guerra de Malvinas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III.* Valencia: Pre-Textos.

ALONSO DE SANTOS, J. L. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia Universidad.

BACZKO, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BARRENECHEA, A. M. (1978). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana". En *Textos*

hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy, 87-103. Caracas: Monte Ávila.

BOTTA, M. (2006). "*Bar Ada*, de Jorge Leyes y la guerra de las Malvinas en la ficción teatral". *CiberLetras* 14. Disponible en línea: *http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/botta.htm* [24/04/2019].

CANGIANO, F. (2012). "'Desmalvinización'. La derrota argentina por otros medios". *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales* 80 (abril), 28-37.

CATENA, A. (1984). "Entrevista. Última pieza de Griselda Gambaro: una nítida metáfora del sol naciente". *El Periodista* 4, 34-35.

CATTARUZZA, A (2012). "Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria". *Storiografía* 16, 71-91.

CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Barcelona: Gedisa.

CICCONE, C.; HEREDIA, J.; IRAZÁBAL, P. y SUÑER, N. (2017). *Malvinas en el aula. Una propuesta desde la literatura*. Viedma: Universidad Nacional del Comahue.

CONTRERAS, M. (1994a). "Diagnosis de la pareja: el *samurai* y la *geisha*. Del sol naciente de Griselda Gambaro". En *Del rito a la posmodernidad*, S. Pereira Poza (ed.), 69-81. Santiago: IITCTL.

____ (1994b). *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción: Universidad de Concepción.

DUBATTI, J. (2012a). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

____ (2012b). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

____ (2013). "Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática". En *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, C. Figueroa Acevedo y A. Quintana Fuentealba (comps.). 31-66. Valparaíso: Universidad de Valparaíso / Facultad de Arquitectura / Carrera de Teatro.

DUBATTI, R. (2018). "*Casino. Esto es una guerra* (1997), de Javier Daulte: 'onírica revisión' de la Guerra de Malvinas". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 34 (julio), 194-209.

____ (2019). "Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos". En *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, R. Dubatti (comp.), 7-38. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

ECO, U. (1984). *Obra abierta.* Barcelona: Planeta-Agostini.

____ (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Barcelona: Lumen.

ESCUDERO, L. (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra.* Barcelona: Gedisa.

FERRARI, G. (2013). *1983. El año de la democracia*. Buenos Aires: Planeta.

GAMBARO, G. (2011). "Del sol naciente". En *Gambaro Teatro III. Desde 1980 a 1991*, 137-187. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

GRAHAM-JONES, J. (2000). *Exorcising History. Del sol naciente*. Griselda Gambaro.

GUBER, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda.* Buenos Aires: FCE.

HALBWACHS, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Anthropos.

HARSHAW, B. (1984). "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today* 5.2, 227-251.

HEREDIA, M. F. (2013). "Del ayuno o la integridad de la razón en el teatro de Gambaro. Acerca de Del sol naciente". En *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. M. Rodríguez y M. Sikora (eds.), 43-54. Buenos Aires: Corregidor.

JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria.* Madrid: Siglo XXI.

KON, D. (1982). *Los chicos de la guerra. Hablan los soldados que estuvieron en Malvinas*. Buenos Aires: Galerna.

LEVI, P. (2015). *Así fue Auschwitz: testimonios 1945-1986.* Barcelona: Península.

LORENZ, F. (2009). *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

____ (2012). *Las guerras por Malvinas.* Buenos Aires: Edhasa.

LUSNICH, A. L. (2001a). "El realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky (1976-1983)". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (volumen V). El teatro actual (1976-1998)*, O. Pellettieri (dir.), 146-156. Buenos Aires: Galerna.

____ (2001b). "Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (volumen V). El teatro actual (1976-1998)*, O. Pellettieri (dir.), 341-352. Buenos Aires: Galerna.

MANCUSO, H. R. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.

____ (2011). "Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra". En *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, F. Mallimaci y H. Cuchetti (comps.), 63-84. Buenos Aires: Gorla.

MARTINI, S. M. (1989). "El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Gambaro". En *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, N. Mazziotti (comp.), 95-107. Buenos Aires: Puntosur.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN (2009). *Pensar Malvinas. Una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

NIEBIESKIKWIAT, N. (2012). *Lágrimas de hielo. Torturas y violaciones a los derechos humanos en la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Norma.

OLIVERAS, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.

PAVLOVSKY, E. (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador / El señor Galíndez*. Buenos Aires: Proteo.

PRESAS, M. A. (1997). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.

RAGUÉ, J. M. (1994). "El teatro de Griselda Gambaro contemplado desde la perspectiva de la crítica feminista". En *Del rito a la posmodernidad*, S. Pereira Poza (ed.), 59-67. Santiago: IITCTL.

ROBLEDO, J. (2017). *Felices Pascuas. Breve historia de los carapintadas*. Buenos Aires: Planeta.

ROESLER, P. (2018). "Torturas en Malvinas: llaman a indagatoria a 18 militares imputados". *Tiempo Argentino*, 6 de diciembre. Disponible en línea: *https://www.tiempoar.com.ar/nota/torturas-en-malvinas-llaman-a-indagatoria-a-18-militares-imputados* [24/04/2019].

ROZIK, E. (2008). *Metaphoric thinking. A study of nonverbal metaphor in the arts and it's archaic roots*. Tel Aviv: Tel Aviv University.

____ (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*, trad. Ricardo Dubatti y Nora Lía Sormani. Buenos Aires: Editorial Colihue.

ROZITCHNER, L. (2015). *Las Malvinas: de la guerra "sucia" a la guerra "limpia"*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

SVANASCINI, O. (1976). *Tres maestros del haiku* Buenos Aires: Torres Aguero Editor.

SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno / Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

TARANTUVIEZ, S. (2007). *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.

TODOROV, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

TORRES, V. (2016). "Más cerca del cañón que del canon: las primeras ficciones de la guerra de Malvinas". En *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario social nacional*, M. Semilla Durán (comp.), 178-191. Villa María: EdUVIM.

VEZZETTI, H. (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina.* Buenos Aires: Siglo XXI.

VITULLO, J. (2012). *Islas Imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos.* Buenos Aires: Carregidor.

WITTE, A. (1996). *Guiding the plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*. Nueva York: Peter Lang.

Recibido el 1 de abril de 2019.

Aceptado el 8 de mayo de 2019.

DE LO FANTÁSTICO EN LA POESÍA: HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA DESAPARICIÓN. A PROPÓSITO DE LECTURA, ANTROPOFAGIA Y PICNOLEPSIA EN EL POEMA "LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA", DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

ON THE FANTASTIC IN POETRY: TOWARDS A SEMIOTIC OF DISAPPEARANCE. ABOUT READING, ANTHROPOPHAGY AND PICNOLEPSY IN THE POEM "LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA", BY JUAN LUIS MARTÍNEZ

Ricardo ESPINAZA SOLAR
Universidad Arturo Prat
respinaz@unap.cl

Daniela CONTRERAS PONCE
Universidad Arturo Prat
danielapazcontreras@gmail.com

Resumen: El trabajo se propone realizar una lectura semiótica conforme a la presencia de lo fantástico en el poema "La desaparición de una familia" de Juan Luis Martínez. A este propósito, se articula un amplio marco de conceptos relativos a la lectura de ficción (Umberto Eco, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy, entre otros), el entendimiento de lo fantástico como sistema semiótico (David Roas, Omar Nieto), la antropofagia sígnica (Rodrigo Browne) y la noción de picnolepsia (Paul Virilio). Con todo, se pretende formular una idea inicial de semiótica de la desaparición en tanto cualidad particular del poema.

Palabras clave: Poesía. Fantástico. Semiótica de la desaparición. Juan

Luis Martínez.

Abstract: The work aims to perform a semiotic reading according to the presence of the fantastic in the poem "La desaparición de una familia" by Juan Luis Martínez. In this regard, a broad framework of concepts related to fiction reading is articulated (Umberto Eco, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy, among others), the understanding of the fantastic as a semiotic system (David Roas, Omar Nieto), the anthropophagy (Rodrigo Browne) and the notion of picnolepsy (Paul Virilio). With everything, it is intended to form an initial idea of semiotic of the disappearance as a particular quality of the poem.

Key Words: Poetry. Fantastic. Semiotic of the disappearance. Juan Luis Martínez.

> *Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior.*
> (Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, 1998: 7)

1. INTRODUCCIÓN: DE LA LECTURA DE CREACIÓN Y LA CREACIÓN DE LA LECTURA. UN SENTIDO POR HACER

El entendimiento de la actividad lectora focalizada en una perspectiva comunicacional de índole semiótica, supone, en el ejercicio práctico de la lectura para el estudio de textos literarios, ficcionales y poéticos contemporáneos, una serie de rasgos y particularidades específicas para su determinación formal y estructural en tanto ejercicio de lectura semiótico propiamente tal.

A este propósito, aun siendo ampliamente conocido, nos es útil recordar que en el libro *Lector in fabula* (1993), Umberto Eco señala que todo texto demanda de la presencia de un destinatario como condición indispensable tanto para el desarrollo de la capacidad comunicativa del

texto como también para su potencialidad significativa. Según el autor italiano, "un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien existe concreta y empíricamente" (Eco, 1993: 77). Por tal motivo, cuando Umberto Eco se refiere a la lectura de las obras de ficción, alude a un cierto tipo de estrategia textual, determinada por un Autor y Lector Modelo:

> *Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que "conocimiento de los códigos") capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente* (Eco, 1993: 80).

Así también, a propósito de la competencia de lectura en tanto estrategia empírica de aproximación semiótica para la comprensión lectora, el teórico chileno Jorge Lagos Caamaño, et al. (2017) afirma, citando a Eco, que los códigos del lector bien pueden diferir total o parcialmente de los códigos del emisor, puesto que el código propiamente tal no es una entidad simple, sino, generalmente, "un complejo sistema de sistemas de reglas" (Lagos Caamaño, 2017: 310); a la vez, "el código lingüístico no es suficiente para comprender los mensajes verbales, pues para decodificarlos se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones" (Lagos Caamaño, 2017: 311). Con todo ello, Lagos Caamaño sostiene que la competencia de comunicación y comprensión lectora no es una actividad meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, esto es: "en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí" (Lagos Caamaño, 2017: 311). Por lo tanto, entendemos la actividad lectora como la consecuencia inmediata de un proceso de investigación crítica y creativa al interior de un texto de ficción, literario y poético, donde este último resulta propicio para la exploración y convivencia de códigos, signos y sentidos posibles en función de una comprensión que a la vez tampoco sea dada sino propuesta, a la manera de una comprensión igualmente ficcional, literaria y poética;

es decir como una lectura creativa, una comprensión imaginaria; pues, como bien ha sentenciado Jenaro Talens (2000) al referirse a la lectura de textos poéticos: "el sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado" (Talens, 2000: 14).

Así entonces, el poema, entendido a la vez en su dimensión de tratamiento estético, creativo y lúdico para con situaciones o problemáticas críticas de índole estética, social, cultural o política, según los diversos sistemas de signos que suelen convivir y complementarse en su interior, igualmente se nos presenta como un juego poético del lenguaje, en donde el lector resulta ser también un participante e investigador activo de las posibilidades complementarias de generación de nuevo sentido, pues comprendemos que un texto de ficción escrito desde la creatividad literaria e imaginación poética igualmente requiere de una lectura crítica propiamente creadora, o al menos creativa. A esto, un teórico como Roland Barthes, en el ensayo titulado "Por una teoría de la lectura", incluido en el libro *Variaciones sobre la escritura* (2002), a propósito de una posible ética de la lectura, propone la denominación de *lectura viva*:

> *En lo que me concierne, plantearía la cuestión ética [de la lectura] de la siguiente manera: hay* lecturas muertas *(sujetas a los estereotipos, a las repeticiones mentales, a las consignas) y hay* lecturas vivas *(que producen un texto interior, semejante a una escritura virtual del lector). Ahora bien, esa lectura viva, durante la cual el sujeto cree emocionalmente en lo que lee al tiempo que conoce su irrealidad, es una* lectura escindida*; implica siempre, en mi opinión, la* escisión del sujeto *de la que hablaba Freud […] si recordamos que para Freud la escisión del yo se liga fatalmente a las diferentes formas de la perversión, tendremos que aceptar que la lectura viva es una actividad perversa, y que la lectura es siempre inmoral* (Barthes, 2002: 85).

De modo que Autor y Lector Modelo, así ya entendidos por Umberto Eco (1993), igualmente modelizan de manera constante su situación y posibilidad de comunicación, convivencia, cooperación y complementariedad, sensibilidad estética y generación de nuevo conocimiento. O bien, como una posibilidad de codificación *aberrante* o *perversa* que, siguiendo los términos de Umberto Eco, ya no trataría de

textos cerrados en tanto hermenéutica de la lectura de los textos literarios y poéticos, sino de una *obra abierta* a la manera de una *lectura abierta* que acrecienta una semiosis ilimitada, crítica, creativa y activa.

> *Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no "legítimas", legitimables. Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso. La dinámica de la semiosis ilimitada no lo prohíbe, sino que lo fomenta. Pero hay que saber si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto* (Eco, 1993: 86).

En "Hacer, la poesía", breve ensayo de Jean-Luc Nancy incluido en el libro *La partición de las artes* (2013), el filósofo francés, sostiene que la palabra poética no necesariamente equivale a un entendimiento sobre el sentido de las cosas o bien, a la elaboración de los sentidos de entendimiento a partir de las cosas, sino, más bien, a la posibilidad de acceso que supera a un sentido cualquiera. Un sentido que incluso puede ser constantemente aplazado y/o desplazado de la cosa. De manera que, el sentido o la posibilidad de sentido de la poesía es siempre una posibilidad de acceso a un sentido por hacer. Una suerte de acceso hacia un nuevo saber o un nuevo conocimiento por crear. "Si accedemos de una manera o de otra a una linde de sentido, es poéticamente […] sólo este acceso define la poesía, y ésta no tiene lugar más que cuando aquél tiene lugar" (Nancy, 2013: 119).

Ahora bien, dado nuestro caso, comprenderemos entonces la actividad de nuestra lectura semiótica no como una estrategia para la interpretación fenomenológica o hermenéutica del sentido, sino más bien como la posibilidad de investigación crítica para generar nuevos sentidos creativos a partir de la determinación de accesos posibles. Acceso que en el caso específico de la lectura del poema de Juan Luis Martínez, siempre tiende, paradojalmente, hacia su propia desaparición, anulación, extravío o fagocitación, esto es: en cuanto se enuncia, se anula; en cuanto acceso, desaparición. Por ello, la lectura resultará entonces, también como si fuese una desaparición, a la manera de una *antropofagia de los signos*. La poesía, dice Nancy, "no tiene exactamente un sentido, sino, más bien, el sentido del acceso a un sentido cada vez ausente, y llevado más lejos. El sentido de

la poesía está en un sentido siempre por hacer" (Nancy, 2013: 120).

De este modo, concretamente, nuestra intención por visualizar la presencia de lo fantástico en un poema narrativo cuya figuración de personajes ocurre prácticamente por la desaparición o invisibilidad de los mismos, se articula desde un ejercicio de proposición de la lectura, que, al decir de un crítico como Matías Ayala (2010) comprendería un quehacer casi detectivesco conforme a la naturaleza de un poema con elementos policiales, sobre todo en lo que concierne a la imagen de la mujer[1]:

> *Es fácil convenir que este poema narrativo conlleva elementos policiales: el misterio de qué pasó, quién lo hizo y por qué, los cuales, al no ser resueltos, abren una puerta a especulaciones que se multiplican hasta la metafísica. El lector atento, ubicado en la posición de detective, debe encontrar e interpretar los signos […] mujer que, dicho sea de paso, a pesar de estar mencionada no figura en la familia. ¿Desapareció antes?, ¿fue la única que logró escapar?* (Ayala, 2010: 188-189).

Sin embargo, nuestros procedimientos de lector no tienen por finalidad tratar de descubrir los motivos o encontrar e interpretar los signos de la desaparición, sino sobre la generación de nuevos sentidos críticos y creativos a partir de lo fantástico en tanto posibilidad de aproximación semiótica de acceso y de relación; esto último, conforme a la convivencia conflictiva que ocurre al interior del espacio de lo fantástico entre lo *posible* y lo *imposible* (Roas, 2009 y 2011) pues, según nuestro parecer, el poema trata efectivamente sobre la aparición y desaparición, presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad de cada uno de los miembros que integran la familia de personajes mencionados en el poema, de manera ominosa[2]; como también en lo que concierne a la imagen de la mujer (madre, ama, amada o esposa), cuya única nominación en el poema sólo

[1]Páginas más adelante, centraremos nuestra atención precisamente en la presencia/ausencia de la mujer en tanto imagen fantástica del poema.

[2]Para Sigmund Freud (1992), quien entiende la estética como doctrina de las cualidades de la sensibilidad: "lo ominoso [unheimlich] es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo" (Freud, 2002: 220), pero que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz de manera inexplicable; de modo que su condición de existencia se halla, precisamente, en la incertidumbre intelectual que provoca. (Freud, 2002: 221).

ocurre en tanto complemento en la expresión "el espacio agoniza en la cama de mi mujer", expresión que es mencionada casi al final de la última estrofa del poema, en el verso número 33 de 37 versos en total.

2. LO FANTÁSTICO COMO SISTEMA SEMIÓTICO. UNA ANTROPOFAGIA SÍGNICA

Ya sea, en el ensayo titulado "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición" (2009) como en el libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011), el teórico español David Roas revisa una serie abundante de contribuciones teóricas sobre la literatura fantástica, con el fin de comprender lo fantástico a partir de la convivencia conflictiva entre lo *real* y lo *imposible*. Así, al menos, desde la revisión que él realiza sobre los planteamientos de Castex (1951), Vax (1960), Caillois (1970), Todorov (1970), Barrenechea (1972 y 1991), Bessière (1974), Finné (1980), Campra (1981 y 2000), Cersowsky (1985), Reisz (1989), Bozzetto (1990 y 1998) y Ceserani (1996), entre otros (Roas, 2009 y 2011).

Pero además, el teórico español también añade que el entendimiento de lo fantástico no se limita ni al efecto de la vacilación todoroviana, ni a un género específico de la literatura, sino a la inexplicabilidad del conflicto entre lo *real* y lo *imposible* propiamente tal, situación que a la vez también involucra la posible participación de los lectores:

> *Vuelvo a la definición expuesta al principio: lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector [...] su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla [...] Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que*

> *habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible* (Roas, 2009: 103-104).

Por ello, Roas (2011) es enfático al señalar que lo fantástico corresponde a una categoría estética no circunscrita ni a los límites de un género específico ni solamente literario, sino transdisciplinar, susceptible de manifestarse en distintos sistemas semióticos de representación:

> *la idea de lo fantástico que aquí propongo tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género [...] esta concepción de lo fantástico como categoría estética permite ofrecer una definición de carácter multidisciplinar, válida tanto para la literatura y el cine como para el teatro, el comic, los videojuegos, y cualquier otra forma artística que refleje el conflicto entre lo real y lo imposible caracterizador de lo fantástico* (Roas, 2011: 11).

Desde una perspectiva similar, el teórico mexicano Omar Nieto, en el libro *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno* (2015), propone ampliar el estudio de lo fantástico abordándolo desde una categoría general como es la noción de sistema, en tanto estrategia textual de un sistema semiótico propiamente tal, con el fin de establecer ya no una definición específica de género literario o de temas exclusivos para lo fantástico, sino un conjunto organizado de variables diversas y contextuales que posibilitan una perspectiva diacrónica de clasificación y entendimiento para una distinción entre literaturas a partir de lo *fantástico clásico* (siglos XVIII-XIX), *fantástico moderno* (siglo XX) y *fantástico posmoderno* (desde fines de siglo XX y principios de siglo XXI), aun cuando su marco de distinción no necesariamente se corresponde del todo con la periodización de la modernidad.

> *Sugerimos que no existe un "género" fantástico (como Todorov propone), sino un "sistema de lo fantástico", es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un* modus operandi*,*

> *que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno* (Nieto, 2015: 54).

De este modo, Omar Nieto entiende el *fantástico clásico* como "la irrupción lineal del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar" (Nieto, 2015: 103), es decir: situaciones imposibles al interior de lo posible, que provocan una vacilación respecto de la comprensión de lo real externo, de manera tal que la verosimilitud ocurre por la presencia de referentes miméticos. Mientras que en el *fantástico moderno* ocurre una naturalización de lo improbable, en donde ya no se manifiesta una vacilación ante lo real sino una ausencia de sorpresa, por la que, en definitiva, se explícita un marco epistemológico de toma de conciencia de la complejidad de lo real y de la especificidad y de las reglas de lo fantástico propiamente tal: "lo fantástico moderno significa una ruptura con el modelo clásico de lo fantástico, pero no sólo en la forma en la que combina los elementos del sistema, sino sobre todo por la toma de conciencia de la especificidad y las reglas de lo fantástico en sí mismo" (Nieto, 2015: 131). Por último, en cuanto al *fantástico posmoderno*, Omar Nieto, apoyado en algunas ideas provenientes del pensamiento de Jean-Francois Lyotard (1999), Gianni Vattimo (2000) y Jean Baudrillard (2005) se refiere a la presencia de itinerancias, simultaneidades o simulacros textuales de lo posible y lo imposible debido al reciclaje híbrido e intertextual de elementos diversos para dar cuenta de un carácter escéptico tanto de la realidad como de la literatura al suspender, relativizar o erosionar su posible comprensión:

> *El fantástico posmoderno relativiza los estatutos de realidad y sobrenatural para hacerlos itinerantes dentro de la estructura textual [...] constituye un simulacro, ya sea de alguno de sus elementos constitutivos (lo real o lo sobrenatural) o bien de todo el sistema fantástico, y debilita hasta un grado cero la concepción de verdad como centro integrador* (Nieto, 2015: 234-235).

Por consiguiente, la máxima expresión de lo fantástico posmoderno, según Nieto, no es sino: "la construcción de un relato fantástico cuyo tema sea la creación justamente de lo fantástico" (Nieto, 2015: 272). O bien,

anticipándonos al caso de Juan Luis Martínez, un poema cuyo conflicto entre lo *real* y lo *imposible* visibiliza lo que desaparece y hace desaparecer lo visible. Situación que, a la vez, también nos actualiza la dimensión conflictiva del poema en sí mismo confrontado con lo fantástico[3], como de su inexplicabilidad (Roas) y su escepticismo (Nieto), y de su relación con la otredad[4]. Al respecto, Omar Nieto agrega:

> *Cabe resaltar que el sistema de lo fantástico es impensable sin la idea de alteridad que aportan diversos autores […]* lo otro*, es lo contrario del orden y está en relación dialéctica con* lo mismo*, y es en la literatura donde esta relación encuentra el mejor lugar para ejemplificarlo. Su discurso es un distanciamiento del discurso del mundo y el lenguaje literario una "cristalización de la otredad" […] Asimismo, la ficción opone su discurso a la realidad, la niega, la cuestiona, y lo fantástico pone en evidencia más que cualquier otro sistema esa línea tan delgada entre* lo mismo *y* lo otro (Nieto, 2015: 63).

Así entonces, un poema cuya posibilidad de semiosis radica precisamente en la textualización de la otredad en tanto ausencia, extravío o desaparición inexplicable; o bien, en la significación imposible de la desaparición escéptica de los signos como una *semiótica de la desaparición*.

Por lo demás, a propósito de la relación entre ficción, poesía y

[3]Recuérdese los planteamientos de Tzvetan Todorov (1970), sobre la imposibilidad de lo fantástico al interior de la poesía, pues esta última no se prestaba para una lectura referencial. Pero a la vez, considérese las refutaciones a ello, provenientes de los sustanciales aportes de Niall Binns "La presencia de lo fantástico en la poesía hispanoamericana del siglo XX" (1999), Óscar Hahn "La dimensión fantástica en mi poesía" (2013), Susana Reisz "Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable" (2014) y Ricardo Espinaza Solar "Literatura fantástica y poesía chilena" (2017), entre otros. Pues articulan lecturas altamente documentadas y propositivas para la apreciación y entendimiento de lo fantástico al interior de la poesía contemporánea; cuya síntesis, considerando la negación todoroviana respecto de lo fantástico en la poesía, equivaldría a considerar que la poesía no puede ser fantástica, sin embargo, los poemas, lo son (Espinaza Solar, 2017: 52).

[4]Para un estudio de la obra de Juan Luis Martínez en relación con la otredad y la literatura fantástica, recomendamos las excelentes contribuciones de Scott Weintraub: "La última broma de Juan Luis Martínez: no sólo ser otro sino escribir la obra de otro" (2014) y "Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos" (2015); como también recomendamos el reciente ensayo de Marcela Labraña, titulado: "Juan Luis Martínez: apuntes para un plano improbable" (2018).

literatura fantástica, El teórico español José María Pozuelo Yvancos, en *Lírica y ficción* (1997) realiza un acabado estudio sistemático sobre lo que él considera "la necesidad de extender al mundo de la comunicación lírica las bases o cimientos ficcionales de toda comunicación literaria" (Pozuelo Yvancos, 1997:242) puesto que, siendo la lírica una modalidad de singular expresión literaria, ésta no difiere de otros géneros por el supuesto carácter no ficcional de su representación, sino por la peculiar vía de cómo explora el rasgo ficcional particular que desde la afirmación aristotélica de *poiesis* está en la raíz misma de toda representación literaria (Pozuelo Yvancos, 1997:243)[5]. Para ello, Pozuelo Yvancos inicia su reflexión afirmando que, desde la perspectiva de la poética contemporánea, existe una gran dificultad para una posible definición de la poesía que se debe, principalmente, a un anquilosamiento del desarrollo teórico respecto de la poesía misma, el que constantemente se ubica en una reducción idealista unitario-romántica e implica un estado de marginalidad en cuanto desarrollo, transformación, variedad, vigencia, novedad o actualidad en el estudio de las obras de poesía en su relación con el ámbito de la ficción[6]. Esto último, se debe, según

[5]La propuesta de estudio de José María Pozuelo Yvancos se desarrolla a partir de tres objetivos específicos. Para todos los efectos de interés, recomendamos una atenta lectura del texto de Pozuelo Yvancos, además de indicar que sus tres objetivos son: 1) Indagar las razones históricas de la problematicidad del género o de la poesía lírica; 2) Mostrar cómo parte de esa problematicidad ha declarado una objetable exclusión arbitraria de la lírica respecto del ámbito de los géneros ficcionales o miméticos, al crear dificultades teóricas para su no consideración en tanto discurso de ficción; 3) Argumentar que la lírica es un género mimético-ficcional, siguiendo ideas previamente declaradas por los antiguos tratadistas F. Cascales y Ch. Batteux.

[6]O bien, dicho de otro modo, José María Pozuelo Yvancos explicita su posición señalando también que el hecho de que la ficción no haya influido en el desarrollo teórico de la poesía, presenta a la vez una amplia explicación histórica en base al constructo teórico respecto del género mismo que bien puede explicarse por la voluntariosa creación de cierto tipo de clasificación teórico-unitaria que permitiera acoger múltiples y variadísimas formulaciones literarias que la tradición teórica fue imponiendo a partir de una macro unificación del modo lírico a la manera de un architexto. Unificación o clasificación architextual que según Pozuelo, no necesariamente habría respondido con totalidad a los rasgos (- ficcionalidad) y (+ subjetividad), pero que aseguraba una posición de lectura dominante para la proposición de verdad trascendental asociada principalmente a las creencias poético-filosóficas de la tradición del idealismo romántico, entendido como "lugar donde el individuo expresa directamente su alma y rescata la autenticidad originaria o el carácter genuino y verdadero del lenguaje" (Pozuelo Yvancos, 1997: 250). Razón por la cual, además, "los críticos leen una obra a través del sistema crítico de forma que la inteligencia crítica asimila y acomoda lo nuevo dentro de los esquemas y coordenadas dados por su conocimiento" (Pozuelo Yvancos, 1997:248).

Pozuelo Yvancos, por no haberse beneficiado [la teoría de la poesía] de las muy provechosas indagaciones teóricas sobre la ficcionalidad que, entre otros avances, lograron alcanzar un alto nivel de desarrollo de la semántica y la pragmática textual (Pozuelo Yvancos, 1997:243). Por lo tanto, Pozuelo Yvancos también afirma que, una vez instalada la concepción teórica sobre la poesía alejada de lo ficcional, ésta no sólo se resuelve como un constructo de voluntad puramente ideal y teórico, sino que su construcción se ha hecho en aras de la necesidad intrínseca de la propia teoría, (Pozuelo Yvancos, 1997:248). Por tal motivo, el teórico español lleva su exposición hacia una defensa del pensamiento de los antiguos tratadistas Francisco Cascales (1617) y Charles Batteux (1746), al comentar la obra de ambos teóricos de manera tal que sus postulados le permiten recuperar una vieja tradición teórica y reivindicar el carácter ficcional de la poesía. A juicio del teórico español, ambos tratadistas explicitaron su comprensión de *mímesis* y *poiesis* en estricta coherencia con el modelo de Aristóteles:

> *La relación lírica=mímesis o la reivindicación mimética de la lírica no es como quiere Genette una distorsión del pensamiento aristotélico, creo más bien que representa un lugar plenamente coherente dentro del sistema teórico de la Poética [de Aristóteles] que Cascales y Batteux han respetado, no sin aportar poderosas razones* (Pozuelo Yvancos, 1997:252).

Por cuanto, todo el sistema teórico, tanto de Cascales como de Batteux, se concentra en una lectura de la *mímesis* como concepto general de la producción artística ligada al *poiein*. O bien se trata de un amplio entendimiento del principio de mímesis aristotélico, como principio general que abarca la totalidad de la actividad poética, por el cual es posible acordar que la reproducción/representación de la realidad por medio de su modelización artística no sólo corresponde a una imitación o reproducción de lo dado sino que también responde a la creación o producción de lo imaginario/real propiamente tal (254). De esta forma, según Pozuelo Yvancos, Cascales y Batteux entienden la poesía como un hacer igualmente mimético, ligado a la ficcionalidad, cuya defensa se trama en una modelización imaginada, artificial, particular y verosímil del mundo que explora la ficción por sí misma de manera no exclusivamente narrativa pero igualmente ficcional e incluso fantástica.

Recientemente, en el libro titulado *Semiosis antropófaga: semiótica, comunicación y postestructuralismo* (2018), el teórico chileno Rodrigo Browne, basándose en algunas ideas provenientes del pensamiento posestructuralista de Gilles Deleuze (2005) y de la deconstrucción de Jacques Derrida (2005)[7], se propone realizar una lectura antropófaga del quehacer de la semiótica a fin de proyectar las sensibilidades contemporáneas "desde el juego de las interpretaciones hasta las más complejas relaciones comunicacionales y de intercambio de sentidos" (Browne, 2018: 95). En tanto disciplina teórica, Browne precisa el ejercicio de la semiótica como un quehacer *antropófago simbólico* devorador de signos:

> *Signos que, en el acto de la* semiosis ilimitada*, se alimentan infinitamente de otros signos que, a su vez, se comen entre sí, en un mutuo y permanente engullimiento, para volver a tornarse nuevos signos y generar, con esto, una explosión dinámica de sentido capaz de establecer diferencias que no tienen lugar en un sistema estático y definido, "(...) una extraña polisemia, un semillero de sentidos en el que se gestan las más diferentes posibilidades de asociación y en el que lo ominoso prospera como encanto"* (Browne, 2018: 16).

De esta forma, el teórico chileno comprende su actividad intelectual discursiva, en función a la producción de semiosis, a partir de la metáfora del caníbal en tanto posibilidad de estudio de los discursos culturales contemporáneos:

> *Consideramos que la actividad discursiva, concebida como productora de una semiosis que trasciende su propio espacio material, nos lleva directamente a la metáfora de la* antropofagia sígnica *que se evidencia a través de esta relación de unas cosas con otras, de unos acontecimientos con otros, de la asociación y trasmisión de elementos que vamos engullendo continuamente en nuestra actuación como seres culturales que nos desenvolvemos en la* semiosfera *(Lotman, 1996). En suma, la metáfora caníbal*

[7]Para una relación entre el pensamiento filosófico de Jacques Derrida con terminología proveniente desde la teoría de la literatura fantástica, en aras de valorar al pensamiento de Derrida como una filosofía fantástica, recomendamos la lectura del reciente artículo de Juan Evaristo Valls Boix, titulado "'Posibilidad (imposible) de lo imposible', la filosofía fantástica de Derrida" (2017).

> *nos permite estudiar la cultura como espacio donde los discursos remiten a otros discursos que conforman y limitan la comunidad simbólica de los hombres, estrechando su destino a esa cantidad de discursos que instituyeron la totalitaria y frondosa espesura que establece lo Uno frente a lo Otro* (Browne, 2018: 19).

Ahora bien, si trasladamos tal creencia teórica a nuestro objeto de estudio, evidenciaríamos no solo que lo postulado por Browne se tiñe de figuraciones fantásticas en tanto *epistemología de una semiosis caníbal*, sino que, lo fantástico en el poema, se hallaría en la acción de unos signos que, devorando a otros, desaparecen o se extravían en el espacio nominado para su propia presencia. Así entonces, la confrontación conflictiva de lo *real* y lo *imposible* no solo se evidenciaría en un ejercicio de lectura semiótico de la *antropofagia sígnica*, sino específicamente de la *logofagia*, en tanto concepto acuñado previamente por Túa Blesa (1998) y entendido como la necesidad deconstructiva de fagocitar la textualidad, incluyendo su propia fagocitación en un acto de autosacrificio lector a fin de proponer una nueva forma de leer lo ya leído: "el texto logofágico se destruye y se recompone en el gesto de la logofagia, perdura en los trazos del silencio […] a través de los cuales se dice el silencio" (Blesa, 1998: 15). O bien, ya en el entendido de una posible *semiótica de la desaparición*, a la manera de una *semiofagia*, esto es: de los signos que se fagocitan y desparecen entre sí; de los signos que se visibilizan por su desaparición, pero que a la vez, paradojalmente, se invisibilizan por su aparición. Así, la ausencia de la mujer, la desaparición de una familia[8].

3. LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA

El poeta chileno Juan Luis Martínez (Valparaíso, 7 de julio de 1942 -Villa Alemana, 29 de marzo de 1993), ha sido considerado por la crítica especializada como un autor de culto, cuya escritura, siguiendo a Walter Hoefler (2012), se centra en relevar "la noción de identidad velada, de

[8]Para una mayor relación con el espacio antropófago, postmodernidad y literatura fantástica, adicional a lo señalado por Enrique Browne (2018) y Túa Blesa (1998), recomendamos la lectura del libro de Patricia García *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void* (2015), en específico el capítulo 1 "The Fantastic of Place and the Fantastic of Space, y capítulo 2 "Body: (Not) Being in Space".

textos por nada, de escritura del texto de otro, de la anulación del autor, [que] pasan a conformar una estrategia de legitimación y definición de una postura posible" (Hoefler, 2012: 40). Así también, según Marcelo Rioseco (2013), se trata de "Juan Luis Martínez, poeta de la transparencia y la ausencia, [que] pone con *La nueva novela* en entredicho no sólo al lenguaje poético, sino también a los criterios de realidad que busca en el lenguaje su fundamento de existencia" (Rioseco, 2013: 165). Pues, de acuerdo con Óscar Galindo (2004) "la escritura que Juan Luis Martínez ofrece en *La nueva novela* es una nueva forma de explorar las paradojas de representación de lo real" (Galindo, 2004: 164).

El poema "La desaparición de una familia" de Juan Luis Martínez, aparece en el libro *La nueva novela* que el poeta chileno publicó inicialmente en enero de 1977, con una segunda edición facsimilar de julio de 1985, y una reciente tercera edición de septiembre de 2016. Específicamente, el poema se halla en la página 137, al interior del último apartado del libro, cuyo título es: "EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLITICA". El título de este apartado se encuentra oculto tras una bandera chilena de papel de volantín, semejante a las que se utilizan para celebrar las fiestas patrias, pegada en el borde izquierdo de la página y sólo es develado una vez que se gira la bandera en un movimiento similar al de una página central y más pequeña. En el extremo superior derecho de la página que contiene el título del apartado, se encuentra una dedicatoria a Daniel Theresin, que es el nombre utilizado por el escritor Jean Tardieu, en París, durante la ocupación alemana en Francia, en la segunda guerra mundial. En el extremo inferior derecho de la página que contiene el título del apartado, se encuentra un epígrafe del pintor vanguardista francés Francis Picabia, que dice: "El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos" (Martínez, 2016: 35).

Adicionalmente, el poema "La desaparición de una familia" cuenta con tres epígrafes ubicados anteriormente, en la página 121 del aparatado previo denominado "NOTAS Y REFERENCIAS"; el título utilizado por Juan Luis Martínez para los tres epígrafes es: "NOTA 1. LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA. Véase: EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO", lo que anticipa la presencia del poema al remitir en "véase" al apartado que lo contiene. Los epígrafes son:

"La casa que construirás mañana, ya está en el pasado y no existe".

"El hombre nace en la casa, pero muere en el desierto".
Proverbio del Gran Lama Errante,
Oído por S.-J. Perse en el desierto de Gobi.

"Cuando la familia está hecha viene la dispersión;
cuando la casa está construida, llega la muerte".
José Lezama Lima

(Martínez, 2016: 121)

Así, además, el título de estos tres epígrafes, "NOTA 1. LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA. Véase: EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO", cuenta con una nota a pie de página que dice: "Véase: Adolf Hitler Vs. Tania Savich (EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS)", siendo "EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS" el título del capítulo VII del libro, en donde se incluye a los dos apartados antes mencionados, que son: "NOTAS Y REFERENCIAS" y "EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: (LA POLITICA)". A la vez que, "Adolf Hitler Vs. Tania Savich" corresponden a las dos últimas notas del apartado "NOTAS Y REFERENCIAS", siendo: "NOTA 11. ADOLF HITLER VS. TANIA SAVICH I Véase: EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS" y "NOTA 12. ADOLF HITLER VS. TANIA SAVICH II Véase: NOTAS Y REFERENCIAS (Nota 11)", de las páginas 132 y 133, respectivamente. Todo esto ya nos entrega la inquietante impresión de que el poema "La desaparición de una familia" se encuentra en una trama de interrelación con otros textos al interior del libro, a modo de intertextualidad declarada, hipertextual, polimórfica y rizomática; esto último, de acuerdo a lo declarado por críticos como Juan Carlos Villavicencio (2016), Zenaida Suárez (2017) y Jorge Rosas Godoy (2016)[9].

[9]Para un estudio sobre la relación del poema "La desaparición de una familia" con sus epígrafes, recomendamos la atenta lectura del artículo: "La casa o el laberinto de (Juan de Dios). Hacia una interpretación del 'EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA' de La nueva novela, de Juan Luis Martínez" de Juan Carlos Villavicencio (2016). Así, además, para

La desaparición de una familia

1. Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina,
él le había advertido: "—Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

2. Antes que su hijo de 10 años se extraviara
entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes,
él le había advertido: "—Esta, la casa en que vives,
no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello
y ancha tal vez como la aurora,
pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

3. Antes que "Musch" y "Gurba", los gatos de la casa,
desaparecieran en el living
entre unos almohadones y un Buddha de porcelana,
él les había advertido:
"—Esta casa que hemos compartido durante tantos años
es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo,
pero, estad vigilantes
porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta
y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza".

4. Antes que "Sogol", su pequeño fox-terrier, desapareciera
en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso,
él le había dicho: "—Cuidado viejo camarada mío,
por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
por las puertas sale el espacio;

el entendimiento de la obra de Juan Luis Martínez en su dimensión intertextual e hipertextual, polimórfica y rizomática, igualmente recomendamos la lectura de los textos: "La nueva novela, paradigma del polimorfismo textual" de Zenaida Suárez (2017) y también el libro: *Poliexpresión o la des-integración de las formas en/desde La nueva novela de Juan Luis Martínez* de Jorge Rosas Godoy (2016).

al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:
"—Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza".

(Martínez, 2016: 137)

De acuerdo con lo formulado por Jorge Lagos Caamaño (2014), la consideración semiótica de una obra literaria nos permite concebir el estudio de la organización estructural de una obra cualquiera en tanto sistema de comunicación que utiliza la lengua como vehículo de expresión bajo una finalidad estética (Lagos Caamaño, 2014: 25). De este modo, nuestra aproximación semiótica pretende configurar una lectura del poema "La desaparición de una familia" de Juan Luis Martínez en los niveles morfosintáctico, semántico y pragmático. Por lo tanto, su explicitación considera el desarrollo de los tres niveles específicos en tanto: a) relaciones de signo-signo (nivel morfosintáctico), b) relaciones de signo-objeto (nivel semántico) y c) relaciones signo-sujeto (nivel pragmático), siguiendo el paradigma metodológico utilizado por Lagos Caamaño (2014) en expresa conformidad a lo propuesto por José Romera Castillo (1980)

La presencia de los niveles explicitados y las relaciones que se proponen en cada uno de ellos responden al paradigma metodológico de análisis semiótico literario adoptado por Romera Castillo. Así, la morfosintáctica estudiará la distribución en el discurso, forma y función de todas las relaciones signo-signo; la semántica, la significación de los signos y las relaciones con sus 'denotata', y, la pragmática, que analizará todo lo que haga referencia directa o indirecta al autor y a los lectores (Lagos Caamaño, 2014: 24-25).

3.1. Nivel morfosintáctico

Desde una perspectiva morfosintáctica, centrada en las relaciones signo-signo, es posible señalar, primeramente, que la estructura formal del poema se presenta a partir de cinco estrofas numeradas pero irregulares. El número de los versos correspondientes a cada estrofa se constituyen en grupos de 5, 7, 9, 7, 9, estableciendo una pequeña periodicidad desde la estrofa segunda a quinta en su relación 7, 9, 7, 9. Así además, los versos dan cuenta de una unidad de medida silábica bastante diversa, desde versos de 8 sílabas a versos de 14 y 18 sílabas, considerando variables de sinalefa, hiato, sinéresis y diéresis, con rima prácticamente inexistente, tratándose entonces de un poema de cinco estrofas con verso libre, heteroversales y polimétricas.

Desde una dimensión retórica, el poema cuenta con diversas figuras tropológicas de índole fónica (aliteración), como también figuras plenamente morfosintácticas de repetición (anáfora, epífora, anadiplosis, paralelismo), acumulación (correlación) y orden (hipérbaton). No obstante, en cuanto a la dimensión sonora o rítmica del poema, podemos decir que ésta ocurre no necesariamente al interior de versos específicos sino en el entendido del poema como totalidad, de modo que las aliteraciones (repetición de sonidos o grupos de sonidos semejantes) se establecen en la relación de un verso con otro o bien, entre una estrofa y otra, conforme a la reiteración de expresiones y términos similares, afines a un ritmo monocorde, cuyo sentido, al parecer, no es otro que la insistente, reiterativa, tediosa e inevitable desaparición de cada uno de los miembros de la familia que habita al interior del hogar, sentido y poema.

Por ello mismo, en cuanto a las figuras morfosintácticas de repetición propiamente tales, es notoria la presencia de anáfora (repetición de palabras al inicio de versos) en el inicio del primer verso de cada una de las cuatro primeras estrofas, conforme al uso del término “antes” o “antes que”, como también de epífora (repetición de palabras al final de versos) en los versos 4, 6, 8, 6 de cada una de las cuatro primeras estrofas o bien, en los versos 4, 11, 20, 27 siguiendo el orden total del poema, conforme al uso del término “ruta” o de la expresión nominal “señales de ruta”. Por lo demás, los términos anafóricos y epifóricos aquí destacados “antes” y “ruta” aparecen en el centro de los versos primero y octavo de la

estrofa quinta, o bien en los versos 29 y 36, dando la impresión de que las expresiones avanzan en una gradación correlativa por el interior del poema desde zonas extremas de inicio y final de versos hacia el centro de su propia expresión y sentido, al ir descendiendo desde la primera hasta la última estrofa, pero paradojalmente, precisando su sentido en una alteración total de orden, dado el caso del hipérbaton (alteración del orden de las palabras) en la expresión "sin ruta ni señal", según la expresión nominal "señales de ruta". Igualmente, de forma similar, se observa la presencia de anadiplosis (repetición de una palabra al final de un verso en el inicio de otro verso), en la expresión "se extraviara" al inicio de segundo verso de la estrofa primera y al término de primer verso de la estrofa segunda, y también de la expresión "desaparecieran"/"desapareciera" al inicio del segundo verso de la estrofa tercera y al término del primer verso de la estrofa cuarta, esto es: "se extraviara" versos 2 y 6, y "desapareciera"/"desapareciera" versos 14 y 22.

Con toda esta acumulación de expresiones similares, también es posible destacar, en tanto figura de acumulación propiamente tal, la presencia de correlación (correspondencia de un término de una serie sintáctica en otra serie o sucesivas) para el término "casa" el cual se ubica en posiciones de centro de verso, en versos igualmente centrales de acuerdo a cada una de las estrofas, dando cuenta de su relevancia como centro y eje estructural de la sintaxis del poema, pues se trata de la casa en tanto signo espacial, ubicado en el seno de la ficción, por la cual se produce la desaparición de la familia, y cuya última expresión solamente se resolverá de manera negativa en la denominación final de "casa miserable".

Es aquí, precisamente, en este eje sintáctico del poema en donde surgen las dimensiones de lo fantástico en tanto conflicto entre lo posible y lo imposible (Roas, 2009 y 2011), debido a la transformación radical del espacio doméstico. Puesto que, si bien a partir de Michel Foucault (2010), comprendemos que nuestra contemporaneidad probablemente se define de acuerdo a nuestra particular relación con los espacios, probablemente también sucede que todas nuestras ideas relativas a la casa, generalmente podrían estar asociadas a una serie de valoraciones positivas por la cual se entiende al hogar como un espacio de intimidad, protección y cobijo de los seres; sin embargo, ante esto la paradoja de lo fantástico resulta ser, precisamente, que el poema ya no trata del hogar como un sitio seguro sino advertido, lleno de peligros inevitables e inexplicables que nos provocan

un particular horror doméstico, lo ominoso del extravío y la desaparición de los personajes. Esta situación, por lo demás, también nos evidencia una posible actualización del tópico de la casa encantada, casa embrujada o casa maldita en tanto casa miserable, puesto que, si en un relato canónico de la literatura fantástica latinoamericana como es "Casa tomada" de Julio Cortázar (1951) el hogar es sitio de la expulsión de los protagonistas a razón de la presencia de seres extraños que paulatinamente se van apoderando de las distintas habitaciones, en el poema de Juan Luis Martínez, se trataría de la desaparición de los personajes a modo de una fagocitación indescriptible realizada por el propio hogar, sin la necesidad de presencias ni de otros seres extraños o acaso fantasmales. La casa del poema, entonces, en sí misma casa miserable, es el eje fantástico, de horrible fascinación en lo ominoso de las desapariciones de cada uno de los personajes, a la manera de una semiofagia de los signos del lugar.

Por último, pero también en tanto figuras de repetición, cabe destacar la reiteración a modo de epífora estrófica hacia el final de cada uno de los últimos versos de las cinco estrofas del poema, siendo los versos 5, 12, 21, 28, 37, conforme a la expresión "perdido de toda esperanza", pues su insistencia expresiva en el consecuente paralelismo (repetición de construcciones similares), nos entrega la impresión de una sentencia reveladora, fatal e irremediable, muy próxima a la epifanía y la anagnórisis.

3.2. Nivel semántico

Desde una perspectiva semántica, centrada en las relaciones signo-objeto, en principio es posible señalar que la generación de sentido se establece a partir del tratamiento e insistencia de los términos "casa" y "señales de ruta", como también de otros términos relativos tanto a la advertencia y extravío, como a la desaparición y pérdida de toda esperanza. Así, el poema, en sus cinco estrofas, siempre contiene una advertencia tardía sobre el extravío, desaparición y pérdida de toda esperanza para cada uno de los integrantes de la familia que se encuentran al interior de la casa y que son mencionados conforme avanza la lectura del poema por cada una de las estrofas. De modo que la estrofa primera refiere al extravío de la hija de 5 años y la estrofa segunda al extravío del hijo de 10 años, mientras que la estrofa tercera remite a la desaparición de los gatos de la casa Musch y Gurba, y la estrofa cuarta refiere a la desaparición de Sogol

(anagrama de logos) el pequeño perro fox-terrier. Por último, la estrofa quinta corresponde al extravío del propio sujeto hablante del poema, padre de los hijos, amo, amigo y camarada de las mascotas.

En todo el poema, en cuanto a lo referido a la mujer, no hay prácticamente siquiera una presencia nominal anterior que sirva de señal para su eventual extravío posterior. Al caso, cabe constatar que mientras las personas se extravían al interior de la casa, los animales desaparecen dentro de la misma. Así, la hija se extravía entre el comedor y la cocina, el hijo entre la sala de baño y el cuarto de juguetes y el sujeto hablante entre el desayuno y la hora del té; por tanto, la dimensión que rige el extravío de los hijos es de índole espacial (en el desplazamiento de un lugar a otro), mientras que en el sujeto se trata de un extravío de índole temporal (entre el desayuno de la mañana y el té de la tarde). Por su parte, los gatos Musch y Gurba desaparecen en un sitio específico del hogar como es el living, entre almohadones y un Buddha de porcelana, al igual que el perro Sogol, quien desaparece en la escalera de la casa, específicamente en el séptimo peldaño que lleva al segundo piso. Aquí se constata, a la vez, que, a diferencia de las macotas, las personas del poema no tienen nombre, para el caso, entonces, resultar ser que se trata siempre de sujetos o personajes desaparecidos y anónimos. En cuanto a las advertencias que dirige el sujeto del poema, ya sea para cada uno de los integrantes de la familia como para sí mismo, sucede que cada una de estas advertencias contiene en su inicio una descripción específica y a la vez paradójica de la casa que, al mismo tiempo, se actualiza en su dimensión de espacio fantástico. Así, se trata de una casa que "no es ni grande ni pequeña" (estrofa primera), "no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello / y ancha tal vez como la aurora" (estrofa segunda), "es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo" (estrofa tercera), "por las ventanas de esta casa entra el tiempo, / por las puertas sale el espacio" (estrofa cuarta), para finalmente ser llamada "casa miserable" (estrofa quinta). Por lo que su denominación transita desde una referencia cotidiana, simbólica, telúrica o fantasmal hasta su incomprensión y desaprobación miserable, irremediable. Así, el valor de sentido de la casa no solo resulta ser próximo al entendido fantástico de la casa embrujada, antítesis de sitio agradable, sino también, en tanto lugar, aunque advertido, incompresible, inexplicable, inaceptable, escéptico, ominoso, cuya desazón solo se resuelve en la pérdida de toda esperanza o bien, como señala David Roas (2009), en la constatación del

espacio fantástico como aquel que ya no permite confiar en los sentidos (Roas, 2009: 101).

Por último, siguiendo con la advertencia en cuanto al descuido de las señales de ruta cuya consecuencia irremediable es la pérdida de toda esperanza de la vida o bien que "de esta vida al fin, [se ha] perdido toda esperanza"; al caso, cabe precisar que para cada una de las estrofas y sujetos conforme a la expresión "al menor descuido", las señales de ruta pasan de ser borradas, olvidadas, confundidas, silenciadas o no escuchadas para finalmente dar cuenta de su inexistencia en la expresión "nunca hubo ruta ni señal alguna", como nunca hubo sentido o posibilidad siquiera.

Por lo tanto, la figura nuclear del poema en cuanto a posibilidad de sentido es precisamente la metáfora de casa en tanto elemento de mayor visibilidad de las dimensiones fantásticas del poema y su correlación con la expresión "señales de ruta". Así, el espacio de la casa funciona en tanto analogía visible al espacio del país, patria o nación, pero también poema, y las señales de ruta en tanto guía, mapa, orden y gobierno, pero también lectura, porque una vez perdidas las señales de ruta también han sido extraviadas las formas de leer el poema. De modo tal, que no sólo ocurre la desaparición de una familia, sino la desaparición de la casa y sus señales de ruta, la desaparición del sentido, de la poesía y sus lectores, la desaparición del lenguaje. Aquello es, así entonces, una funesta epifanía: el silencio, la anagnórisis, la logofagia. La revelación antes anunciada, que indudablemente guarda su correlato con la situación contextual del país, esto es: la desaparición de toda la familia o de la idea de familia porque al menor descuido se ha destruido todo el sistema de gobierno. Para nosotros, además, la expresión "al menor descuido" nos resulta símil a una expresión como "de golpe", o sencillamente "golpe".

3.3. Nivel pragmático

Comúnmente, el poema "La desaparición de una familia" ha sido leído desde una perspectiva política en coherencia al contexto inmediato de producción y publicación, relacionándolo con la situación de los detenidos desaparecidos de Chile a manos del terrorismo de Estado, conforme al periodo de la dictadura cívico-militar chilena (septiembre 1973 - marzo 1990) y la fecha de publicación de la primera edición del libro (enero 1977). Así por ejemplo, el poeta Armando Uribe (1990), se refirió al poema "La

desaparición de una familia" como "el más grande poema de desaparecidos de que haya memoria" (Uribe, 1990: 59), mientras que el crítico Ignacio Valente (1977), lee la poesía de Martínez desde una perspectiva política en que la neovanguardia resulta capaz de cuestionar no sólo el régimen sino incluso el estatuto mismo del arte y la poesía, afirmando que "tan experimental es esta extraña obra, en su exploración de los límites del lenguaje, que resulta incluso problemático llamarla poesía, en el sentido habitual del género" (Valente, 1977: III).

Sin duda, en cuanto a la dimensión pragmática en la relación signo-sujeto, el poema nos remite simbólicamente a la situación política acontecida en Chile en su edad más oscura, por cuanto una paráfrasis posible, al caso, podría ser la desaparición de todo el país.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva de lectura semiótica cuya intención no es otra que generar una nueva posibilidad de acceso al sentido a la manera de hacer sentido (Nancy, 2013) desde una situación aberrante (Eco, 1993) o inmoral (Barthes, 2002) de la lectura propiamente tal. Por ello mismo, como señalamos con anterioridad, igualmente centramos nuestra atención en la presencia invisible de la mujer al interior de la trama del poema fantástico. Puesto que, el poema nos presenta conforme a la ausencia o de la posesión de un objeto que ya le es ausente, según la expresión nominal "el espacio agoniza en la cama de mi mujer", la paradoja de lo fantástico en tanto confrontación insistente entre lo real y lo imposible, de la presencia-ausencia de la mujer (madre, ama, amada, esposa) conforme a la producción del espacio casa como signo de un lugar que agoniza y desaparece. Por lo demás, un acceso semiótico a la presencia de la mujer al interior de la casa parece indicarnos que la mujer como tal ya desapareció desde mucho antes puesto que, si regresamos al epígrafe de Francis Picabia, en donde la patria en tanto segunda madre, tiene la potestad de inmolar a todos sus hijos en pos de la gloria política, pero una vez destruida políticamente la patria, a razón del golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura cívico-militar, ya no hay esperanza ni señal de ruta, ni de vida posible para ninguno de sus hijos. Así, al menos, de acuerdo con la lectura que realizan Enrique Lihn y Pedro Lastra (1987), puesto que, en la correlación de casa, patria y poema, igualmente se encuentra contenida la condición de presencia y ausencia fantástica de una madre inmoladora, ya no dadora de vida sino portadora de muerte y desaparición:

Existiría una relación de suplemento entre el texto y el epígrafe

en el sentido derridiano: el epígrafe es lo que le sobra y le falta al texto. Picabia se refiere a la Patria como madre inmoladora, imagen que desaparece en el poema y es conmutada por la casa. 'La desaparición de una familia' hace de la casa lo que Picabia hace de la Patria, otorgándole un derecho a muerte que, en términos fotográficos, acercaría el negativo a lo real más que el revelado. Todas las características que hacen de la casa un lugar cerrado, acotado y protector, y los trayectos rituales de sus moradores, se espectralizan guardando sus formas. La casa es el mundo como lugar abierto, desprotegido y amenazante, que en lugar de sustraer de los peligros de la existencia los condensa y los especializa, señalándole a cada uno el modo y el lugar específicos de su desaparición (Enrique Lihn y Pedro Lastra, 1987: II).

4. PICNOLEPSIA DE LO FANTÁSTICO. HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA DESAPARICIÓN

En Estética de la desaparición (1998), Paul Virilio refiere al concepto de picnolepsia (del griego pycnos, frecuente) para explicitar los estados de ausencia o de tiempo ausente que forman parte de la conducta común del ser humano contemporáneo pero igualmente imperceptibles en su sentido común. Así, Virilio llama experiencia picnoléptica al estado frecuente de no percepción de los acontecimientos que se suceden ante lo humano con excesiva velocidad, tornándose imperceptibles; desapareciendo. Siendo, la constante velocidad de los sucesos, aquello que vuelve imperceptible a los sucesos mismos, volviéndolos a la vez en un fenómeno de masas.

Una vez definida la picnolepsia como fenómeno de masas, a la noción de sueño paradójico (sueño rápido) correspondiente a la fase de los sueños, se le agregaría en el orden consciente un estado de vigilia paradójica (una vigilia rápida). En suma, nuestra vida consciente, que nos resulta ya inconcebible sin los sueños, lo será también sin la vigilia rápida (Virilio, 1998: 14).

A propósito de la escritura de Juan Luis Martínez y en relación al pensamiento de Paul Virilio, el crítico chileno Juan Herrera Molina, en su artículo titulado "La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera" (2007), sostiene que la obra de Virilio se concentra en los efectos que la velocidad provoca en la sociedad contemporánea, indagando desde una postura humanista en la

anulación de los sentidos, expresada como desaparición de la subjetividad, en virtud de mecanismos que llevan al accidente por cuanto deriva de la velocidad; así, en la fórmula: velocidad = desaparición.

La velocidad lo que hace es abolir la dimensionalidad de lo humano expresada en su relación con el tiempo y con el espacio: anula su conexión con el pasado y el futuro, y desintegra la posición del sujeto como volumen en el espacio; en otras palabras, permite que el individuo se exprese en un interminable presente sin un "aquí", sin un lugar. Este "ahora" eternizado constituye el resultado de nuestra relación con la velocidad. Dicha situación sin límites es considerada por Juan Luis Martínez, a través del examen de las contradicciones, las paradojas y los juegos de lenguaje enmarcados en estos textos. La aparente forma resolutiva de algunos enunciados resulta una máscara, así como la univocidad de la razón al momento de caracterizar la subjetividad. La negatividad, la catástrofe, el accidente, la desaparición, en los textos de Martínez es resistida con lenguaje, con la articulación de una escritura que nos devuelve al territorio de la reflexión, al volumen (Herrera Molina, 2007: 24).

De este modo, ahora, cuando nuevamente accedemos a un verso como "el espacio agoniza en la cama de mi mujer", constatamos su manifestación veloz, picnoléptica y accidentada, esto es absolutamente paradojal de la presencia de la mujer (madre, esposa, ama, amada, etc.) al interior del poema. De este modo, según nuestra perspectiva de lectura, consideramos que Juan Luis Martínez visibiliza por su desaparición, anulación, no referencia a la ausencia transversal de lo femenino al interior del poema, siendo un poema que, a la vez, paradojalmente, pretende invisibilizar por su aparición, denominación y referencia a la presencia constante de cada uno de los demás integrantes de la familia. A este efecto, coincidimos con Herrera Molina cuando señala que "la resistencia paradojal de Martínez, de otro modo, se verifica cuando asume en su discurso una reflexión de la presencia, pero a la vez notifica la ausencia; el juego doble [que] se encuentra plasmado en 'La desaparición de una familia'" (Herrera Molina, 2007: 25). De modo tal que, Juan Luis Martínez invisibiliza lo visible y visibiliza lo invisible que es, en definitiva, su posibilidad semiófaga; lo que desaparece y se extravía, como en un ominoso juego fantástico entre el poema y su posibilidad de lectura, lo posible y lo imposible.

Finalmente, bajo el estatuto de una proposición de lectura semiótica, bien podríamos abogar, al caso del poema específico y en relación a

la presencia de lo fantástico, por la posibilidad inicial de lo fantástico-picnoléptico en un caso específico de semiótica de la desaparición, en tanto espacio propiamente estético del poema, en donde se enuncia lo que desaparece y se silencia aquello que es presente constante e invisible, acaso imposible de percibir: el proceder silencio de la semiofagia, la picnolepsia de lo fantástico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2003). "Hacia una teoría del signo espacial en el género narrativo". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 550-570.

AYALA, M. (2010). *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

BACHELARD, G. (2006). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica [1957].

BARRENECHEA, A. M. (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" *Revista Iberoamericana* 80, 391-403.

____ (1991). "El género fantástico entre los códigos y los contextos". En E*l relato fantástico en España e Hispanoamérica*, E. Morillas Ventura (ed.), 75-81. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela.

BAUDRILLARD, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

BARTHES, R. (2002). "Por una teoría de la lectura". En *Variaciones sobre la escritura*, 83-85. Barcelona: Paidós [1972].

BESSIERE, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain.* París: Larousse Université.

BINNS, N. (1999). "La presencia de lo fantástico en la poesía hispanoamericana del siglo XX". En *Literatura y pensamiento en América latina*, R. Navarro García (ed.), 105-115. Sevilla: CSIC.

BLESA, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio* [Anexo de *Tropelías*]. Zaragoza: Ediciones Universidad de Zaragoza.

BRITO, E. (1990). "La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: La Nueva Novela de Juan Luis Martínez". En *Campos minados (literatura y post-golpe en Chile)*, 23-51. Santiago: Cuarto Propio.

BOZZETTO, R. (1990). "Un discours du fantastique?". En *Du Fantastique*

en littérature: figures et figurations, M. Duperray (ed.), 55-67. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

____ (1998). *Territoires des fantastiques. Des roman gothiques aux récits d'horreur Moderne*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

BROWNE, R. (2018). *Semiosis antropófaga: semiótica, comunicación y postestructuralismo*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.

CAILLOIS, R. (1970). "Del cuento de hadas a la ciencia ficción". En *Imágenes. Imágenes*, 9-47. Barcelona: Edhasa.

CAMPRA, R. (1981). "Il fantastico: una isotopia della transgressione". *Strumenti Critici* XV-2, 199-231.

____ (2000). Territori della finzioni. Il fantastico in letteratura. Roma: Carocci.

CASTEX, P. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París: Éd. José Corti.

CERSOWSKY, P. (1985). "The Copernican Revolution in the History of the Fantastic Literature at the Beginning the Twentieth Century". En *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, R. A. Collins & H. D. Pearce (eds.), 19-26. Londres: Greenwood Press.

CESERANI, R. (1996). *Il fantastico*. Bolonia: Il Mulino.

CORTÁZAR, J. (1951). "Casa tomada". En *Bestiario*, 9-18. Buenos Aires: Sudamericana.

DELEUZE, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós [1969].

DERRIDA, J. (2005). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI [1967].

ECO, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen [1979].

ESPINAZA SOLAR, R. (2017). "Literatura fantástica y poesía chilena. Lo fantástico postmoderno en Jaime Quezada y Óscar Hahn". *Nueva Revista del Pacífico* 67, 40-56.

FERNÁNDEZ CUBAS, C. (1990). "El ángulo del horror". En *El ángulo del horror*, 97-115. Barcelona: Tusquets.

FINNÉ, J. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.

____ (2006). "Chapitre 1. Home, sweet Home". En *Panorama de la littérature fantastique américaine. Du renouveau au Déluge* (tome

3), 11-46. Liège: Éditions du Céfal.
FOUCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión [2009 / 1994].
FREUD, S. (1994). "Lo ominoso". En *Obras Completas* XVII, 217-251. Buenos Aires: Amorrortu [1919].
GALINDO, O. (2004). "Interdisciplinariedades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales". *Estudios Filológicos* 39, 155-165.
GARCÍA, P. (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Nueva York / Londres: Routledge.
HAHN, O. (2013). "La dimensión fantástica en mi poesía. Discurso de Incorporación como miembro de número en la Academia Chilena de la Lengua. Santiago 05 de diciembre de 2011". *Boletín Academia Chilena de la Lengua* 80, 37-43.
HERRERA MOLINA, J. (2007). "La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera". *Acta Literaria* 35, 9-27.
HOEFLER, W. (2012). *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: poemas 1973-2010. Análisis y comentarios*. La Serena: Editorial Universidad de La Serena.
LABRAÑA, M. (2018). "Juan Luis Martínez: apuntes para un plano improbable". En *Ensayos sobre el silencio. Gestos mapas y colores*, 163-187. Madrid: Siruela.
LAGOS CAAMAÑO, J. (2014). *Interpretación semiótica de un drama contemporáneo*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
____ (2017). "Una aproximación semiótica empírica a la comprensión lectora". En *Semiologías en/desde el desierto*, 219-323. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
LEFEBVRE, H. (1974). "La producción del espacio". *Papers: Revista de sociología 3*, 219-229.
LIHN, E. y P. LASTRA (1987). *Señales de ruta de Juan Luis Martínez.* Santiago: Ediciones Archivo.
LOTMAN, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto.* Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia.
LYOTARD, J. F. (1999). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
MARTÍNEZ, J. L. (2016). *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo

[1977].
NANCY, J-L. (2013). "Hacer, la poesía". *En La partición de las artes*, 119-128. Valencia: *Pretextos* [1977].
NIETO, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno.* México: Ediciones Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
POZUELO YVANCOS, J. M. (1997). "Lírica y ficción". En *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido Domínguez (ed.), 241-268. Madrid: Arco / Libros.
REISZ, S. (1989). "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales". En *Teoría y análisis del texto literario*, 132-151. Buenos Aires: Hachette.
____ (2014). "Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable". En *(Re)Visoes do Fantástico: do centro ás márgenes; caminhos cruzados*, F. García *et alii* (eds.), 173-194. Río de Janeiro: Dialogarts.
RIOSECO, M. (2013). *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio.
ROAS, D. (2009). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, T. López Pellisa, y F. A. Moreno Serrano (eds.), 94-120. Madrid: Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid.
____ (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma.
ROMERA CASTILLO, J. (1980). *El comentario semiótico de textos.* Madrid: Sociedad General Española de Librería.
ROSAS GODOY, J. (2016). *Poliexpresión o la des-integración de las formas en/desde La nueva novela de Juan Luis Martínez.* California / Buenos Aires: Argus-a.
SUÁREZ, Z. (2017). "La nueva novela, paradigma del polimorfismo textual". *Atenea* 515, 29-45.
TALENS, J. (2000). "Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío". *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia. 11-30.
TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París:

Seuil.
URIBE, A. (1990). "El poeta y el poder". *Análisis* 339, 59.
VALENTE, I. (1977). "La poesía experimental de Juan Luis Martínez". *El Mercurio*, 20 de noviembre, p. III.
VALLS BOIX, J. E. (2017). "'Posibilidad (imposible) de lo imposible', la filosofía fantástica de Derrida". *Brumal* 5.2, 221-243.
VATTIMO, G. *et alii* (2000). *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
VAX, L. (1960). *L'art et la litterature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
VILLAVICENCIO, J. C. (2016). "La casa o el laberinto de (Juan de Dios). Hacia una interpretación del 'EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA' de *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez". En *Martínez Total*, B. Fernández Biggs y M. Rioseco (eds.), 79-105. Santiago: Ed. Universitaria.
VIRILIO, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
WEINTRAUB, S. (2014). *La última broma de Juan Luis Martínez: No sólo ser otro sino escribir la obra de otro.* Santiago: Cuarto propio.
____ (2015). "Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos". En *Pajarístico. Aproximaciones a la obra de Juan Luis Martínez,* J. Polanco (ed.), 63-81. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Recibido el 8 de febrero de 2019.

Aceptado el 25 de abril de 2019.

LECTURAS CONTEMPORÁNEAS DE CAROLINA CORONADO CON/SIN PERSPECTIVA DE GÉNERO: LAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS ANTE *LA FLOR ROMÁNTICA*

READING CAROLINA CORONADO IN THE XXTH CENTURY WITH/WITHOUT GENDER PERSPECTIVE: SPANISH WOMEN WRITERS IN THE LIGHT OF *THE ROMÁNTIC FLOWER*

Helena ESTABLIER PÉREZ
Universidad de Alicante
Helena.Establier@ua.es

Resumen: Este trabajo trata de identificar las primeras discordancias en el recorrido del discurso crítico sobre la obra de la *poetisa* romántica por excelencia, Carolina Coronado, y relacionarlas con los indicios tempranos de una lectura de sus composiciones con perspectiva de género. Se estudian para ello los ensayos que tres escritoras contemporáneas, Carmen de Burgos, Margarita Nelken y Alfonsa de la Torre, dedican a la poeta extremeña a lo largo de la primera mitad del siglo XX, tratando de revelar cómo en estos ejercicios de crítica literaria paralelos a la tradición vigente, se observan ciertas brechas interpretativas conectadas tanto con la posición autorial periférica de quienes los firman —mujeres inmersas en un contexto literario casi exclusivamente masculino— como con las marcas de género presentes en su objeto de estudio.

Palabras clave: Carolina Coronado. Carmen de Burgos. Alfonsa de la Torre. Margarita Nelken. Lectura. Crítica literaria. Perspectiva de género.

Abstract: This paper focuses on the first mismatches observed in the critical discourse about the Spanish romantic *poetess* Carolina Coronado, considering them as early signs of the application of a gender perspective

in the contemporary readings of her compositions. To this end, we consider the essays dedicated to Carolina Coronado by three Spanish women authors —Carmen de Burgos, Margarita Nelken y Alfonsa de la Torre— in the first half of the twenteenth century, and we try to explain their gaps with the standing critical tradition attending to their peripheric position in a male literary context as well as to the gender marks present on the subject of their studies, the poetry of Carolina Coronado.

Key Words: Carolina Coronado. Carmen de Burgos. Alfonsa de la Torre. Margarita Nelken. Reading. Literary criticism. Gender perspective.

1. INTRODUCCIÓN: LAS POETAS ROMÁNTICAS Y LA LECTURA CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Desde la última década del pasado siglo, Carolina Coronado ha ido perdiendo el aroma de "flor suave y modesta"[1] con el que encandiló a la tradición crítica para ir adquiriendo matices inesperados y revelar aristas más afiladas de lo que su rango de poetisa romántica por excelencia pudiera haber hecho suponer. Hasta entonces y durante más de una centuria, desde la fecha de publicación de sus primeros poemas a finales de la década de 1830 hasta más allá del ecuador del siglo XX, las lecturas de la obra poética de Coronado parecían ser mayoritariamente unívocas. Si bien algunos lúcidos maestros, como el propio Gerardo Diego, habían percibido en fechas bastante tempranas la necesidad de recalar en otras facetas de la extremeña, como su vocación de "poeta responsable" o su consciente feminismo (1962: 394), habría que esperar a las lecturas profundas, sagaces e incisivas que de sus poemas realizaron en los años noventa algunas críticas del hispanismo norteamericano, como Nöel Valis (1990; 1991a; 1991b; 1992) o Susan Kirkpatrick (1989; 1992), y algunos otros del ámbito nacional, como Torres Nebrera (1993), para comenzar a entender que las aguas bajo las cuales descansaba esta "poetisa, flor del lago"[2] eran bastante más turbias e inquietantes de lo que a primera vista

[1]Así se la calificaba, de hecho, en la nota que precedía al poema "A la Palma", publicado por vez primera en *El Piloto* (II) el 22 de noviembre de 1839.
[2]Extraigo el verso de su poema "La flor del agua" (Coronado, 1852: 100).

pudiera parecer.

No podemos olvidar que precisamente por aquellos mismos años cercanos al fin del milenio, la crítica anglosajona se hallaba empeñada en una profusa revaloración y recanonización de las poetas románticas inglesas[3], a partir de unos principios teóricos que también nos ayudan a comprender la trayectoria seguida por la recepción de nuestras escritoras peninsulares coetáneas. Así, por ejemplo, expresaba Kathleen Hickok, en su interesante ensayo sobre la poesía de la escritora británica Caroline Southey, su propuesta para orientar las estrategias de aproximación crítica a la obra de las románticas: "We should approach the poetry of Romantic women writers with our faculties of judgement *strenghened by contemporary theory and not preempted by the vicissitudes of poetic reputation*" (1999: 211) [la cursiva es nuestra].

Efectivamente, la reputación poética y el estatus canónico de las románticas inglesas —aspectos sin duda estratégicos para la recepción posterior de cualquier obra literaria— estuvieron garantizados tanto a lo largo de su propia centuria como en las primeras décadas de la siguiente, y sus poemas continuaron durante ese período formando parte de las antologías al uso (Feldman, 1999: 16-21). No en vano "The Poetry of Womanhood and the Affections", como la denominó irónicamente Thackeray (1869: 312), ligada a las emociones y al sentimiento trascendente e impregnada de idealismo, encajaba a la perfección en una cultura victoriana esencialmente conservadora que ensalzaba el valor cívico de las emociones, los afectos domésticos y la piedad religiosa, y que encumbraba la responsabilidad —maternal— de las mujeres a la hora de ligar todas esas sensibilidades.

Precisamente las nuevas lecturas finiseculares de la poesía de las románticas anglosajonas —y también, como veremos, las de uno de sus mejores reflejos peninsulares, Carolina Coronado— respondieron a un reposicionamiento crítico respecto a determinados rasgos que habían servido históricamente para diferenciar y encumbrar la producción lírica de estas escritoras, como la sensibilidad y la emoción del yo poético femenino, y también a la intuición de que una lectura cómplice con los silencios, las disonancias y los matices no estudiados de sus poemas podía

[3]El caudal crítico anglosajón en este terreno es muy extenso. Véanse, por ejemplo, las monografías de M. B. Ross (1989) y de A. Mellor (1993), así como los trabajos colectivos de K. Linkin y S. C. Behrend (1999) y de I. Armstrong y V. Blain (1999).

revelar en ellos un grado de autoconciencia obliterado por la tradición crítica precedente.

No es casual, desde luego, que este afán resignificador cuajara en la misma época en que, en el citado ámbito crítico anglosajón, se estaba produciendo la formulación conceptual de la lectura con perspectiva de género. Así, en 1982, Jonathan Culler, una de las figuras más relevantes del estructuralismo literario y de la teoría de la lectura, se formulaba la siguiente pregunta:

> *If the experience of literature depens upon the qualities of a reading self, one can ask what difference it would make to the experience of literature, and thus to the meaning of literature, if this self were, for example, female rather than male. If the meaning of a work is the experience of a reader,* what difference does it make if the reader is a woman*?* (42) [el resaltado es nuestro]

Evidentemente, este interrogante abría la posibilidad de estudiar la incidencia del género sexual en las estrategias de acercamiento al texto literario. También en esa misma década, la confluencia entre las teorías de la recepción y una emergente Crítica Literaria Feminista empeñada en la recuperación y el estudio de la escritura de las mujeres a partir del género sexual, desencadenaba un novedoso interés por desgranar los efectos de este sobre el acto de lectura e interpretación de los textos literarios. Los estudios que abordaron la cuestión desde estas premisas[4], negaron sistemáticamente la posibilidad de una lectura sexualmente *neutra* como la que parecía desprenderse de las teorías clásicas de la recepción, asumieron como principio fundamental que las diferencias en la experiencia vital previa y en el punto de vista entre hombres y mujeres repercuten en el proceso de interpretación textual y fijaron una nueva categoría hermenéutica marcada genéricamente: la lectora.

Lo interesante —y también lo más novedoso— de estas nuevas perspectivas de finales de los años ochenta fue no solo el desplazamiento del centro de interés inicial de la Crítica Literaria Feminista —los textos de las escritoras— al sujeto femenino que se enfrenta a la experiencia

[4]Ver, por ejemplo, Kennard (1984), Schor (1985), Flynn y Schweickart (1986), Crawford & Chaffin (1986), Jacobus (1986), Johnson (1987) y Caughie (1988).

interpretativa, sino la confluencia inmediatamente posterior de ambas perspectivas, focalizando de forma prioritaria el estudio de los entresijos teóricos de la lectura realizada por las mujeres de los textos escritos por otras mujeres. De esta manera, la revaloración de su producción literaria, consustancial al arranque de la Crítica Literaria Feminista, y el posterior énfasis de esta en el sujeto femenino que lee desde el género, habían ya fraguado, a principios de la década de los noventa, en una categoría integradora de ambas perspectivas, aunque no exenta de claroscuros y contradicciones: las lectoras de textos de mujeres.

Las vías concretas de materialización de esa recién descubierta *brecha de género* en la lectura variaron en función de la aproximación crítica. Algunas de las aportaciones más relevantes de aquellos primeros años partían de la arriesgada asunción de una experiencia femenina común, que se actualizaría y compartiría en cada acto interpretativo (Flynn & Schweickart, 1986). Lo que se postulaba, en definitiva, era que la lectura *en femenino* suponía una hermenéutica positiva de recuperación de la cultura de las mujeres, en la que el texto de una escritora se entendía como un *objeto subjetivizado* a través del cual ella y su lectora podían encontrarse en una experiencia compartida, como un umbral que, al franquearse, garantizaba la conexión entre ambas (Schweickart, 1986: 51).

Obviamente, aun dentro de un marco general de valoración de las estrategias interpretativas no androcéntricas, estas lecturas *empáticas* o *terapéuticas* entre mujeres (Kennard, 1984) no siempre fueron asumidas; de hecho, otras perspectivas, desde posiciones postestructuralistas, rechazaban como objetivo la identificación experiencial entre lectora y autora, y en su lugar avanzaban hacia el reconocimiento y la consolidación de categorías hermenéuticas con claras implicaciones políticas, como la de la *lectora feminista* —productora de un sistema propio de significados capaces de subvertir las lecturas convencionales o patriarcales sobre las mujeres y deshacer las jerarquías de género tradicionales, en definitiva, la lectora disidente y/o desafiante (Jacobus, 1986; Luna, 1996)—, o la más reciente de *lectora nómada*, quien en su interpretación del texto literario se ubica entre los códigos semánticos y los procedimientos metodológicos propios de la crítica literaria institucionalizada, por un lado, y los propios del discurso feminista, por el otro (Golubov, 2011).

Pero aun considerando que la formulación conceptual, la reflexión y el debate sobre los fundamentos teóricos, sociales y psicológicos de la

lectura con perspectiva de género —que, como hemos señalado, facilitaron esas nuevas y profusas aproximaciones al universo poético femenino del Romanticismo a finales del siglo pasado— ha sido una deriva crítica bastante tardía, es evidente que su práctica en la hermenéutica literaria de las mujeres no era ni mucho menos una novedad; baste citar, como ejemplo, a la propia Carolina Coronado, autora de dos paralelos literarios entre Safo y Santa Teresa de Jesús (1850) y de varios ensayos sobre poetisas españolas contemporáneas ("Galería de Poetisas Españolas Contemporáneas", 1857) donde ya hacia mediados del XIX se ejercitaba como crítica literaria de la obra de otras mujeres, como lectora cualificada de otras escritoras.

Con los anteriores puntos de partida, en este trabajo pretendemos explorar la posibilidad de trazar, en la recepción de la poesía de Carolina Coronado, una línea crítica con perspectiva de género, paralela o alternativa a las lecturas que de ella se ofrecieron en las generaciones inmediatamente posteriores a la de la autora extremeña. Para ello, hemos de preguntarnos, en primer lugar, si las escasas mujeres que realizaron crítica literaria en la primera mitad del siglo XX se sintieron apeladas por una *poetisa* romántica y canónica como Coronado, y en caso afirmativo, explorar qué posiciones adoptaron respecto a la tradición previa, así como cuáles fueron los fundamentos de su opción hermenéutica; saber, en definitiva, si es posible —o no— identificar brechas de género en la experiencia interpretativa de las lectoras contemporáneas de los versos de Coronado y, si así fuera, analizar en qué medida dichas desviaciones vendrían a perfilar o incluso a desafiar la tradición crítica ya consolidada sobre nuestras poetas románticas.

2. LA *FLOR SUAVE Y MODESTA*: CAROLINA CORONADO EN LA TRADICIÓN CRÍTICA HASTA 1950

El proceso de canonización de Coronado comenzó casi en el mismo momento en que la joven poeta de Almendralejo exhaló su primer aliento lírico, en aquellos años en que ya el sobresalto romántico comenzaba a ceder paso a la presencia de la realidad y al intimismo simbólico. La extremeña fue unánimemente aclamada como *poetisa* desde ese citado poema temprano, "A la Palma", publicado en *El Piloto* (1839) con una nota elogiosa, posiblemente de Donoso Cortés, que la instituía ya como la "flor suave y modesta que roba al sol del mediodía tan mágicos colores, y

que embalsama el viento con tan regalados perfumes".

El crítico francés Gustave Deville contribuyó no poco a trazar la senda futura de recepción de la poesía de Coronado cuando la destacaba en su conocido artículo de 1844, "Influencia de las poetisas españolas en la literatura", como "una señora apasionada y entusiasta", con "un talento poético notable" y "un alma poética rica de fuerza, de gracia y de inmortalidad" (195-196), y muy poco después, la revista del editor norteamericano George Graham, *Graham's American Monthly Magazine,* le dedicaba un largo artículo donde la bautizaba como "the Hemans of Spain" (363), en referencia a la poeta británica Felicia Hemans, tremendamente popular en Inglaterra y en Norteamérica desde los años veinte y considerada por aquel entonces el epítome de la feminidad, de los afectos, de la religiosidad y de la pasión patriótica.

La coronación poética de la joven Coronado en el Liceo Artístico y Literario madrileño el 26 de septiembre de 1848 da buena cuenta de que, por aquellas fechas, se hallaba en la cúspide de su gloria literaria. Los puntales críticos sobre los que se estaba asentando tanto el proceso de construcción intepretativa de Coronado como su reputación poética, fueron los insignes prologuistas de las tres recopilaciones decimonónicas de su obra lírica, vinculados ideológicamente con el liberalismo democrático, al igual que lo estaba la propia familia de la escritora: Juan Eugenio Hartzenbusch, en su prefacio a la primera edición de *Poesías* de Coronado (1843); el periodista y político progresista Ángel Fernández de los Ríos, en los "Apuntes biográficos de la señorita Carolina Coronado" que precedían al citado prólogo de Hartzenbusch en la nueva recopilación aumentada de 1852[5]; y finalmente, en la reedición mejicana de esta última, de 1884, el prefacio de Emilio Castelar que sustituía a los dos anteriores y cuyo contenido ya había sido publicado en *La discusión* en 1857[6].

Entre los tres trazan, ya en esas décadas centrales del siglo, un perfil poético de la autora unívoco en lo esencial y forjado a partir de unas estrategias críticas comunes: en primer lugar, la elaboración de un recorrido biográfico y de una descripción física, intelectual y moral de Coronado, destinados a acreditarla como modelo de excelsitud femenina

[5]El texto de Fernández de los Ríos ya había sido publicado dos años antes (el 14 de abril de 1850) en el *Semanario Pintoresco Español,* con el título de "La Srta. doña Carolina Coronado".
[6]Números de 3 de enero, 2 de febrero y 23 de mayo de 1857.

y al mismo tiempo a resaltar en un tono muy entusiástico, como atributo meritorio, la naturaleza espontánea y escasamente técnica o intelectual de sus composiciones poéticas, productos del espíritu, de la inspiración y de las impresiones de la naturaleza. Las referencias a esa extraña dolencia nerviosa de Coronado, que la dejaba en estado de postración y que llegó incluso a concretarse en 1844 en un sólido rumor sobre su muerte, forman parte también de la construcción de esa imagen poética femenina vinculada a lo subjetivo, a las emociones del alma, inclinada a lo incorpóreo, a lo entrañable, a una "mística armonía" que, en palabras de Castelar, "se siente en todos sus versos" (1884: 17).

Otra de las constantes en el acercamiento de los prologuistas a la obra de Coronado es la traslación de las virtudes íntimas —femeninas— de la escritora a su creación literaria, a partir de la identificación y fusión absoluta de la poeta con su obra: "sus versos son ella misma", apunta Hartzenbusch (1843: IX), y Castelar sentencia: "¿Cuál será la poetisa más perfecta? La que mejor conserve y refleje las cualidades de mujer en sus versos. […] esta poetisa vive entre nosotros y se llama Carolina Coronado" (1884: 9).

Coinciden los tres, por último, en la utilización de los versos de Coronado para enaltecer una "nueva poesía" (Castelar), la "poesía de sentimiento" (Hartzenbusch), que, "en la época más antipoética posible" luce como contrapeso de la pasada exaltación de las pasiones y del creciente materialismo, se asoma a la virtud y a la belleza, en definitiva, "existe entre el alma y Dios" (Fernández de los Ríos, 1852: 1).

Cierto es que los ilustres prologuistas de Coronado detectan también ligeras brechas en esta poesía del corazón, fiel reflejo de la gracia, la dulzura y la inocencia del alma creadora femenina[7], pero obviamente, estos resquicios incómodos por los que se cuelan las ambiciones literarias de la autora, la expresión exaltada de las pasiones, las reivindicaciones de género y otras notas discordantes en el compacto perfil de la *poetisa* romántica, quedan oportunamente diluidos, empequeñecidos o atenuados por aquellos otros elementos que, en la estimación de estos críticos, contribuyen a forjar una imagen de Coronado como referente poético y

[7]Señala Fernandez de los Ríos, por ejemplo, que "Si alguna vez alza el tono de sus acentos […] o se indigna hablando del desenfreno de 'El marido verdugo', o hace resonar su lira con el brío y energía de Espronceda […], pronto recobran sus versos el carácter de dulce melancolía, de candor y ternura que les presta su principal encanto, su gracia, su donaire […]" (1852: 3).

como modelo de mujer.

Y es que este afán de sublimación con el que se abre la recepción crítica de la obra de Coronado en su propio tiempo, se enmarca, como bien vio Torres Nebrera (1993: 28), en los derroteros del discurso coetáneo sobre las nuevas direcciones que había de tomar la poesía contemporánea en tiempos de crisis, pero también en la ideología de género del nuevo estado liberal, en su inquietud por perfilar los roles sexuales y definir el lugar que en él ocupaban las mujeres. Recordemos que, en 1857, cuando Castelar le dedica a la escritora extremeña sus elogiosísimos artículos en *La discusión*, Coronado había optado ya por contener sus ambiciones literarias para dedicarse a la vida familiar y que su voz poética pública desde la compilación de 1852 era cada vez más infrecuente. Precisamente por todo ello, la extremeña es un referente de singular valor ejemplar para aquellos que, como Castelar o Fernández de los Ríos, abogan por un sentido de lo poético en su condición de "expresión más hermosa de lo ideal" (Castelar, 1884: 7), y también, desde las premisas del liberalismo democrático, por un modelo femenino apto para tener una moderada presencia en el ámbito de lo público sin vulnerar los fundamentos del sistema sociopatriarcal decimonónico.

En definitiva, las primeras lecturas de la obra de Coronado, animadas por intereses varios, legitiman su obra y la introducen en el canon poético de su tiempo, pero al ignorar intencionadamente sus disonancias o pulir sus aristas a conveniencia, también orientan y condicionan las bases interpretativas sobre las que habrían de construirse las posteriores valoraciones críticas de la obra lírica de la extremeña. Véanse, si no, los juicios que la autora le merece al padre Blanco García en su estudio sobre *La literatura española en el siglo XIX*, donde valora especialmente su deriva melancólica y su habilidad para traducir el mundo interior "con femenina delicadeza" (1899: 194). Obsérvese también la condescendencia con la que la contempla Valera en su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, donde, además de confirmar la excelente reputación poética de Carolina Coronado en su tiempo y de reproducir las valoraciones críticas de Blanco García, concluye calificándola como "la más estimable y simpática de nuestras poetisas líricas" (1903: 312).

Salvando el paréntesis de las dos primeras décadas del siglo

XX[8], marcadas por la deriva purista de la literatura y su consiguiente arrinconamiento de las efusiones del sentimiento (Huyssen, 2006), la corriente neorromántica y rehumanizadora que invade en los años treinta y cuarenta la lírica nacional favorece la revaloración de Carolina Coronado[9]. No erraba Dionisio Gamallo Fierros cuando en 1944, en un extenso artículo sobre la autora publicado en la recién fundada *La Estafeta Literaria*, la acreditaba como "dama de moda"(3)[10], relacionando este interés crítico con la reciente aparición de una biografía *sui generis* de la poeta escrita por su sobrino nieto, Ramón Gómez de la Serna, quien, en *Mi tía Carolina Coronado* (1942) se hace buen eco de viejas anécdotas familiares, la presenta como epítome de un romanticismo cursilón y algo trasnochado, y consolida la leyenda de una escritora, como dice Gamallo Fierros, "cataléptica, irónica y sentimental" (1944:13).

En líneas generales, la recepción crítica de la autora extremeña durante esos años primeros de la posguerra, condicionada o no por la peculiar visión de su sobrino nieto, presentó escasas variaciones: la autora seguía vigente única y exclusivamente en el imaginario de los críticos como encarnación de la *flor romántica* o mitificada por sus peculiaridades biográficas. Buen ejemplo de la pervivencia de esta lectura sesgada y uniforme de Coronado son los artículos de Miguel Muñoz de

[8]Solo en torno a 1911 el fallecimiento de Coronado genera una oleada de ensayos laudatorios. Véanse, por ejemplo, el número extraordinario de homenaje póstumo que le dedica la revista *Archivo Extremeño* en 1911 o el artículo de José Cascales Muñoz en *La España Moderna* el mismo año. En 1929, la colección "Los Poetas" dedica un número (46) a una breve antología de Carolina Coronado prologada por Teresa de Escoriaza.

[9]Las muestras críticas, ensayísticas y antológicas de esta revaloración del romanticismo decimonónico en los años treinta y cuarenta son numerosísimas (Rivero Machina, 2016: 560-632). Las poetisas románticas, aun en menor cuantía, también reciben cierta atención en esos años. Peers, por ejemplo, en su estudio sobre el romanticismo originalmente publicado en inglés en 1940, les dedica un breve capítulo, aunque como sigue de cerca a Blanco García, que es su fuente fundamental, solo contempla a Coronado, a Gómez de Avellaneda y —a vuelapluma— a Massanés. Por su parte, en la antología de Altolaguirre se recogen dos poemas de Coronado ("Rosa Blanca" y "La luna es una ausencia") y uno de Rosalía de Castro ("En las orillas del Sar").

[10]En ese mismo año, por ejemplo, el escritor cordobés Adolfo de Sandoval aprovechaba para relanzar su monografía *Carolina Coronado y su época*, con escaso eco en su primera edición de 1929; en 1946 se editaba la primera antología contemporánea de poemas de la autora, a cargo del crítico y editor Fernando Gutiérrez González, a la que seguiría, en 1953, la del poeta extremeño Julio Cienfuegos Linares; en 1948, José María de Cossío la había incluido también en su ensayo "Cuatro poetas ante las flores", junto a Francisco de Rioja, Salvador Polo de Medina y Amós de Escalante (85-113).

San Pedro para *ABC* (1953 y 1967), donde insiste en sus "extravagancias y rarezas" (1953: 21) tanto personales —las reiteradas crisis nerviosas, el afán por conservar insepulto el cadáver embalsamado de su marido, etc.— como ideológicas, resaltando su fervor político a favor de la causa liberal, una "fuerza avasalladora" que al historiador se le antoja chocante e incomprensible en una autora "suave y exquisita" como Coronado (1967: 9).

A la vista de lo expuesto anteriormente, la continuidad y la homogeneidad de las lecturas institucionales de la poesía de Coronado desde los primeros atisbos de su vocación poética en las décadas centrales del XIX hasta casi un siglo después, parecen a primera vista garantizadas. Sin embargo, la introducción de la variable de género en el estudio del proceso de construcción interpretativa de la obra de la poeta extremeña aporta, como veremos, variantes significativas que alteran los resultados de esa línea crítica aparentemente masculinizada y que revelan estrategias de lectura disidentes o, cuando menos, divergentes de la señalada univocidad institucional. Revisaremos, a continuación, los ensayos sobre la poeta extremeña de tres escritoras contemporáneas, Carmen de Burgos, Margarita Nelken y Alfonsa de la Torre, quienes en la primera mitad del siglo XX abordaron críticamente su obra desde posiciones personales, ideológicas y estéticas distintas, pero animadas por idéntico objetivo: enfocar a Carolina Coronado desde otros centros de interés.

3. *UN CEREBRO PRIVILEGIADO.* CARMEN DE BURGOS REENFOCA A CORONADO (1917)

El 27 de enero de 1917, Carmen de Burgos publica en *La Esfera*, revista de la que era colaboradora habitual, el artículo "Mujeres intelectuales. Carolina Coronado". Las razones de esta mirada extemporánea sobre la autora extremeña están más relacionadas con la propia biografía de Colombine que con la trayectoria general del discurso crítico sobre la poeta extremeña, que, como hemos señalado anteriormente, pasaba por un momento de letargo en aquella segunda década del siglo. De hecho, un texto casi idéntico al que se reproduce en *La Esfera* había sido ya incluido por Colombine en su libro de viajes *Peregrinaciones* (1916). Recogía en él las impresiones de sus viajes por diferentes países europeos (Suiza, Dinamarca, Suecia, Noruega, Alemania, Inglaterra), periplo

que se cerraba con una última sección dedicada por entero a Portugal. El último capítulo de este extenso libro de viajes se titula precisamente "Carolina Coronado", autora a la que Carmen de Burgos evoca en su paso por Portugal, recordando que fue allí donde la poeta extremeña pasó sus últimos años y también donde falleció en 1911. No es extraño, por otro lado, que Carmen de Burgos recordara en este punto a la autora romántica, pues su compañero en dicho viaje era precisamente el sobrino nieto de Coronado, Ramón Gómez de la Serna.

El retrato que ofrece Carmen de Burgos de Carolina Coronado queda vertebrado no solo por su destacada posición en el mundo de las letras españolas, sino por su condición de precursora, por su extraordinario valor para la tradición histórica de la escritura de las mujeres: "Ella legitimó la inclinación literaria de la mujer hasta el límite que hoy tiene: fue intrépida, decidida y se apasionó del arte con una pasión literaria y fervorosa" (1917: 4). Precisamente la clave diferencial de la visión de Colombine reside en el empeño de conciliar, más aún, de enraizar hasta la médula las facetas de mujer y de escritora de Coronado, desafiando su imagen ya solidificada de *poetisa romántica*:

> *Carolina Coronado fue, sobre todo, una mujer, una mujer en la más profunda acepción de la palabra, en sus amores y en sus empresas. Por ser tan mujer se atrevía, cuando no la había influenciado todavía la gazmoñería de su época, a escribir* El paralelo de Santa Teresa y Safo*, esa obra que después rechazó, pero de la que no pudo extirpar la memoria del título, que se conserva en la galería de los grandes aciertos del pensamiento* (1917: 4).

Evidentemente, este afán de Carmen de Burgos por revisitar críticamente a la poeta extremeña requiere un necesario distanciamiento de la identificación tradicional de la poesía femenina con las características esenciales vinculadas a su sexo —gracia, ingenuidad, suavidad, etc.— para perfilar una imagen más poliédrica de la mujer de letras. Por ello, además de insistir en la pasión "honesta, pero fervorosa" con la que Coronado encaró su vida y su obra, y señalar la exuberancia, la intensidad y la originalidad como características fundamentales de su creación literaria, que coexisten en ella con la espontaneidad, la ilusión y la frescura, Carmen de Burgos la describe como "un cerebro privilegiado" (1917: 4), asociación

metonímica que se desvía sustancialmente de la identificación absoluta de la poetisa romántica con el sentimiento y el corazón postulada por la crítica precedente.

En este sentido, resulta enormemente clarificador que Colombine apenas sobrevuele la elogiadísima y canonizada poesía de Coronado para destacar en su lugar la obra más polémica de la autora, esos arriesgadísmos y pasionales paralelos entre Safo y Santa Teresa que publicó en el *Semanario Pintoresco Español* en 1850[11], en los que marcaba claras distancias respecto a la interpretación convencional de los escritos de ambas autoras, adoptando —por cierto— una postura bastante crítica con la tradición hermenéutica:

> *Ahora recuerdo que los escritores que acusan a Safo son los más posteriores a su siglo… Ahora medito en que muchos hombres opinan contra la ilustración del bello sexo, y trabajan por sofocar sus institntos de gloria… Ahora comprendo que también la envidia se apodera de las almas varoniles….*
> *Yo aparto mis ojos de esos ingratos escritos, cierro mis oídos a esos vagos rumores que pretenden deslucir la aureola de Safo, y la veo y la escucho por la visión del entendimiento, y la juzgo por la conciencia del corazón* (1850a: 91).

> *A Santa Teresa no se la puede comprender sino estudiando en sus escritos, sin atender a las interpretaciones y comentarios que tienen la mayor parte de ellos. Los frailes han presentado una Teresa de Jesús que no es la verdadera, porque la verdadera es más fuerte, más grande, más sabia, más sublime, más espiritual y Santa que la que presentan ellos* (1850b: 180).

Carmen de Burgos, sin embargo, repara en el valor intelectual de

[11]La recepción de los citados artículos de Coronado en el *Semanario Pintoresco Español* fue bastante controvertida en su tiempo tanto en el plano espiritual como en el literario. Si por un lado la Iglesia reaccionó con no poca virulencia a ese afán de Coronado por equiparar en su ardor pasional a una poetisa pagana, suicida y fogosa con uno de los emblemas del misticismo católico, la elección de un talento nacional como el de Santa Teresa como puntal de la comparación con Safo tampoco convenció en el país vecino, desde el cual la literata Amelie Richard contestó con un artículo bastante crítico, traducido y publicado por el *Semanario Pintoresco Español* el 23 de junio del mismo año de1850.

ese texto crítico de Coronado, capaz de hacer dialogar sin estridencias a dos escritoras tan aparentemente distantes en lo literario y en lo espiritual como Safo y Santa Teresa de Jesús, y hace pivotar el éxito de este inesperado ejercicio crítico en el género de su autora: "Solo una mujer podía haber visto con tanta claridad ese paralelo tan excesivamente humano" (1917: 4), concluye.

Para Colombine, la Coronado-mujer y la Coronado-escritora siguen siendo un *continuum*, pero sustentado en unas cualidades —la pasión, la originalidad, el arrojo— absolutamente distantes de las que la convirtieron en un icono del intimismo femenino romántico y que en su lugar le confieren el valor de ser "la encarnación más representativa del romanticismo de su tiempo" así como un modelo autorial de extraordinario valor para la genealogía literaria femenina, el de "la precursora de la mujer que ha de manifestar su alma con valentía en lo porvenir" (1917: 4).

Así, en el artículo de Carmen de Burgos, las limitaciones de Coronado no se explican ni por su talento ni por su inspiración, sino remitiendo a las condiciones materiales en las que desarrolló su actividad literaria, marcadas por el género de la autora: los roles sexuales y familiares, la constricción de su entorno aristocrático y diplomático, la mojigatería ambiental y las autolimitaciones imprescindibles para acomodarse al canon femenino vigente. Si algo le reprocha Colombine es el haber contenido su talento, el no haberlo revelado "empeñándose en el deber más serio, de exaltar la vida entrañable y violenta que vive libremente y con más carácter y más firmeza lejos de los medios cerrados en que vivió". Pese a ello, concluye, "lució con una intensidad que antes que en ella no había lucido nunca en ninguna mujer" (1917: 4).

Esta mirada de Carmen de Burgos en la segunda década del siglo, más atenta a reconstruir la tradición literaria de las mujeres, a postular a Carolina Coronado como un sólido modelo autorial en el que enraizarse, que a presentarla como icono de una variante romántica *femenina* institucionalizada, era una novedad dentro de las lecturas críticas que la autora extremeña había recibido hasta entonces. No debe sorprendernos, sin embargo, en una autora de la trayectoria de Colombine, absolutamente consciente de las cortapisas que aún en su propio tiempo acechaban a las mujeres de letras y deseosa de legitimar la escritura femenina, de autolegitimarse, en suma, y de componer un canon literario en el que ser mujer no constituyera una variante superflua, sino un accidente de género

con repercusiones positivas y valiosas sobre la actividad y el producto literarios.

4. MARGARITA NELKEN CONTRA LA LOA DENODADAMENTE ENTUSIASTA: CAROLINA CORONADO EN *LAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS* (1930)

Casi tres lustros después del artículo de Carmen de Burgos, una escritora perteneciente a otra generación, Margarita Nelken (1894-1968), rescata de nuevo a Carolina Coronado en su ensayo *Las escritoras españolas* (1930)[12].

Para comprender las razones de este libro, no conviene perder de vista que hacia 1928, año en el que Nelken comienza la redacción del trabajo, además de hallarse empeñada en una actividad constante como crítica de arte, sostenía un absoluto compromiso personal tanto con el feminismo como con la literatura[13], campo este último en el que las mujeres comenzaban a brillar con especial intensidad. Precisamente en ese "actual empuje adquirido por la cultura femenina" (1930: 9) se encuentra el germen del ensayo de Nelken, que trata de recuperar el hilo de la escritura de las mujeres en nuestro país, de trazar su propia genealogía, de encontrarse y de explicar su razón de ser en aquellas otras que desde la Hispania romana hasta los años veinte —la última de las estudiadas es Emilia Pardo Bazán— fueron cimentando una tradición propia de autoría femenina que cuajó en ese extraordinario plantel de narradoras, poetas, ensayistas y dramaturgas de la preguerra en el que se integra también la escritora madrileña.

En su "Introducción", Nelken explica prolijamente las bases teóricas

[12]Un año antes se publica en la colección "Los Poetas" la citada antología de Carolina Coronado prologada por Teresa de Escoriaza (ver nota 8). El prefacio de Escoriaza, donde se congratula de la entrada de las mujeres en la colección, es en realidad una breve nota biográfica de Coronado, a la que cataloga como "la mejor poetisa española" (1929: 5 y 8).

[13]Para esas fechas, Nelken había publicado ya varias novelas breves (*La aventura de Roma*, 1923; *El milagro*, 1924; *Una historia de adulterio*, 1924; *Pitimini "étoile"*, 1924; *Mi suicidio*, 1924; *El viaje a París*, 1925; etc.), una novela larga (*La trampa del arenal*, 1923) y los conocidos ensayos sobre su propio género, *La condición social de la mujer en España* (1919) y *En torno a nosotras* (1927). Además, colaboraba en diversos periódicos y revistas con artículos diversos sobre mujeres artistas (Carmen Baroja, Pilar de Zubiaurre, María Rodrigo, etc.) y escritoras, como Josefina de la Torre o Marcelle Capy (Barbero Reviejo, 2015: 346-371).

sobre las que fundamenta esta reconstrucción de una historia literaria nacional en femenino: en primer lugar, ofrecer una visión menos erudita y acumulativa de la cuestión que la pergeñada por los trabajos existentes hasta el momento (1930: 11); a la vista de que los únicos historiadores de la literatura escrita por las mujeres a los que la autora cita en calidad de fuentes son Juan Criado y Domínguez, Diego Ignacio Parada y Manuel Serrano Sanz, no es difícil colegir que esa visión "erudita" y "acumulativa" de la que trata de distanciarse es, también, una visión masculina. En segundo lugar, como alternativa a las citadas historias literarias, Nelken afirma haber procedido con criterios de selección restrictivos, recogiendo en su trabajo solo a aquellas escritoras que le ofrecen "interés literario", "marcado interés histórico" o "interés de curiosidad" por su personalidad (1930: 12). En resumidas cuentas, el propósito de Nelken es la elaboración de un canon propio de escritura femenina en España, basado en criterios absolutamente personales y paralelo a la tradición crítica vigente. El objetivo de su tarea, tal y como ella indica, es reconstruir el ambiente en el que se ha desarrollado esta subcultura literaria femenina, las condiciones que afectan a la escritura de las mujeres, las vicisitudes a las que se ha tenido que enfrentar y los impulsos que la han estimulado (1930: 25); en definitiva, "despertar hacia este ambiente en el lector la misma simpatía que movió a escribir estas páginas", propósito "igualmente ajeno al de la investigación erudita que al de la loa denodadamente entusiasta" (1930: 25).

No obstante, también hallamos en el texto de Nelken posiciones críticas que pueden resultar desconcertantes, como la vinculación directa de la creatividad femenina con la sensibilidad[14] o la idea de que los productos literarios de las mujeres son inferiores a los de sus colegas varones[15], lo cual indica que, pese a sus declarados propósitos iniciales, en la aproximación que realiza a sus antecesoras no siempre logra descargarse de las convenciones de la crítica literaria precedente.

En esta sintonía con la tradición crítica incide, desde luego, el que las ideas de Nelken sobre la diferencia sexual sean bastante acordes en lo fundamental a las que a aquélla le habían servido como base para sus

[14]"Toda la actividad intelectual, toda la capacidad incluso de la mujer española, hállase impulsada o contenida por ese fondo inicial [la sensibilidad]" (1930: 12).

[15]"Se dirá que no es posible comparar, bajo ningún aspecto, esta producción literaria femenina con la masculina. Desde luego" (1930: 24).

juicios estéticos. Conviene recordar, para comprender mejor las posiciones críticas de la autora ante la literatura de las mujeres y en concreto ante la poesía de Coronado, que su discurso teórico sobre las capacidades artísticas de su sexo, formulado por ella ya en 1930 en diferentes ensayos, descansa sobre un *esencialismo complementario* muy de época, siempre en complicado equilibrio con su firme defensa de la emancipación femenina, lo cual requiere por su parte ciertos malabarismos para mantenerse fiel a su credo ideológico sin perjudicar los intereses de la causa feminista (Establier, 2004: 58).

En su libro *En torno a nosotras* (1927), posiblemente el texto más claramente biologicista y determinista de cuantos escribiera Nelken, el temperamento masculino se asocia al campo del espíritu, de la verdad, del conocimiento, de la cultura, del arte y de la capacidad creadora, mientras que lo femenino aparece ligado al sentimiento, al instinto, a la naturaleza y a la conservación. De hecho, en el capítulo XIII, dedicado específicamente a reflexionar sobre "La mujer y el arte", la autora se muestra bastante escéptica sobre las aptitudes de su sexo para la creación artística. Señala, por ejemplo, que las mujeres carecen de capacidad de abstracción (1927: 192) y que su sensibilidad extremadamente desarrollada las faculta más para sentir el arte que para crearlo. La poesía en concreto la entiende Nelken como la actividad artística más próxima a la "emotividad femenina" (1927: 193), y por tanto, uno de los escasos campos artísticos para el que las mujeres tienen condiciones favorables, aunque señala que "la mujer, en cuanto siente con espíritu varonil, apártase de su feminidad, o sea, de su facultad de emoción" (1927: 195). Desde esta premisa, "el arte no es femenino" (1927: 196), entiende Nelken el éxito de las mujeres en el ámbito artístico como una suerte de "condescendencia" masculina, "una corte de honor tácitamente consentida" (1927: 192) ante la cual el personaje que es *alter ego* de su autora, Isabel, muestra una especial insatisfacción (1927: 192).

Con estas premisas teóricas, y volviendo a *Las escritoras españolas*, precisamente el penúltimo capítulo del libro lo dedica Nelken a "Las musas románticas", a Gertrudis Gómez de Avellaneda y a "la lira femenina" de Carolina Coronado. Aunque las destaca como "dos de los más esclarecidos poetas líricos de la lengua castellana" (1930: 188), lo cierto es que, a diferencia de la valoración que realiza de la labor poética de la cubana, se muestra bastante severa con la valoración histórica de esos acentos

"esencialmente" femeninos (1930: 188) de la lira que pulsa Coronado. A la luz de las afirmaciones realizadas en 1927 sobre la condescendencia crítica con las artistas, no nos puede sorprender que Nelken cuestione con acritud los pilares sobre los que se ha forjado históricamente la reputación poética de la extremeña; por un lado, unas cualidades personales y literarias cuyo mérito principal estriba en realidad, en opinión de Nelken, en su esencial diferencia de género: "Esta feminidad de Carolina fue el pedestal más seguro de su gloria. […] ¿cómo no había de recibir todos los halagos de la gloria si, además, no ofrecía a las liras masculinas motivo de temer se quisiera parangonar con ellas?" (1930: 202-203); y como ejemplos de esta suerte de *hiperventilación* en la recepción masculina de la poesía de Coronado, recuerda con evidente disconformidad los admirativos juicios que la autora recibe en el citado *Florilegio* de Valera, donde este la llega a comparar con Santa Teresa, así como los hiperbólicos elogios de Castelar en su prólogo a las *Poesías* de la autora.

Por otro lado, también advierte Nelken que los triunfos de la extremeña en Madrid, que contribuyeron a su "fulminante celebridad" (1930: 200) e inmediata canonización poética, respondieron más a un ambiente de época, ligado al progresismo europeizante de la España de mitad del XIX y proclive a ensalzar decorativamente la actividad cultural de las mujeres, que a los valores y cualidades literarios de Coronado, los cuales quedan rebajados al nivel de una mera "espontaneidad agradable" (1930: 204). Precisamente esta espontaneidad de la autora extremeña, tan celebrada por Valera y por el resto de críticos precedentes, convertida por todos ellos en seña de identidad y mérito principal de la labor poética de aquélla, es valorada por Nelken en sentido absolutamente contrario, como responsable, por ejemplo, de la afición de Coronado a caminar "por la senda peligrosa de la poesía de circunstancias" (1930: 204) o por la de una emoción patriótica de escaso fundamento ideológico (1930: 201).

La mirada de Nelken sobre Coronado se muestra condicionada por esa concepción esencialista de los sexos que ella suscribe en sus escritos teóricos, idéntica a la que subyace a las críticas decimonónicas de la poeta romántica, pero orientada en su caso a desinflar una tradición de retórica encomiástica sobre la poesía de la extremeña que contribuye a una idealización de las creaciones de las mujeres por el mero hecho de serlo y sin atender a criterios exclusivamente artísticos; por ello, si por un lado señala que "el mérito principal de Carolina residía en sus versos" (1930:

205) y se refiere admirativamente a algunas de sus composiciones, como "A la Palma" o "El amor de mis amores" —que le parece la más inspirada, la de mayor empeño y la más romántica de la autora (1930: 206)—, al mismo tiempo hay en su aproximación a la extremeña un empeño latente por resaltar, en tono de cierta condescendencia reprobadora, los acentos de esa veta *femenina* sobre la que se construyó el mito de Coronado, catalogándola como "la poetisa", marcando distancias con los "acentos viriles" de Gertrudis Gómez de Avellaneda o evocando una imagen decorativa, trivial, superflua e incluso rancia tanto de la mujer como de la escritora (1930: 297).

En definitiva, la aproximación de Nelken a la figura de Carolina Coronado se mueve, como su propia ideología sobre la diferencia sexual, en los planos de la tensión y del conflicto interno de la propia artista-feminista que realiza la crítica literaria. La voluntad de rescatar a la poeta romántica y de aceptar la sensibilidad y la espontaneidad como características inherentemente femeninas, coexiste con una cierta irritación, una insatisfacción profunda ante las que ella percibe como limitaciones de la escritora y ante el uso distorsionador que la tradición crítica ha hecho de ellas. Contrariamente a lo que sucede en la lectura que realiza Carmen de Burgos, Nelken, arrastrada y condicionada por la rigidez de sus propias teorías sobre la creatividad femenina, se muestra impermeable a las disidencias, los silencios y las brechas en la poesía de Coronado, lo cual genera en ocasiones una visión exenta de matices y sorprendentemente plegada a la interpretación convencional sobre aquella, perspectiva de la que solo se desvía para cuestionar las cualidades poéticas de la autora extremeña —a la que considera hipervalorada precisamente por haber llevado a su obra los acentos *femeninos* que emanan de su propia condición sexual—, es decir, para distanciarse de los riesgos de esa "loa denodadamente entusiasta" (1930: 25) que achacaba en su "Introducción" al tradicional acercamiento masculino a la literatura escrita por las mujeres.

5. LOS NUEVOS MATICES DE LA *FLOR ISABELINA* EN LA POSGUERRA. ALFONSA DE LA TORRE RELEE A CORONADO (1944)

En 1944, en plena recuperación de la figura de Coronado,

una joven poeta, Alfonsa de la Torre (1915-1993)[16] dedica su tesis de doctorado a la autora extremeña, bajo el revelador título de *Carolina Coronado, poetisa romántica*. Posiblemente, algunas de las razones que la condujeron hasta Coronado fueron, tal como explica María Payeras, la oportunidad académica —ya hemos señalado el renacimiento del interés por la autora a partir del libro de Gómez de la Serna de 1942— y una cierta relación "especular" con su objeto de estudio, en virtud de ciertas afinidades poéticas y personales (Payeras, 2017: 101; 106-108). Con toda certeza, el trabajo de Alfonsa de la Torre se enmarca también en esa ya señalada deriva neorromántica y rehumanizadora de la literatura, que arranca de mediados de la década anterior y que continúa en la de los cuarenta, centrada, en lo que a magisterio y a modelos poéticos respecta, en una revaloración y una reinterpretación de la poesía de Bécquer como máxima expresión de un romanticismo de lo íntimamente personal, lo inefable y lo sencillo, alejado de los gestos grandilocuentes y ampulosos de otras manifestaciones decimonónicas de esta corriente estética (Rivero Machina, 2016: 560-632).

La reivindicación de la contemporaneidad de Bécquer y de su romanticismo intimista y humano frente al academicismo, por un lado, y a la trasgresión lúdica de las vanguardias, por otro, mantuvo su proyección a lo largo de los años cuarenta hasta el medio siglo. Precisamente en 1939, Joaquín de Entrambasaguas, director de la tesis de Alfonsa de la Torre, postulaba la modernidad de lo romántico: "lo clásico o lo humano […] como se entiende hoy, comienza a depurar nuestra vida, y apoyará, como siempre, nuestras mejores actitudes románticas, salvándolas de la exaltación pasajera" (22); en esta misma línea Dámaso Alonso reclamaba "la originalidad de Bécquer" en su ensayo del mismo título, y tanto él en este trabajo de 1944 (261-304) como Luis Cernuda años más tarde (1957) coincidían en presentarlo como el portón de entrada a nuestra contemporaneidad lírica.

En este contexto debemos entender el esfuerzo de Alfonsa de la Torre, alumna de Dámaso Alonso y de Entrambasaguas (Payeras, 2018: 858), por reenfocar la imagen poética de Carolina Coronado y elevarla

[16]La tesis, dirigida por Joaquín de Entrambasaguas, se presenta en la Universidad Central, bajo el auténtico nombre de la poeta, Ildefonsa Torre de Rojas. Se encuentra en la Biblioteca de la Universidad Complutense.

al estatus de icono de la poesía romántica. De hecho, en las primeras páginas, la autora reconoce como objetivo de su estudio el de responder críticamente a la mitificación experimentada por la figura de Coronado a efectos tanto de la reciente biografía de su sobrino nieto vanguardista —dice la autora, "envuelta en greguerías" (1944: 194), llena de errores y de falsas interpretaciones (1944: 4)— como de la actualización contemporánea de la poeta por obra del "revuelo de elogios" de los que denomina "neblíes filorrománticos" (1944: 3). De la Torre expresa su voluntad de contrarrestar con su investigación el riesgo de que la falsa popularidad de Coronado, desdibujado el auténtico yo detrás de su "silueta romántica", pueda ir en detrimento de su valoración literaria (1944: 194). No en vano las primeras páginas del ensayo constituyen una suerte de aproximación irónico-crítica de la autora a la visión estereotipada de la época romántica —con sus cornucopias, sus porcelanas, sus redecillas y sus guardapolvos— y de la propia Coronado, esa "flor romántica", cuyo nombre, dice De la Torre, "parece salido de un marcador de nombres para bordar pañuelos, y tiene la fonética monjil, entrecortada de los nombres pronunciados clandestinamente por colegialas en sus corrillos" (1944: 2-3).

Aparentemente, la intención de Alfonsa de la Torre responde a intereses similares a los de Nelken en su libro sobre *Las escritoras españolas*, el cual aparece puntualmente recogido en su bibliografía final: descanonizar a Carolina Coronado, ofrecer de su obra "una nueva interpretación adaptada a nuestro gusto moderno" (1944: 2). Este objetivo requiere hacer brillar la "naturaleza verdad" de la autora (1944: 138) frente a los tópicos, o dicho con otras palabras, completar su imagen sesgada de *poetisa romántica* con los rasgos que, a su juicio, son identificativos de la lírica femenina moderna: la violenta sinceridad y la natural y apasionada expresión (1944: 195).

Pero lo cierto es que, pese a esta declaración de buenas intenciones críticas, la afirmación, apenas iniciado el ensayo, de que la vida de Carolina "fue una sublimación literaria de su obra" (1944: 3), ya nos sugiere que quizá su objetivo incial quede distorsionado por una hipervaloración de esos mismos aspectos emocionales, anecdóticos y subjetivos que pretende deslegitimar. Y efectivamente, las vías que recorre la tesis doctoral de la joven poeta segoviana, lastrada por la voluntad de recuperación de la faceta más humana de Carolina Coronado y por un biografismo muy de época,

se desvían con mucho de su intención inicial para acabar recorriendo con complacencia los tópicos que configuraron la imagen personal y la reputación poética de la escritora romántica durante casi un siglo. En este sentido, una de las estrategias hipervalorativas más frecuentadas por la crítica decimonónica sobre Coronado, el examen minucioso del sujeto poético —de sus avatares biográficos, del perfil psicológico-emocional y del cuerpo femenino que lo encarna—, que reemplazaba a la lectura profunda y a la indagación en los matices de su creación literaria, atraviesa también todo el ensayo de Alfonsa de la Torre, que no es sino una reconstrucción subjetiva, libre e imaginativa —casi novelada— de la personalidad y de la vida de Coronado a partir de la lectura de sus poemas en clave biográfica. Tanto es así que de los veintidós capítulos que conforman este trabajo, veintiuno se dedican a trazar un perfil y una trayectoria vital de la autora a partir del contenido de sus composiciones poéticas, y solo uno, el último, ensaya en apenas cuatro páginas un somero ejercicio de crítica literaria.

El foco de la atención de Alfonsa De la Torre, la vía por la que pretende pulir esa imagen estereotipada de Coronado hecha "flor isabelina de suspiros y tirabuzones" (1944: 2), lo constituyen sus rasgos psicológicos y emocionales. Por ello, el trabajo se esfuerza en acentuar con especial hincapié el "temperamento ardiente, impresionable, dominador" de Coronado a través de la vertiente más íntimamente pasional de su poesía, más transgresora, sus "poemas eróticos" (1944: 99), por ejemplo, cargados de una "violenta pasión que la hace arder con temblores de llama y consumirse y palidecer como seca hierba" (1944: 105), su "desbordante sensualidad" que "se escapa en jirones de apasionadas estrofas" (1944: 155), o esa vertiente de su poesía religiosa cargada de amargura y de imprecaciones a Dios, y que excede, como bien ve De la Torre, los límites del decoro en aquella posguerra oscura y timorata (1944: 72).

Esos nuevos perfiles de la poesía de Coronado, invisibilizados por la crítica anterior, son, posiblemente, la mejor aportación del estudio de Alfonsa de la Torre. Sin embargo, este afán de matizar con las turbulencias del alma la imagen "delicada, inspirada, tierna, sensible, encantadora, eminente, célebre, ilustrada, poetisa" (1944: 75) de la extremeña, también conduce a Alfonsa de la Torre a resaltar en su estudio precisamente aquellas peculiaridades de su carácter —manías, rarezas, crisis nerviosas y catalepsias, etc.— que ya la crítica decimonónica justificaba como manifestación de su valorada *sensibilidad femenina*. A fuerza de insistir

en el camino de la biografia emocional, el estudio de De la Torre acaba por cincelar la imagen de una Coronado "histérica" (1944: 96), con "sensibilidad de vidente" (1944: 116), "fuera de la realidad" (1944: 152), embargada por pasiones violentas y superada por su propia "megalomanía" (1944: 152). Todos esos elementos no son, para la autora del trabajo, sino pruebas fehacientes de una actitud literaria ante la vida (1944: 145) que confirma a Coronado como "la representación más genuina de la poesía romántica" (1944: 188).

En definitiva, en su deseo de hacer trascender la imagen de Coronado más allá de los tópicos románticos al uso, de superar una visión parcial de la autora, Alfonsa de la Torre la aprisiona en otros muchos. Si bien percibe con claridad que aquella célebre afirmación de Hartzenbusch, "sus versos son ella misma", fue "el pedestal sobre el que se asentó el ídolo de feminidad literaria ante el que los escritores contemporáneos quemaron el incienso de sus adjetivos" (1944: 74-5), lo cierto es que en su propio estudio no logra evitar que la poeta romántica y su obra queden fundidas en amalgama indesligable, convertida la última en una mera prolongación y a la vez un espejo de la primera, de su cuerpo y de su alma. Espíritu, carne y poesía femeninos, ya un todo compacto y sólido en la crítica precedente, vienen a confirmarse como tales en el trabajo de Alfonsa de la Torre, que, en sus últimas páginas, dedicadas a realizar una valoración global de la obra de Coronado, se pliega a las visiones más convencionales de esta, recalcando su ternura, su "gracia femenina", su voz, "arrullo de tórtola y frescura de manantial", para concluir que Carolina fue "una inmensa flor de poesía, un pájaro solitario que a las orillas del Gévora cantó amores y sueños" (1944: 197).

Con gran acierto observa María Payeras que Alfonsa de la Torre no advierte, por ejemplo, la vertiente "feminista" de Coronado (2017: 108). Efectivamente, no encontramos en su análisis más que una ocasional referencia a su relación con otros "ruiseñores" de su tiempo (1944: 89-90), y tampoco lecturas de aquellos poemas de la primera época de Coronado en los que esta expresaba con meridiana claridad su disconformidad con algunos de los fundamentos sociofamiliares del patriarcado, pero lo cierto es que ni las fuentes en las que Alfonsa de la Torre bebe para su investigación, ni la historia literaria precedente, ni su entorno académico, le facilitan unas prácticas de lectura disidentes o le muestran las vías por las que contemplar la obra de la poeta romántica desde otra posición crítica.

El trabajo de Alfonsa de la Torre sobre Coronado viene así a confirmar esa relación ambigua, de atracción y rechazo, que la acreditada reputación poética de la extremeña como *poetisa romántica* parece generar entre ella y las críticas contemporáneas, pero sin duda representa también un primer esfuerzo claro —aunque no siempre exitoso— de superar la uniformidad de los juicios sobre su obra para tratar incorporar nuevas dimensiones a su perfil poético.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN: LAS ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS, CAROLINA CORONADO Y EL *SÍNDROME DE JANO*

A través de los ensayos de Carmen de Burgos, Margarita Nelken y la propia Alfonsa de la Torre, en las páginas precedentes hemos constatado que, pese a las obvias variantes en la aproximación de las críticas contemporáneas a la poesía de Coronado, también es posible identificar estrategias comunes. La propia selección del objeto de estudio, la voluntad compartida de acercamiento a la autora, revelan una inquietud más o menos explícita por la tradición literaria femenina, por construir una *subcultura* a través de la cual autoexplicarse y justificar su propia existencia. No en vano, y simplemente como escritoras que desarrollan su profesión en un campo literario fundamentalmente masculino, las tres sostienen ya una posición conflictiva con la historia literaria, con la crítica literaria institucionalizada y con el mismo canon; es comprensible, por tanto, que la reputación poética consolidada de Coronado en una tradición poco proclive a destacar las cualidades artísticas de las mujeres, produjera en estas escritoras contemporáneas, sometidas a las tensiones de su doble condición de mujeres y creadoras, una cierta fascinación, e incluso actuara como estímulo para tratar de desgranar las claves de este fenómeno inusual. Al mismo tiempo, las tres lo contemplan con cierto escepticismo, conscientes de los riesgos implícitos en esa misma reputación poética en clave de género, y por ello tratan o de ajustar o rebajar la valoración crítica precedente, o incluso de desviar el foco de atención hacia *otras l*ecturas, otros matices que permitan ofrecer una imagen más plural, más poliédrica, con más dimensiones que la de la *flor romántica*. Y para ello, hijas del mismo *síndrome de Jano* que legitima su existencia contradictoria, siguen perpetuando ciertos tópicos sobre la escritura de las mujeres.

Si contemplamos con cierta perspectiva histórica el acercamiento de las críticas a los textos de otras mujeres, comprobaremos que no siempre se ha conseguido —o querido— eludir las prácticas interpretativas institucionalizadas, aquellas que las críticas feministas identificaron como estrategias de lectura androcéntricas. No es infrecuente en la historia de nuestra crítica literaria el que las lectoras de textos de mujeres hayan evitado más o menos conscientemente los sesgos de género o incluso que hayan sido abiertamente críticas con aquellos aspectos de la obra estudiada que revelaban conscientemente la identidad genérica de sus autoras, quizá haciendo suya la máxima de Doña Emilia acerca de que en el terreno literario no hay varones ni hembras (cit. por Bieder, 1993: 19) o la de Virginia Woolf, cuando indicaba que quienes escriben "no son hombres, no son mujeres. Se dirigen hacia esa amplia zona del alma que carece de sexo..." (Woolf, 1981: 83).

Quizá por ello, y desde hace más de cuatro décadas, la Crítica Literaria Feminista venga profundizando en las razones por las cuales no siempre se observan diferencias sistemáticas en las estrategias interpretativas de las mujeres y de los hombres. De hecho, la *teoría del grupo silenciado* de Shirley Ardener[17] (1975) constituyó en su momento un interesante fundamento para sostener la idea de que las escritoras y las lectoras, en su deseo de acomodación social, adoptan los modelos de expresión y de interpretación —masculinos— recibidos y de este modo participan en la canonización de textos androcéntricos y en la marginación de los que no lo son (Crawford y Chaffin, 1986: 23). Con esta rotundidad, por ejemplo, lo expresaba Judith Fetterley en su interesante trabajo *The Resisting Reader*: "As readers and teachers and scholars, women are thaught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values […]" (1978: XX).

Quizá las aproximaciones de las escritoras contemporáneas a Carolina Coronado respondan parcialmente a estas posiciones de sujeto lector institucionalizado, pero en cualquier caso parece innegable que en sus ensayos también es posible identificar brechas que se explican desde su condición sociocultural de mujeres que escriben, y que implican la

[17]Dicha teoría identificaba una desventaja en los grupos humanos sometidos o acallados a la hora de articular su experiencia usando un lenguaje derivado de las percepciones del grupo dominante (Ardener, 1975).

aplicación de la perspectiva de género cuando este concepto ni siquiera había sido formulado. Si en líneas generales el devenir de nuestra estética y nuestra crítica ha ignorado las diferencias de género, o bien al contrario, como ejemplifica el caso de Coronado, las ha agudizado y sobrevalorado como estrategia de contención de lo femenino, las primeras lectoras contemporáneas de la escritora extremeña, con sus limitaciones y sus divergencias, las sometieron ya a reflexión y a análisis en sus ensayos, las visibilizaron, las cuestionaron y/o las legitimaron, abriendo así en nuestro país las más tempranas vías de reinterpretación de la poesía femenina romántica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, D. (1944). "Originalidad de Bécquer". En *Ensayos sobre poesía española*, 261-304. Madrid: Revista de Occidente.

ALTOLAGUIRRE, M. (1932). *Antología de la poesía romántica española*. Madrid: Espasa-Calpe.

Archivo Extremeño (1911). Número extraordinario en homenaje a Carolina Coronado. Febrero-marzo.

ARDENER, S. (1975). *Perceiving Woman*. London: Malaby Press.

ARMSTRONG, I. & BLAIN, V. (1999). *Women's Poetry. Late Romantic to Late Victorian: Gender and Genre 1830-1900*. Basingstoke: MacMillan.

BARBERO REVIEJO, T. (2015). *Margarita Nelken (Madrid 1894, México D.F.1968). Compromiso político, social y estético*. Tesis Doctoral: Universidad de Barcelona.

BIEDER, M. (1993). "Emilia Pardo Bazán and Literary Women. Women's Reading Women's Writing in Late 19th-Century Spain". *Revista Hispánica Moderna* XLVI, 19-31.

BLANCO GARCÍA, F. (1899). *La literatura española en el siglo XIX*. Vol. I. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos.

BURGOS, C. de (1917). "Mujeres intelectuales. Carolina Coronado". *La Esfera* 161, 27 de enero, 4.

CASCALES MUÑOZ, J. (1911). "Carolina Coronado: su vida y sus obras". *La España Moderna* 268, abril, 40-65.

CASTELAR, E. (1884). "Carolina Coronado". En *Poesías completas de Carolina Coronado*, 7-27. México: Imprenta de la Librería Hispano-Mexicana.

CERNUDA, Luis (1957). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Revista de Occidente.

CIENFUEGO LINARES, J. (1953). *Poesías de Carolina Coronado*. Badajoz: Arqueros.

CORONADO, C. (1850a). "Los genios gemelos. Primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús". *Semanario Pintoresco Español*, 24 de marzo, 89-94.

____ (1850b). "Los genios gemelos. Notas para la mejor inteligencia del paralelo de Safo y Santa Teresa de Jesús". *Semanario Pintoresco Español*, 9 de junio, 178-180.

____ (1852). *Poesías*. Madrid: [s.n.].

COSSIO, J. M. de (1948). "Cuatro poetas ante las flores". *Finisterre* 42, octubre, 85-113.

CRAWFORD, M. & CHAFFIN, R. (1986). "The Reader's Construction of Meaning: Cognitive Research on Gender and Comprehension". En *Gender and Reading*, E. A. Flynn & P. P. Schweickart (eds.), 3-30. Baltimore: John Hopkins UP.

CULLER, J. D (1982). *On deconstruction*: *Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell UP.

DEVILLE, G. (1844). "Influencia de las poetisas españolas en la literatura". *Revista de Madrid* II, 190-199.

DIEGO, G. (1962). "Primavera de Carolina Coronado". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XXXVIII, 385- 409.

ENTRAMBASAGUAS, J. de (1939). *La determinación del Romanticismo español y otras cosas.* Barcelona: Apolo.

ESCORIAZA, T. de (1929). "Carolina Coronado o la mejor poetisa española". En *Antología*, Carolina Coronado, 5-8. Colección "Los Poetas", 46, año II, 22 de junio.

ESTABLIER PÉREZ, H. (2004). "El feminismo español en la narrativa de los años veinte: Margarita Nelken y *La trampa del arenal*". *Clepsydra* 3, enero, 47-66.

FELDMAN, P. R. (1999). "Endurance and Forgetting. What the Evidence Suggests". En *Romanticism and Women Poets. Opening the Doors of Reception*, H. Kramer Linkin & S. C. Behrend (eds.), 16-21.

Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Á. (1852). "Apuntes biográficos de la señorita doña Carolina Coronado". En *Poesías*, Carolina Coronado, 1-4. Madrid: [s.n.].
FETTERLEY, J. (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction.* Bloomington: Indiana UP.
FLYNN, E. A. & SCHWEICKART, P. P. (eds.) (1986). *Gender and Reading*. Baltimore: John Hopkins UP.
GAMALLO FIERROS, D. (1944). "Doña Carolina Coronado. Dama de moda". *La Estafeta Literaria,* 15 de abril, 3.
GOLUBOV, N. (2011). "La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas". *Discurso, teoría y análisis* 31. *https://www.academia.edu/666545/La_teoría_literaria_feminista_y_sus_lectoras_nómadas* [11/11/2018]
GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1942). *Mi tía Carolina Coronado*. Buenos Aires: Emecé.
GRAHAM, G. (1851). "Modern Spanish Literature, Carolina Coronado". *Graham's American Monthly Magazine* XXXIX, diciembre, 360-364.
GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, F. (1946). *Antología poética*, Carolina Coronado. Barcelona: Montaner y Simón.
HARTZENBUSCH, J. E. de (1843). "Introducción". En *Poesías de la señorita doña Carolina Coronado*, I-XII. Madrid: Imprenta de Alegría y Charlain.
HICKOK, K. (1999). "Burst Are the Prison Bars. Caroline Bowles Southey and the Vicissitudes of Poetic Reputation". En *Romanticism and Women Poets. Opening the Doors of Reception*, H. Kramer Linkin & S. C. Behrend (eds.), 192-213. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
HUYSSEN, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y postmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
JACOBUS, M. (1986). *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia UP.
JOHNSON, B. (1987). *A World of Difference*. Baltimore: John Hopkins UP.
KENNARD, J. E. (1984). "Ourself behind Ourself: A Theory for Lesbian

Readers". *Signs* 9.4, Summer, 647-662.

KIRKPATRICK, S. (1989). "Waterflower: Carolina Coronado's Lyrical Self-Representation". En *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, 208-243. Berkeley: University of California Press.

____ (1992). "Introducción". En *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, 7-63. Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer.

LUNA, L. (1996). "Leyendo como una mujer la imagen de la mujer". En *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer,* 11-27. Barcelona / Sevilla: Anthropos / Instituto Andaluz de la Mujer.

MUÑOZ DE SAN PEDRO, M. (1953). "Carolina Coronado. Notas y papeles inéditos". Índice de Artes y Letras 64, XLIII, junio, 1 y 21-22.

____ (1967). "Las ideas políticas de Carolina Coronado". *ABC*, 6 de julio, 9.

NELKEN, M. (1927). *En torno a nosotras*. Madrid: Páez.

____ (1930). *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor.

____ (1975). *La condición social de la mujer en España*. Madrid: CVS [1919].

PAYERAS GRAU, M. (2017). "Escritoras en diálogo (Alfonsa de la Torre, Carolina Coronado y Luisa Sigea)". *Revista de Escritoras Ibéricas* 5, 93-122.

____ (2018). "Claves para la lectura de *Oratorio de San Bernardino*, de Alfonsa de la Torre". *Signa* 27, 857-882.

PEERS, E. A (1967). *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols. Madrid: Gredos.

PÉREZ GONZÁLEZ, I. M. (1999). *Carolina Coronado (Del Romanticismo a la crisis fin de siglo)*. Badajoz: Diputación Provincial.

RICHARD, A. (1850). "Sobre el paralelo de Safo y Santa Teresa". *Semanario Pintoresco Español*, 23 de junio, 193-194.

RIVERO MACHINA, A. (2016). *Más allá de la posguerra. Poesía y ámbito literario (1939-1950)*. Tesis Doctoral: Universidad de Extremadura.

SANDOVAL, A. de (1944). *Carolina Coronado y su época*. Zaragoza: Librería General.

SCHOR, N. (1985). *Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction*. New York: Columbia UP.

THACKERAY, W. M. (1869). *The Newcomes. Memoirs of a Most Respectable Family,* vol. II. London: Smith, Elder and Co.

TORRE, A. de la (1944). *Carolina Coronado, poetisa romántica*. Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad Central de Madrid.

TORRES NEBRERA, G. (1993). "La obra poética de Carolina Coronado". En *Carolina Coronado. Obra poética*, vol. I, 11-99. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

VALERA, J. (1903). *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, vol. V. Madrid: Librería de Fernando Fé.

VALIS, N. (1990). "The Language of Treasure: Carolina Coronado, Casta Esteban and Marina Romero". En *In the Feminine Mode, Essays on Hispanic Women Writers*, N. Valis & C. Maier (eds.), 246-272. Lewisburg: Pennsylvania, Londres: Bucknell University Press.

____ (1991a). "Introducción". En *Poesías*, Carolina Coronado, 7-41. Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer.

____ (1991b). "La autobiografía como insulto". En *La autobiografía en la España contemporánea. Anthropos* 125, 36-40.

____ (1992). "La segunda sombra de Carolina Coronado", *Revista de Estudios Extremeños* XLVIII, 2, 541-554.

WOOLF, V. (1981). *Las mujeres y la literatura*. Barcelona: Lumen.

Recibido el 8 de enero de 2019.

Aceptado el 12 de marzo de 2019.

RICARDO PIGLIA: LA FICCIÓN DEL NOMBRE[1]

RICARDO PIGLIA: THE FICTION OF THE NAME

Raquel FERNÁNDEZ COBO
Universidad de Almería
rfc206@ual.es

Resumen: El presente estudio analiza los tres tomos de *Los diarios de Emilio Renzi* en relación con su obra anterior, dentro de lo que Lejeune llamó "el espacio autobiográfico". Estudiamos de qué modo Piglia encuentra a través del diario y la autobiografía la forma ideal para narrar la experiencia de la vida. El género autobiográfico principalmente le permite al autor de *Respiración artificial* inventarse a sí mismo a través de tres estrategias fundamentales: la construcción de un linaje familiar y literario; la ficción del nombre propio y la intertextualidad, es decir, la apropiación de otras lecturas no solo como estética sino como ética.

Palabras clave: Piglia. Diarios. Autoficción. Intertextualidad. Experiencia.

Abstract: The present study analyzes the three volumes of *Los diarios de Emilio Renzi* in relation to his previous work, within what Lejeune called "the autobiographical space". We study how Piglia finds through diary and autobiography the ideal way to narrate the experience of life: the autobiographical genre mainly allows the author of artificial respiration to invent itself through three fundamental strategies: the construction of a family and literary lineage; the fiction of the proper name and the intertextuality, that is, the appropriation of other readings not only as aesthetics but as ethics.

Key Words: Piglia. Diaries. Self-fiction. Intertextuality. Experience.

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del trabajo de investigación I+d EDU2015-69924R.

1. INTRODUCCIÓN

Los diarios de Emilio Renzi, obra maestra del escritor argentino Ricardo Piglia, están compuestos por los tres volúmenes subtitulados *Años de formación* (2015), *Los años felices* (2016) y *Un día en la vida* (2017), y se caracterizan por una dialéctica entre pasado y presente que, a su vez, se ve interferida por otros tiempos verbales: por un lado, el tiempo de escritura —siempre situada en el pasado— y, por otro lado, el tiempo de lectura en el acto mismo de rememorar que, a su vez, se divide en dos tiempos: el tiempo de leer a otros —a Pavese, a Brecht, a Sarmiento, etc.— y el tiempo de leerse a sí mismo —manifestado en los paréntesis como una intromisión desde el presente—. De esa relectura del diario nace, como veremos, uno de los desdoblamientos más complejos que se dan en la escritura diarística: un juego de *yos* que se extiende *ad infinitum*. Al yo que vive y al yo que escribe, se añade el yo que corrige y publica a los dos anteriores, pero también un yo que lee otros diarios y filtra la experiencia de su lectura en lo que he convenido en llamar *la ficción del nombre*.

2. LOS DOS LINAJES

Años de formación narra el mito de origen de la escritura y la lectura por alguien que se autodesigna como escritor, pero al mismo tiempo trata también de un relato que forja un nuevo nacimiento adscrito a una doble genealogía. Como el mismo Piglia dijera de Borges en *Ideología y ficción*, su escritura "se constituye en el movimiento de reconocerse en un doble linaje" (1979: 3): el linaje familiar —en donde la madre y el abuelo serán sus modelos narrativos centrales— y un linaje literario —el de *Los Libros* y los autores que completan su proceso de "autoformación"—. Al fin y al cabo, toda genealogía literaria se construye sobre una base familiar que define el lugar y la relación con la literatura. No es una novedad en los *Diarios* de Piglia; es la clave de la construcción del oficio de todo escritor. En su caso, el peronismo de su padre provocará lo que para él fue vivido como un destierro. Un hecho histórico y político que retrata la figura del padre con frialdad y distanciamiento es la causa, en este caso, de su escritura diarística:

> *Domingo 8*
> *Serie A. Medio día nublado con un sol lívido en el aire. Hoy es el cumpleaños de mi padre, la indiferencia de siempre frente a ese hombre golpeado "por la historia", como dice de él mismo. Sintió la furia y el odio político como una cuestión personal, eso era el peronismo para él, una cuestión privada, como si se tratara de ser fiel a un amigo (el peronismo hizo de la política una cuestión sentimental, por eso persiste). Lo llamé por teléfono, siempre trata de parecer eufórico y lleno de proyectos. ¿Cuándo nos vemos? Es nuestro leitmotiv* (Piglia, 2016: 55).

Las lecturas e historias de su madre provocan, en cambio, una definición del estilo —una herencia, digamos—. Este doble linaje familiar, a la manera borgiana, especifican las condiciones de su literatura y, al mismo tiempo, la justifican:

> *Pero mi madre tiene un criterio moral que yo admito. Nunca juzga a nadie que sea miembro de la familia, o mejor, siempre absuelve y comprende a quien sea con tal de que pertenezca al clan. Por ejemplo, si en mi familia hubiera un asesino serial, mi madre diría: "Bueno, siempre fue un muchacho nervioso". De ella aprendí que un narrador no debe nunca juzgar a los personajes de su historia. Y para mi madre y para sus hermanos y hermanas lo fundamental es volver a contar una y otra vez los relatos familiares. Es imposible para mí sintetizar todas las historias que se amontonan entre los cuerpos de estos testigos de la tribu* (Piglia, 2015: 131).

La madre —la figura femenina— como una narradora distanciada, al estilo de Faulkner, que jamás juzga, pero también como la máquina de narrar versiones y contraversiones de *La ciudad ausente*, es la depositaria de la herencia familiar, en donde:

> *Se cuentan las mismas una y otra vez, y al contarlas y al repetirlas mejoran, se pulen igual que el canto rodado que el agua cultiva en el fondo de los ríos. […] Mi madre fue —dijo Renzi—, durante años, la depositaria más fiel de las historias de la familia y esas historias*

> *eran muy buenas porque se sostenían sobre lo personal, había figuras fijas, por ejemplo mi tío Marcelo Maggi, a quien siempre se regresaba y al que nunca se ha de olvidar* (Piglia, 2015: 338).

La historia familiar moldea la forma de su propia vida y también la forma de su literatura. La ficción familiar, por tanto, es el núcleo que ordena sus textos y le otorga una estructura circular, como ya vimos en el capítulo tres: todas las obras pueden leerse como una única obra, en donde se producen variantes y pequeños cambios de posiciones, pero en donde también existen motivos, personajes y ciertas estructuras que se mantienen. Piglia encuentra en la madre el modelo literario perfecto. "Mi madre es, para mí, un modelo de lo que debe ser un narrador. Detallista, minucioso e incapaz de condenar lo que hacen otros" (Piglia, 2016: 161), anota en *Los años felices*, señalando cierta consciencia de su destino literario.

De su abuelo Emilio heredará el nombre y su obsesión por el "aterrador calendario". El almanaque colgado en la pared había detenido el tiempo el 3 de febrero de 1943, fecha de la muerte de su abuela Rosa. Y su abuelo pasaba las horas sentado mientras contemplaba la fecha congelada. Ese recuerdo —el primer recuerdo que aparece en *Años de formación*— marca el momento original en que Renzi dejaba atrás una infancia *pre-sintáctica* y *pre-narrativa*, para percibir la experiencia de la temporalidad[2]. El tiempo había dejado de ser ilimitado e inmóvil en el preciso instante en que, a los diecisiete años, por cuestiones políticas, deben marcharse de Adrogué. En ese momento, Renzi anota en su diario: "Todo lo que hago me parece que lo hago por última vez". Y con esa sentencia, comienza su aprendizaje de un tiempo histórico, lineal y cronológico que intentará

[2]Como señaló Blanchot, la indicación de la fecha es *conditio sine qua non* del diario. El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el oren y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella (Blanchot, 1979: 207). Béatrice Didier, por su parte, ha dado cuenta de que la verdadera importancia de la fecha radica en que cada una de las entradas, como receptáculos de la experiencia real, muestran a un hombre verdadero e histórico: "La inscripción temporal del diario me recuerda —dice Didier— que se trata de un tiempo verdadero que ha sido vivido por un hombre verdadero, y ese hombre ha muerto, como yo voy a morir, de verdad, en un tiempo de verdad —y no un tiempo irreal, y por lo tanto triunfante de la muerte que es el tiempo novelesco—" (Didier, 1991: 175).

comprender en la escritura del diario. Solo cuando ha comenzado a escribir un diario, Renzi puede sentir la pérdida que su abuelo Emilio trataba de restituir en la contemplación de aquel almanaque "detenido [en] la tarde de la muerte" (2015: 15):

> *Sábado*
> *Vuelvo a Adrogué y estoy en el tren. Los encuentros con el abuelo Emilio son lo mejor de esa época para mí. Me ha pedido que por el sueldo que me paga me dedique a organizarle su archivo. Quedamos en que pasaré los fines de semana con él. Lo que él llama "el archivo" es una colección desordenada de carpetas y cajas con materiales diversos dedicados a la campaña italiana en la Primera Guerra. Cuando le pregunto cómo los consiguió, me contesta: "Todos estaban demasiado preocupados en el trabajo de sobrevivir en las trincheras como para ocuparse por los documentos y los papeles que yo sustraía para que no se perdieran"* (2015: 79).

Años más tarde, cuando Renzi decide ir a la universidad, comienza un nuevo aprendizaje, ya no el del tiempo cronológico, sino su capacidad para dominarlo en lo que, en un principio, su abuelo dispuso en llamar "el archivo", pero después, Piglia decidió llamar "mis cuadernos":

> *Su vida se podría narrar siguiendo esa secuencia o cualquier otra parecida. Las películas que había visto, con quién estaba, qué hizo al salir del cine; tenía todo registrado de un modo obsesivo, incomprensible e idiota, en detalladas descripciones fechadas, con su trabajosa letra manuscrita: estaba todo anotado en lo que ahora había decido llamar sus archivos, las mujeres con las que había vivido o con las que había pasado una noche (o una semana), las clases que había dictado, las llamadas telefónicas de larga distancias, notaciones, signos, ¿no era eso increíble?* (Piglia, 2015: 16).

El segundo recuerdo que abre el primer volumen de sus diarios es una escena sobre Borges. O mejor, una escena en la que él imagina que Borges tuvo que ser aquella larga sombra que se inclinó y le dijo que tenía el libro al revés cuando leía, sentado en el umbral de su casa, frente a la estación

de ferrocarril. "¿A quién sino al viejo Borges —se pregunta Renzi— se le puede ocurrir hacerle esa advertencia a un chico de tres años?" (2015: 15). Esta escena inaugura en Piglia un modo de leer que, obviamente, viene de Borges, pero que adquiere en su poética una importancia vital ligada a lo político, como se ha justificado en el capítulo anterior. Además, debemos tener en cuenta —olvidando un poco la presencia de Borges en la escena— que Piglia no se encuentra leyendo un libro, sino fingiendo que lee un libro. Como Hamlet — "palabras, palabras y más palabras"—, está leyendo un libro vacío y lo que importa no es qué lee sino el acto mismo de leer; la función que tiene en la construcción del mito lo que podemos llamar el oráculo. La mentira, pues, el juego o la "broma mefistofélica" (Piglia, 2016: 8) da comienzo a la historia de su vida como lector.

De esta manera, las dos escenas con las que comienza el relato "En el umbral" manifiestan que, con la intención de "legar una imagen de sí mismo definitiva y satisfactoria para la posteridad" (Alberca, 2012: 158), Piglia elabora un relato autobiográfico de algunas escenas fragmentarias de su vida que de modo forzoso construyen un mito de origen o, como le atribuiría a Borges, "una fábula biográfica" (1979: 4). Y señalamos la palabra *forzoso*, porque el autor de Adrogué no sigue una continuidad temporal, sino que selecciona aquellos momentos epifánicos que cumplen una función oracular y que, además, en sus cuadernos de madurez serán interpretados como tal: "Es impresionante comprobar cómo yo decidí mi destino ciegamente en esos dos años (1958-1959), aquí en este cuarto con una ventana que da a las ramas del jacarandá plantado, antes de que yo naciera, en la vereda" (Piglia, 2015: 213). Así, Piglia busca de modo retrospectivo y deliberado en su memoria aquellos momentos que pueden justificar el escritor que ha llegado a ser. "¿Cómo se convierte alguien en escritor, o es convertido en escritor?" (Piglia, 2015: 16) es la incógnita que construye su última ficción (la única ficción posible).

En cuanto al linaje literario, en primer lugar, hay deuda clara con Borges, como acabamos de explicar. Piglia anotó en sus diarios que quien sea capaz de conectar a Borges con Arlt habrá ganado (2016: 178) y en *Respiración artificial* lo llevó a la práctica como tesis fundamental de la novela. Pero, sin duda alguna, consigue llevarlo a la acción en el conjunto de los tres volúmenes que constituyen *Los diarios de Emilio Renzi,* pues se une —se cruza— la narración genealógica de Borges y el relato de aprendizaje de Arlt. Borges y Arlt son los pilares, digamos, que estructuran

y le dan forma a los *Diarios.* Junto a ellos, se sucede "el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario" (Piglia, 1979 3): Camus, Pavese, Kafka, Sartre, Martínez Estrada, Faulkner, Henry James, Conrad, Balzac, Kierkegaard, Bellow… Se podría hacer una larga lista de las numerosas lecturas que Renzi va acumulando de un modo vertiginoso en su deseo por llegar a ser quien se propone ("Imaginamos lo que pretendemos hacer y vivimos esa ilusión…" [2015: 18]) y, también, del modo en que esas escrituras del pasado son atravesadas por la Historia y la Literatura argentina de su época. Si el linaje familiar le enseña a narrar, el linaje literario le enseñará a leer: a descifrar su propio contexto con la mirada de un extranjero o del que lee a destiempo —fuera del tiempo—: "Como siempre, leo todo de un autor (hoy las *Memorias* y, mientras estoy en el medio, *El primer círculo*) y me apasiono pero cuando la moda ya pasó" (Piglia, 2017: 64):

> *Mis lecturas en los últimos meses (sobre Joyce y Brecht) me confirman que llevo cinco años de "atraso" (por lo menos) respecto del resto de mi generación. Leo siempre a destiempo y esa lectura es muy productiva, trabajo siempre los libros fuera de contexto, en otras relaciones ligadas a mi propio ritmo y no al aire de la época. Por ejemplo, en Brecht me interesan los ensayos y no el teatro, y en Joyce busco sus formas clásicas y no tengo nada que ver con el fluir de la consciencia que hace estragos en mis contemporáneos. Ser de vanguardia es estar a destiempo, en un presente que no es el de todos* (2016: 248).

La conjunción entre la historia política (ficción paterna) y la literatura (ficción materna) marcarán concluyentemente la ideología en la obra de Piglia. Pero a diferencia de los relatos de Borges que mantienen esas dos ficciones del origen por separado (las armas y las letras)[3], en Piglia se integran sin contradicción como elementos definitorios de su poética:

> *Sábado*
> *En la literatura, creo, lo fundamental es tener un mundo propio. En mi caso, ese material es secretamente autobiográfico y depende*

[3] A excepción del cuento "El sur".

> *de la multitud de historias familiares que he ido escuchando a lo largo de mi vida. De modo que la novela trabaja a partir de una realidad ya narrada y el narrador trata de recordar y reconstruir las vidas, las catástrofes, las experiencias que ha vivido y le han contado (vivido y contado para mí es lo mismo)* (Piglia, 2015: 154).

3. LA FICCIÓN DEL NOMBRE

Nicolás Rosa afirmó lúcidamente que al mismo tiempo que se crea un mito de familia, se pierde el sujeto en la ascendencia del linaje. "Linajes del recuerdo y recuerdo del linaje, el sujeto se recuerda en el antepasado de los otros pero simultáneamente se olvida, se disuelve en la permanencia de ese pasado o *se pulveriza en los nombres de la Historia*" (Rosa, 2014: 62). Estas últimas palabras de Rosa hacen eco de las pronunciadas por Luciano Ossorio en *Respiración artificial*: "Yo soy Ossorio, soy un extranjero, un desterrado, yo soy Rosas, era Rosas, soy el clown de Rosas, soy todos los nombres de la historia" (2001: 61). Más adelante, serán las mismas palabras que leeremos en una carta firmada por Marcelo Maggi: "Compatriotas: Yo soy aquél Enrique Ossorio que luchó incansablemente por la libertad y que ahora reside en la ciudad de Nueva York, en una casa del East River. Ahora ya soy todos los nombres de la historia. Todos están en mí, en ese cajón donde guardo mis escritos" (2001: 69). *Todos los nombres* están también en el personaje de Munk de *El camino de Ida*: "Soy Chambige, soy Badinguet, soy Prado, soy todos los nombres de la historia" (2013: 284). Es una cita que Piglia entrecomilla para dejarle ver al lector que es una apropiación, pues la cita le pertenece al filósofo Friedrich Nietzsche, el cual en su Carta a Bürckhardt datada del 6 de enero de 1889, escribió también: "Im Grund jeder Name in Die Geschichte Ich bin" (*Todos los nombres de la historia son en el fondo yo*). En filosofía, a pesar de que la identidad fue un tema central, la autobiografía como escritura que la problematiza fue algo bastante secundario, a excepción de la obra de Kierkegaard y Nietzsche. El escritor de Adrogué utiliza de Nietzsche la fórmula del nombre propio para renegar del pro-nombre; del yo. Así, los nombres de la historia real hacen del yo una figura hueca y fantasmal. Si para Nietzsche y para Munk, *Badinguet, Cambige y Prado son en el fondo yo*; para Emilio Renzi, Borges, Sartre, Camus, Faulkner y, en definitiva, todos los nombres que aparecen en sus diarios —y en sus novelas— son en

el fondo un yo que *se pulveriza*. "Necesito a los otros para pensar" (2015: 81), anota en su diario. Entonces, ¿quién habla? "Es el lenguaje y no el autor el que habla" (1987: 64), dirá Barthes.

El Yo es, por tanto, la inscripción de una conciencia en el sistema de pensamiento y del lenguaje. Y para objetivarse necesita una ficción. "No ser nunca uno mismo, cambiar de identidad, inventarse un pasado" (2013: 284), afirma Munk. "Siempre supe que el mejor modo de vivir era inventando un personaje y vivir de acuerdo con él" (2015: 252), escribe ahora Renzi. El desplazamiento en la enunciación de un yo a un él, le otorga a Piglia la posibilidad de inventarse con el objetivo de recuperar el significado de la experiencia al convertirse en objeto puro. Eso a lo que llamamos yo, podemos afirmar, solo existe en la ficción de un nombre propio que es siempre otro ("me siento otro, un desconocido, y eso es impagable"), ya sea Emilio Renzi o los escritores a los que lee. "Todo se cifra en el nombre" (2015: 223), señala en su entrada sobre *El difunto Matías Pascal* de Pirandello. Pues "es la condición del equívoco y del cambio de lugar —por eso los títulos donde brilla un nombre propio (¿qué otras novelas tienen el apellido de un varón en la tapa?)", continúa escribiendo Renzi. Su auténtico nombre desaparece en sus cuadernos para dar voz a sus lecturas y, a la vez, hacernos creer que dichas lecturas se originan en él y que las historias de esos textos coinciden —se amalgaman— con su propia historia personal. Y de esta (con)fusión entre el nombre propio y la historia de otros textos nace una ética de vida y un estilo que define la escritura de Ricardo Piglia:

> *Serie E. Como se ve este cuaderno tiende a marcar sobre todo mi biografía intelectual, como si la vida se fuera dibujando sin otro movimiento que el de la literatura. ¿Y por qué no? Siempre hay que elegir la obra y no la vida, o mejor, la obra construye el modo de vivir* (2016: 165).

Como nos hace ver Renzi, el acto autobiográfico genera una temporalidad que es también ficticia: "[…] Cuando uno piensa en sí mismo e intenta reconstruir lo que ha vivido naturalmente, uso una forma narrativa y encadena los acontecimientos con una lógica causal, pero la vida no obedece a esas reglas y todo se da confusamente y al mismo tiempo" (Villanueva, 1993: 167). Y en el intento de inscribir al yo en

una temporalidad y espacialidad, es decir, de darle un lugar en el mundo literario, Renzi descubre sus faltas —sus pérdidas—, las cuales debe reconstruir a través de una memoria inventada, en donde el hombre pueda ser leído como parte de la historia y de la totalidad del mundo. Es por eso por lo que, en *Los diarios de Emilio Renzi*, la autobiografía "implica una *topoelocutiva* de relaciones y no un contrato de lectura" (2016: 167). El proyecto autobiográfico de estos diarios revela el papel privilegiado que representa la escritura en la relación entre el hombre y el mundo. Es por ello también que en su literatura no hay fronteras entre la autobiografía y la ficción; entre literatura y la vida, pues todo confluye en la experiencia personal —anotada en el diario— y se bifurca hacia múltiples vidas posibles —realizadas en sus novelas—.

Darío Villanueva ha propugnado con acierto en su aportación a la teoría autobiográfica que "la clave de la autobiografía no está en la prosopopeya ni en las metáforas" (1993: 167). "Yo la encuentro —dice Villanueva— en la paradoja, en la figura lógica consciente en la unión de dos nociones aparentemente irreconocibles de las que surge, no obstante, un significado nuevo y profundo […]: realidad y ficción" (1993: 167*)*. *Los diarios de Emilio Renzi*, es la obra que mejor representa esa dicotomía en su sentido más puro: "Trato de construir mi Literatura haciendo de esa tensión —vida o literatura— el tema de mis de relatos (y también de estos diarios). Construir en el arte y construir en la vida. Dar forma a la experiencia" (2015: 73). Bajo esta consigna los diarios vienen a legitimar la lectura de la totalidad de su obra bajo lo que Lejeune llamó "el espacio autobiográfico" (1994).

3.1. El espacio autobiográfico

Cualquier crítico estará de acuerdo en que *Los diarios de Emilio Renzi* deben leerse mano a mano con su obra de ficción, con la que se relaciona de manera coherente. Los *Diarios* suponen un elemento transcendental para la crítica en su intento de reconstruir el contexto y la génesis de sus novelas. Anotaciones como las siguientes dibujan el mapa de su escritura desde sus primeros cuentos hasta la publicación de *Respiración artificial* en 1980:

Si pienso en lo que he hecho en estos años —aparte de la euforia

> *que produce el envión de escribir y de encontrar un tono—, no veo muchas variantes. Lo mejor es "Las actas del juicio", una oralidad arcaica, nada realista, basada en el ritmo y en un conjunto de pequeñas escenas narrativas encadenadas por un narrador que las cuenta como si no las entendiera. La misma técnica en "Tierna es la noche", donde también cuento muchas situaciones, con un tono más personal, onda confesión escrita que viene de The subterraneans de Kerouac. Lo mismo sucede con "Una luz que se iba" y con "La pared"; muchos argumentos en una sola historia contada en primera persona. La clave es encontrar ese tono personal pero en tercera persona. El resto de los cuentos del libro tiene la misma estructura, cuentan una situación mientras sucede pero en secreto cuentan otra. (El mejor es "En el calabozo")* (Piglia, 2015: 198).

Pero la auténtica riqueza literaria de esos *Diarios* que formaron parte de un mito de origen incierto pero insinuado a lo largo de toda su producción, reside, a nuestro juicio, en que la experiencia autobiográfica, presentada estratégicamente a través de un pacto ficcional —y no autobiográfico—, le permite al lector reinterpretar su ficción dentro de un *espacio autobiográfico*. A través de los paratextos y el resto de referencias extratextuales, el escritor de Adrogué ha ido preparando generando expectativas en el lector:

> *Un libro que preparo como una obra maestra póstuma y que vengo escribiendo desde los dieciséis años bajo la forma de un Diario [...] pienso ese libro como la continuación de Museo de la novela de la Eterna de Macedonio. Lo que viene después de los prólogos [es decir, su obra] es el diario de un muerto* (cit. en Fornet, 2007: 23-24).

Así, la historia de su escritura está fracturada y dispersa en la historia de sus novelas. Resulta imprescindible incidir en esta idea a través de las palabras con las que el mismo Piglia resumió la obra de Borges en su breve ensayo "Ideología y ficción":

> *Formado por una multitud de fragmentos, escrito en la obra, perdido en ella, este relato [el diario] es un lugar de cruce y de condensación.*

> *En un sentido pareciera que esa es la única historia que Borges [y luego Piglia, añadimos] ha querido narrar, sin terminar nunca de hacerlo: la ha disimulado y diseminado a lo largo de su obra, con esa astucia para falsificar que le es característica y a la que todos hemos convenido en llamar su estilo* (1979: 4).

Lejeune ha señalado de manera lúcida en *El pacto autobiográfico* cómo algunos escritores han diseñado de manera estratégica el modo en que desean que sus novelas sean leídas a través de lo que ha llamado "el espacio autobiográfico". Así, pone como ejemplo la obra de André Gide y François Mauriac y añade algunas citas significativas, de las cuales hemos considerado oportuno incluir la siguiente: "Las memorias —confiesa Gide— no son nunca sinceras más que a medias, por muy grande que sea el deseo de verdad: todo es siempre más complicado de lo que decimos. Tal vez nos acercamos más a la verdad en la novela" (citado en Lejeune, 1991, 29: 59). Continúa explicando Lejeune que el ingenuo intento de hacer ver que la novela es más verdadera y más profunda que la autobiografía es, en realidad, un pacto implícito de lectura en donde se le sugiere al lector que "el orden de la verdad que hay que buscar en las novelas" (59). Piglia, podemos afirmar, se postula en esa "doble jugada": al publicar los diarios bajo el nombre de Emilio Renzi extiende el pacto autobiográfico al conjunto de su obra. Es decir, los diarios vienen a avalar una lectura en clave autobiográfica de su narrativa que, en su ausencia, solo podría instalarse en el campo de la ficción y de la especulación crítica. Y es por ello que probablemente estos diarios puedan no resultar atractivos, como sugerimos anteriormente, para un lector no conocedor de la obra de Piglia, e incluso puedan ser tildados de crípticos e ininteligibles. Pues los secretos (las elipsis), las ausencias, los viajes no incluidos y las partes fragmentarias y abiertas están dirigidas a un lector activo, que convertido en un detective potencial sepa leer en su ficción las huellas de esa escritura personal. Porque "muchas veces lo que había escrito en sus cuadernos, pasaba, como quien dice, tal cual en sus novelas y ensayos, y en los cuentos y relatos que había escrito a lo largo de los años" (Piglia, 2017: 9).

Con la publicación de *Un día en la vida* (2017), la crítica debe emprender la tarea de releer su obra desde el "espacio autobiográfico" (revelado póstumamente), en donde su obra fictiva "es un mero pretexto —dice Fornet— de su obra *verdadera*" (2000: 356). Y para ello, la noción

de intertextualidad será transcendental si queremos reconstruir la historia de las relaciones entre los textos, pues debemos entender esta —siguiendo a Rosa— como "una de las formas por las que el sujeto de la crítica tiende a dar cuenta de los productos literarios en el registro imaginario y simbólico de la ascendencia" (2004: 23). Es decir, es la pregunta por el origen de los textos —ya desarrollada en este capítulo— que "intenta dar cuenta del funcionamiento literario y discursivo, pero que imaginariamente escribe la historia imaginaria de la crítica" (Rosa, 2004: 23). Asimismo, la intertextualidad permite leer en su ficción la verdad de su de su vida. Una operación que hace de la relación entre verdad y ficción el tema cardinal de su escritura. Al respecto, Nicolás Rosa sostendrá que:

> *Si las novelas son más verdaderas que las autobiografías [...], es porque dicen lo que deben decir y como se debe decir: la verdad no puede ser dicha toda, solo puede decirse a medias y transformada, la verdad siempre se dice indirectamente, y los novelistas son profundos cuando dicen que no dicen, y cuando dicen la forma del no decir, no cuando dicen que dicen y lo dicen.* (2004: 44-45)

A luz de estas palabras debemos tener en cuenta que, en nuestro tiempo, existen diferencias claras entre el modo en que se leen sus novelas y sus diarios: mientras en las novelas el mundo personal del escritor se integra en la ficción donde se diluye la importancia de la referencialidad (la verdad), en *Los diarios de Emilio Renzi* la realidad extratextual y el horizonte de expectativas del lector determina un pacto de lectura "anti-ficticio" (verídico). A pesar de que nunca llega a ser formulado *stricto sensu* por parte del escritor, el cual rompe el principio de identidad con la ficción del nombre propio. Pero esa sería otra cuestión que hemos justificado previamente. Lo fundamental del espacio autobiográfico es, por tanto, que el diario como "lugar donde están registradas todas las conexiones, el lugar de cruce" (Piglia en Larre y Bajter, 2011: 123), no viene a afirmarse únicamente como la obra maestra, sino como la obra que le otorga el valor de la verdad de una vida a lo que solo era leído como ficción. Con el espacio autobiográfico que sus *Diarios* construyen, las novelas alcanzan el estatuto de la verdad al que refieren Lejeune y Rosa, pues la verdad siempre está escrita *indirectamente;* de manera implícita —decía Rosa— "en aquello que no dice y en la forma del no decir" (2004: 23). Una vez

leídos sus cuadernos personales, el lector podrá imaginar o intuir de forma más certera quién es Emilio Renzi en *Respiración artificial* cuando afirma casi abatido por el tiempo que "Tengo más de treinta años, escribí un libro que cada vez me gusta menos y eso no sería nada, si no fuera porque desde hace más de un año no puedo escribir, quiero decir, todo lo que escribo me parece bosta" (2001: 37). O cuando confiesa:

> *Historias que uno mismo se cuenta para imaginarse que tiene experiencias o que en la vida nos ha sucedido algo que tiene sentido. Pero ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida? De esas ilusiones estamos hechos, querido maestro, como usted sabe mejor que yo. Por ejemplo, siempre me acuerdo con nostalgia de la época en que era estudiante. Vivía solo, en una pensión, en La Plata, solo por primera vez en mi vida; tenía dieciocho años y la sensación de que las aventuras se sucedían una atrás la otra. Una detrás de otra me sucedían las aventuras (al menos lo que yo pensaba que eran las aventuras) en aquel tiempo* (Piglia, 2001: 35-36).

Los *Diarios* nos dejarán vislumbrar incluso quién es Marcelo Maggi cuando escribe que "hay que pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona" (2001: 111). Además, revelarán la verdad en "aquello que dijo y no sabía que lo decía" (Rosa, 2004: 23) y, al igual que las insistencias y las repeticiones de las series de los amigos, del amor o de la política, el lector podrá ahora, definitivamente, descifrar la escritura del oráculo. El capítulo de "El senador" de *Respiración artificial,* podrá ser leído como el anuncio de un destino o de una profecía:

> *Que yo, Ossorio, el senador, pienso en él. Y Marcelo podrá adivinar, a pesar de los muertos que boyan en las aguas de la historia, él, Marcelo, podrá adivinar", dijo el senador, "de qué material está hecho ese pensamiento". Ese pensamiento estaba hecho, dijo, de restos, de fragmentos, de bloques astillados y también del recuerdo de viejas conversaciones. "Fragmentos de esas cartas cifradas que recibo o sueño o que imagino recibir o que yo mismo dicto porque no puedo escribir. Porque debo decirle que ya no puedo escribir. Mis manos, ¿ve?, son garras; yo soy el albatros, mi vuelo es plácido*

> *sobre las riberas del* cimetière marin*, pero en la altura mis dedos se han transformado en las garras de ese pájaro que solo puede posarse sobre el agua, sobre la roca que sobresale en medio del océano. Ya no puedo escribir, con estas manos ya no puedo escribir, he perdido", dijo, "la elegancia sacerdotal de mi letra manuscrita. Solo mi voz persiste, cada vez más parecido al graznido del pájaro; solo mi voz persiste y con ella dicto mi respuesta a los mensajes que recibo. Pero ¿a quién? Solo, aislado, haciendo equilibrio con las alas sobre esta roca, ¿a quién podría yo dictarle mis palabras?* (2001: 62-63).

El senador es el paralítico, es el escritor con garras en lugar de manos, enclaustrado en una silla de ruedas solo su voz persiste, carcomido, posiblemente, por la ELA (Esclerosis lateral amiotrofia). "Los enigmas siempre tienen que ver con el futuro, con lo que no se sabe —escribirá Piglia en el relato "Un día en la vida"—, con la tensión entre la vejez y la juventud" (Piglia, 2017: 193). Ricardo Piglia no solo es Emilio Renzi, es también Luciano Ossorio, aquel personaje que se pregunta a sí mismo "¿en qué se ha convertido mi cuerpo sino en esta máquina de metal, ruedas, rayos llantas, tunos niquelados, que me transporta de un lado a otro por esta estancia vacía?" (2001: 53). Y es también la nena (Laura) de *La ciudad ausente* cuando "en aquel momento empezó a tener dificultades con el lenguaje", cuando el lenguaje "se iba volviendo abstracto y despersonalizado" (Piglia, 2014: 21). Tal vez, ahí está el secreto de la literatura, en que solo un lector futuro es el único que puede "descubrir una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad" (2001: 100):

> *"A veces", dijo después [el senador], "pienso que toda esa coherencia, todo ese rigor, sus consecuencias implacables, pienso, a veces", dijo el senador, "que todo eso está en mi vida, pero no en cualquier lugar de mi vida, en mi pasado por ejemplo, sino ici même, como en un escenario frente a mí. Un escenario vacío donde se respira el aire helado de las altas montañas. El aire helado, gélido", dijo* (Piglia, 2001:53).

Y al final del relato, añade:

> *Porque yo, dijo el senador, "conozco mi suerte. Sentado, carcomido, artificial, mi carne metálica se herrumbra a la sombra de estos muros roídos por la blancura de las lámparas eléctricas, y sin embargo, jamás he de perder la esperanza de poder pensar más allá de mí mismo y de mi origen"* (Piglia, 2001: 65).

De modo que no resulta extraño que el escritor de Adrogué haya decidido incluir el relato de "El senador" en su *Antología personal*, pues, como en toda antología, existe una selección y un orden siempre secreto e íntimo. Si, como se dijo, la ironía de Dios le dio a Borges la noche y los libros, a Piglia le ha otorgado la invalidez y el genio de poder pensar más allá de él mismo y de su origen. "La enfermedad como garantía de lucidez extrema" (Piglia, 2017: 294), anota de forma sentenciosa en 2015 y, después, escribe las últimas palabras de sus *Diarios* publicados:

> *Para no despertar, he decidido grabar algunos mensajes en voz alta en una diminuta grabadora digital que reposa en el bolsillo alto de mi capa, ¿o de mi caparazón?*
> *Si uno puede usar su cuerpo, lo que dice no importa.*
> *El genio es la invalidez* (2017: 294).

Palabras escritas en tiempo presente, aforismos, donde no se explica nada porque todo estuvo dicho en el texto invisible desde el origen (recordemos de nuevo: "la expresión *mi cuerpo me es ajeno* abundaba en sus diarios" [2015: 343]), desde las cartas del porvenir de Enrique Ossorio, al cual acudimos ahora para recordar cuál es el secreto y la lección que nos enseña la literatura de Ricardo Piglia:

> *Así, yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado. Uno piensa en lo que vendrá cuando se dice: ¿Cómo puede ser que no haya podido ver entonces lo que ahora parece tan evidente? ¿Y cómo puedo hacer para ver en el presente los signos que anuncian la dirección del porvenir? Sobre esto y también sobre mi vida he comenzado a reflexionar y por eso les escribo. Pronto escribiré mi Autobiografía* (2001: 70).

"Cuando la novela se apropia de la factualidad de la autobiografía y de la historia —postula Alberca—, el género novelesco se renueva o se enriquece" (2009: 12). Una afirmación que resulta incuestionable en el caso de Ricardo Piglia, pues el modo en que la factualidad ha ido dominando a la ficción hasta borrar sus fronteras es una característica propia que define su estilo. "Todo puede ser parte de la novela que escribo —anota Renzi—. La novela y la vida van juntas, siempre es la misma escisión. Será mejor decir: "La novela de una vida" (Piglia, 2016: 361).

3.1.1. Hombres de acción

Por otro lado, la autoficción en la obra de Piglia, también nos ayuda a responder a la cuestión del origen, esencial en su poética, pues se pone en marcha con ayuda de uno de sus mecanismos de construcción fundamentales: la intertextualidad. Con ella, el escritor puede ejecutar "las articulaciones de los ritos de parentesco textual" (Rosa, 2004: 28):

> *Los textos que tendemos a valorar dentro de la autoficción —dice Piglia— son aquellos que han intentado crear una forma, trabajar con una forma, ver si se podía desarrollar una forma narrativa en la que pudieran entrar más cosas de las que habitualmente entran en un relato de ficción. Es cierto que esa tendencia a salirse de la ficción, incluso a salirse del arte, tiene como primera consecuencia la idea de la crítica al estilo, en el sentido de que el estilo no importa, que la cuestión es la sinceridad del sujeto, la capacidad del sujeto de establecer una conexión* (Piglia en Larre y Bajter, 2011: 132).

Así, la autoficción como una forma que le permite las conexiones entre realidad y ficción y, al mismo tiempo, definir su paternidad textual y sus problemas: desde qué tradición leer y cómo narrar esa tradición, son cuestiones que articulan el espacio de lectura y ordenan la forma del relato. Piglia lee desde la ficción y, desde este lugar, desaparece la "zona de borde" (Gerbaudo). Lo que hace lo aprende fundamentalmente de los escritores imaginarios:

> *Por ejemplo, Stephen Dedalus o Nick Adams. Leo sus vidas como forma de entender de qué se trata. No me interesa inspirarme en*

> *los escritores "reales". El desprecio de Dedalus por la familia, la religión y la patria será el mío. Silencio, exilio y astucia. Escribía un diario (como yo). Leía filosofía (Aristóteles, San Agustín, Giordano Bruno, Vico). Tenía una teoría extraordinaria sobre Hamlet y la discute en el capítulo de la biblioteca de Ulises. Le gustaban las chicas de mala vida (como a mí). Se fue a París para escapar del mundo familiar (como yo me fui a La Plata), quería ser un escritor y que sus cuentos y epifanías se mandaran a todas las bibliotecas del mundo (si él muriera). Admiraba y fue a visitar a Yeats, un gran poeta, como yo admiro y quiero conocer a Borges* (Piglia, 2015: 60-61).

Emilio Renzi nace de la lectura y define su identidad a través de estos escritores imaginarios y de personajes literarios caracterizados por una fuerte voluntad de ser, pero sobre todo, de *ser otro*. En este caso, la voluntad de Renzi es *ser el hombre moral* por encima de *el hombre de letras*, es decir, aquel que Tardewski describió en *Respiración artificial* como el hombre que "sabe que el más alto de los bienes no es la vida, sino la conservación de la propia dignidad. Y él supo —refiriéndose a Enrique Ossorio— hasta el fin vivir de acuerdo con sus principios". (Piglia, 2001: 216). Esa voluntad de ser quien imagina que debe ser y de vivir de acuerdo con esos principios morales hasta el final de su vida, es el tema fundamental que conecta toda su obra desde lo que hemos llamado —siguiendo a Lejeune— "el espacio autobiográfico". "Había preferido su obra, digamos así, a su propia vida y había pagado un precio altísimo, pero su ilusión había seguido intacta hasta el final", dice el narrador de *Blanco nocturno* sobre Luca Belladona (2010: 280). De esta manera, "la elección ciega, segura de dejarlo todo, escapar de cualquier lazo familiar" (Piglia, 2017: 59) por la literatura es traslada a los personajes de sus novelas. Recordemos el último gesto de Cesar Pavese tan comentado por Piglia, el Che Guevara como el último lector, las incisivas alusiones a Gay Gatsby, a Lord Jim, pero también a su personaje de Tom Munk, "esa suerte de Quijote que primero lee furiosa e hipnóticamente las novelas y luego sale a vivirlas" (Piglia, 2013: 232). Todos ellos son lectores que, como Piglia, "pagan con su vida la fidelidad de lo que piensan" (Piglia, 2014: 292). Así, anotará en el diario de 1966:

> *A la vez es un gran tema novelístico: Lord Jim de Conrad, que trata de cambiar el pasado, regresar al día en que actuó como un canalla y cambiarlo. Borges tiene un relato parecido que se llama "La otra muerte", un soldado que actuó como un cobarde en una batalle hace un pacto fáustico y vuelve al combate para morir en él como un héroe. Es también el tema de* El gran Gatsby *de Fitzgerald: un hombre pobre, que ha sido rechazado por una mujer en el pasado, se enriquece empecinadamente para volver a encontrar a la chica siendo un hombre de fortuna y logar así cambiar el destino. En definitiva, se trata de pensar el pasado con las categorías que usamos para imaginar el futuro. Lo posible anterior* (2015: 242).

Véase ahora este otro texto de *El camino de Ida,* en que el narrador habla sobre el personaje de Munk:

> *La decisión de cambiar de vida: ése es el gran tema de Conrad. En Lord Jim, el héroe que en un momento de cobardía ha saltado de su barca a punto de naufragar, decide modificar el pasado y convertirse en un hombre valiente, igual que Jay Gatsby, que compra una mansión en la bahía frente al mar y hace fiestas para seducir a una muchacha que años antes lo había abandonado […]* (2013: 233).

Como dice Renzi sobre el *modus vivendi* de Munk, "la cuestión no era cómo hay pensar lo que se vive, sino como hay que vivir para poder pensar" (2013: 194). El deseo de ser fiel a los principios conlleva la voluntad de cambiar el pasado y, así, poder construir un yo verdaderamente fijo, inmutable e intransigente. En *Un día en la vida* anota:

> *Había pensado que en el final de la novela, como el gran género post-trágico, en este mundo del que habían desertado los dioses, el héroe se convertía o moría, es decir, se suicidaba (como Quentin Compson) o entraba en razones (Alonso Quijano al final de su vida), mientras él, en cambio, no pensaba transigir; y, en cuanto al suicidio, había pasado varias veces por él sin éxito, entonces mejor dejaba la historia de su vida en ese punto […]* (2017: 162; el énfasis es nuestro).

Emilio Renzi se afirma como un yo que no piensa transigir, que asume ese mandato atado a una oscura convicción (Piglia, 2017: 166) y, entonces, su gesto último no es el suicidio, sino la publicación de sus diarios corregidos, recortados, etc. En definitiva, editados para grabar una imagen de sí que él mismo ha diseñado para la posteridad. En cuando Renzi "empezó a percibir que era varias personas al mismo tiempo. Por momentos, un fracasado y un inútil, pero, al leer luego un cuaderno escrito cinco años antes, descubría a un joven talentoso, inspirado y ganador" (Piglia 2017: 11), su fin último consistió en llegar a ser ese joven, es decir, en convertirse, como señalamos, en precursor de sí mismo. "El sujeto de la investigación era él mismo, el sí mismo, dijo con una carcajada", (2017: 11). El escritor que se toma a sí mismo como modelo.

Si "*El oficio de vivir* (que alguien llamó con malicia *El oficio de morir*) no es en el fondo más que una lenta construcción de ese tránsito: un trabajo empecinado por convertir el pensamiento en acción" (2015: 144) —escribe Piglia sobre Pavese—, *Los diarios de Emilio Renzi* son también, del mismo modo, "un trabajo empecinado por convertir el pensamiento en acción"; por mostrarle al lector el mayor "hombre moral" que ha dado nuestra Historia de la literatura occidental: aquel que deseó ser escritor y construyó toda una vida dentro de la ficción. "En definitiva eso es la intertextualidad —diría Barthes—: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito, ya sea Proust o el diario o la pantalla o el televisor: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida" (cf. *El placer del texto*). Con la publicación de los *Diarios*, Emilio Renzi cambia el pasado de Ricardo Piglia ("La suprema impostura está en el hecho de escribir estos cuadernos", podemos leer en *Años de formación,* 58). Con ello, parece entrar de un modo magistral en la esfera de hombres que como el Gran Gatsby, Cesare Pavese, Lord Jim, Che Guevara, Luca Belladona, Tomas Munk o el mismísimo Don Quijote de La Mancha, actúan de acuerdo a las novelas que han leído y, al hablar de otros, hablan siempre de ellos mismos.

4. CONSIDERACIONES FINALES: LA FORMA DE UNA VIDA

En conclusión*, Los diarios de Emilio Renzi* nos permiten hablar del "espacio autobiográfico" (Lejeune) en la obra de Ricardo Piglia, el cual

no puede interpretarse sin tener en cuenta el contexto argentino del autor y sus años de formación. No olvidemos tampoco que es historiador de formación y no entiende al sujeto fuera de la historia. Como bien apuntó Adolfo Prieto en su célebre estudio *La literatura autobiográfica argentina*, "una compresión de sí mismo, en una etapa determinada de la vida, es, necesariamente, una comprensión respecto de los demás" (2003: 14). Así, se hace reflejo en ese mapa de lecturas de las teorías de Sartre, Williams, Benjamin, Lukács o Marx, entre otros. Lecturas que impulsan la revisión de una tradición y que determinarán nuevas formas de lectura y escritura donde la autoficción es una fuerza centrípeta que elabora un programa narrativo único, siempre con la colaboración de un lector que recupera el sentido perdido en el acto mismo de la lectura:

> *Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la de lenguaje.*
> *Aceptada esta ambigüedad, es posible intentar descifrar un texto autobiográfico, se trata, en definitiva, de rescatar las significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de contarse; espejo y máscara, ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo* (2015: 336).

Como ha escrito Piglia en sus *Diarios* de forma insistente, "la literatura y la vida van juntas". Desde esta óptica, el cuaderno de escritor como forma inicial de la escritura, pero también como obra última es, sin duda, el gran aporte de Ricardo Piglia a la Historia Literaria. Los Diarios intentan resolver la gran pregunta que siempre se hizo Piglia: cómo narrar fuera de los géneros. No obstante, debemos tener en cuenta que "narrar fuera los géneros" implica que los cambios genéricos se realicen dentro un sistema literario reconocido. Tinianov en "Una evolución literaria" explicaba acertadamente que "no podemos […] definir el género de un trabajo si está aislado del sistema" (cit. en Bruss 1991: 63)[4]. Si *Los*

[4] El texto de Tinianov es fundamental en la poética pigliana, pues sin sus ideas acerca de la evolución literaria no podemos comprender las operaciones de lectura del escritor argentino, los cambios

diarios de Emilio Renzi consiguen su pretensión de narrar fuera de los géneros, es una decisión que debe tomar el lector. Lo que el lector no podrá negar es que, durante mucho tiempo, la autobiografía y los diarios han sido excluidos del "selecto club de los géneros de ficción" (Alberca, 2012: 153). Así, dice el narrador de *Los años felices*: "Prefiero seguir con la ficción, escribir mi novela de aprendizaje (hay pocas en este país: *El juguete rabioso* y *La traición de Rita Hayworth*). El único inconveniente es que detesto las autobiografías y tendría que escribir la novela en tercera persona" (Piglia, 2016: 389).

Paul de Man también hizo hincapié en que "comparada con la tragedia, la épica o la poesía lírica, la autobiografía siempre parece deshonrosa y autocomplaciente de una manera que puede ser sintomática de su incompatibilidad con la dignidad monumental de los valores estéticos" (1991, 29: 116). Asimismo, Piglia se suma a estas consideraciones cuando escribe en 1968:

> *Martes*
> *En la biblioteca nacional paso la tarde revisando viejos libros, armando una versión nueva del concepto de autobiografía. Nueva porque imagino los escrito unidos por el género y no por la noción contingente de "literatura". Las escrituras personales exceden esa categoría y se proponen, de hecho, como testimonios. La otra cuestión es que habitualmente se considera literarios solo a los textos de ficción (sea cual sea su orientación)* (Piglia, 2015: 334).

Desde esa posición, la autoficción podría interpretarse como el intento de legitimar la autobiografía dentro de los géneros de creación, y no únicamente factuales. Lo que ha variado en la evolución del género sería, principalmente, "el valor literario otorgado al género*"* (Bruss, 1991: 65). De hecho, algunos teóricos como Villanueva o escritores de la talla de Marcel Schwob han defendido el carácter creativo del género[5]. El error de

producidos en los modos de narrar en la novela o con qué mecanismos se consigue transformar un género en otro. Tinianov escribía: "El estudio de los géneros es imposible fuera del sistema dentro del cual y con el cual están en correlación. La novela histórica de Tolstói entra en correlación no con la novela histórica de Zagoskin sino con la prosa de su tiempo" (en Todorov, 1978: 95).

[5] "La autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de poiesis antes que de mímesis. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto

pensar que un biógrafo debía actuar como un historiador, "nos ha privado de retratos admirables" (Schwob, 1998: 30)[6]. Así, *Los diarios de Emilio Renzi*, contribuyen, por un lado, a colocar las escrituras personales en el altar de la *sancta sanctorum* de la literatura y, por otro lado, a abolir las fronteras entre la literatura y la vida, señalando su virtualidad creativa por encima de sus características factuales:

> *El diario es un poco el laboratorio de la ficción. Siempre digo que voy a publicar tres o cuatro novelas de mi vida para justificar la publicación de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura. Me convertí en escritor, se podría decir, para justificar un diario* (Piglia en Costa, 1986: 41).

En conclusión, con la publicación del último de sus *Diarios*, el laboratorio del escritor ha dejado de ser un lugar de experimentación para ser la obra misma. El desplazamiento y la duplicidad del nombre y los juegos paratextuales donde Piglia y Renzi conviven en un mismo espacio (la portada) tienen un objetivo claro: introducir la vida del autor (real) dentro de su proyecto ficcional. Y, de ese modo, darle forma a una vida, pero "qué clase de texto es el informe de una vida" (Bruner y Weisner, 1998: 178):

> *La forma de una vida —postularon Bruner y Weisner— es tanto una función de las convenciones de género y estilo en las que se expresa como lo es, por así decirlo, de lo que "sucedió" en el curso de esa vida. Y los momentos cruciales en una vida no son proyectados por hechos reales sino por las revisiones efectuadas en el relato que no ha estado usando para contar sobre la vida y el yo, [...]* (1998: 177-178).

para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del yo" (Villanueva, 1991: 212).

[6]"Por desgracia, los biógrafos han creído de ordinario que eran historiadores. Y así nos han privado de retratos admirables. Han supuesto que solo podía interesarnos la vida de los grandes hombres. El arte es ajeno a esas consideraciones. A ojos del pintor, el retrato de un hombre desconocido de Cranach tiene tanto valor como el retrato de Erasmo. Ese cuadro es inimitable, pero no por el nombre de Erasmo. El arte del biógrafo consistiría en dar el mismo valor a la vida de un pobre actor que a la vida de Shakespeare" (Schwob, 1998: 30).

Piglia encuentra una solución a través del diario y la autobiografía, pues estos géneros fundan su radiografía en el mito. El género autobiográfico principalmente le ha permitido al autor de *Respiración artificial* inventarse a sí mismo a través de tres estrategias fundamentales: la construcción de un linaje familiar y literario; la ficción del nombre propio y, la intertextualidad, es decir, la apropiación de otras lecturas no solo como estética sino como ética. Muchos otros escritores también encontraron en el mito la forma para sus novelas. Joyce ubicó el *Ulises* en un solo día y Piglia, siguiendo esa forma externa, ha querido dar a conocer lo que pudo haber sido su vida ordenando el material auténtico de sus cuadernos en la forma, aparentemente sencilla, de un día, "una jornada entera que encerrara, en sus horas, varios tiempos" (2017: 162)[7]. Porque a veces —pensaba Renzi— "la verdad de su destino, que hacía ver su proyecto de convertirse en un escritor" (2017: 161) le había llevado toda una vida a buscar una forma literaria y también un motivo que justificara la publicación de su verdadera obra para que fuera leída con el mismo fervor con el que se puede leer una novela. Se trata, al fin y al cabo, de intentar responder a la pregunta formulada por Wittgenstein: "¿Por qué una *forma de vida* no habría de culminar en *una expresión de fe* en el Juicio Final?" (1992: 135):

> *Entonces ahí también la relación literatura-vida pasa por devolver esa noción que le da a la vida una forma, una armonía, eso que la vida no tiene. Por suerte ¿no?, porque en la vida nunca sabemos bien cuándo terminan las cosas, todo se da al mismo tiempo, no hay una unidad. Pero yo, como soy un arcaico y ya envejecí muchísimo, pienso sin embargo que ese es el sentido de la literatura: nos hace hacer de la experiencia del final, la experiencia de la forma* (en Larre y Bajter, 2011: 132).

[7]"Cuanto más sencilla la forma, más complejo el libro, ¿no? No dijo la forma va a surgir del material, sino que hizo esa elección, frecuente en la literatura de los cincuenta. Un mito es un modo de darle forma a un material que se debe adaptar a esa forma. La tradición más firme de la literatura dice que el material tiene que decidir la forma que tiene, que no es el caso del diario, que tiene la forma de un día detrás del otro" (Piglia en Larre y Bajter, 2011: 132).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, M. (2009). "Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción". *Rapsoda. Revista de Literatura* 1, 1-24 (también en *https://webs.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf* [05/04/2019]).

____ (2012). "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual". En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 149-168. Madrid. Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

BARTHES, R. (1974). *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.

____ (1987). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*, 65-72. Barcelona: Paidós.

BLANCHOT, M. (1979). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.

BRUNER, J. y WEISNER, S. (1998). "La invención del yo. La autobiografía y sus formas". En *Cultura escritura y oralidad,* D. Olson y N. Torrance (comps.), 177-202. Barcelona: Gedisa.

BRUSS, E. W. (1991). "Actos literarios". *Anthropos: Boletín de información y documentación* (Número dedicado a: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudio e investigación documental) 29 [extra], 62-79.

COSTA, M. (1986). "Entrevista a Ricardo Piglia". *Hispamérica* 44, 39-54.

COLONNA, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.

DIDIER, B. (1991). *Le journal intime*. Paris: PUF.

DE MAN, P. (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos: Boletín de información y documentación* (Número dedicado a: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudio e investigación documental) 29 [extra], 113-118.

FERNÁNDEZ, R. (2017). "*Los diarios de Emilio Renzi*: una lectura en busca de la experiencia perdida". *Castilla. Estudios de literatura* 8, 62-97 (también en *https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.62-97* [05/04/2019]).

FORNET, J. (2000). "Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo

Piglia". En *Historia crítica de la literatura argentina*, E. Drucaroff (dir.), vol. 11, "La narración gana la partida", 345-359. Buenos Aires: Emecé Editores.

____ (2007). *El escritor y la tradición*: *Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GERBAUDO, A. (2009). "Literatura y enseñanza". En *La investigación literaria. Problemas de una práctica*, M. Dalmaroni (ed.), 158-181. Santa Fe: Editorial UNL.

LARRE, A. y BAJTER, I. (2011). "En el origen de un diario siempre hay una pérdida. Diálogo inacabado con Ricardo Piglia", 117-135. Departamento de Investigaciones Biblioteca Nacional. Recuperado de *http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/33598/1/Diario_inacabado_Roberto_Piglia.pdf* [15/02/2018].

LEJEUNE, P. (1991). "El pacto autobiográfico". *Anthropos: Boletín de información y documentación* (Número dedicado a: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudio e investigación documental) 29 [extra], 47-62.

____ (1993). "Una autobiografía bajo la constricción"). *Le Magazine littéraire*, 316.

____ (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymión.

MAN, P. de (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos: Boletín de información y documentación* (Número dedicado a *La autobiografía y sus problemas teóricos)* 29 [extra], 113-118.

PIGLIA, R. (1979). "Ideología y ficción". En *Punto de Vista* (Buenos Aires) 2, 3-6.

____ (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

____ (2001). *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.

____ (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama.

____ (2013). *El camino de ida*. Barcelona: Anagrama.

____ (2014). *Antología personal*. Barcelona: Anagrama.

____ (2015). *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Barcelona: Anagrama.

____ (2016). *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Anagrama.

____ (2017). *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Barcelona:

Anagrama.
PRIETO, A. (2003). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
ROSA, N. (2004). *El arte del olvido: y tres ensayos sobre mujeres*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
SCHOWOB, M. (1998). "El arte de la biografía". En *Vidas imaginarias*, 25-33. Buenos Aires: Emecé.
TODOROV, T. (1978). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros.
VILLANUEVA, Darío (1991). "Para una pragmática de la autobiografía". En *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte,* VV.AA., 201-218. Lausane: Hispánica Helvética.
____ (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo (ed.), 15-33. Madrid: Visor Libros.
WITTGENSTEIN, L. (1977). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
____ (1992). *Sobre la certeza*. Barcelona: Gedisa.

Recibido el 8 de enero de 2019.

Aceptado el 28 de febrero de 2019.

LA SEMIÓTICA DE LA COMUNICACIÓN MASIVA EN ESPAÑA: SUS AVATARES ACADÉMICOS CONTADOS POR SUS PROTAGONISTAS

MASS MEDIA SEMIOTICS IN SPAIN:
ITS UPS AND DOWNS AS RECALLED BY ITS PROTAGONISTS

Luis Pablo FRANCESCUTTI PÉREZ
Universidad Rey Juan Carlos
luispablo.francescutti@urjc.es

Resumen: La comunicación masiva ha sido y es un objeto privilegiado de la semiótica. A partir del testimonio de seis semiólogos españoles en este artículo se reconstruye la recepción y aclimatación de esa línea de estudios en España. Sus evocaciones parten de la llegada de la disciplina a mediados de los años '60, continúan con su período de *moda intelectual* (años '70) y con su inserción en las facultades de comunicación (años '80), y concluyen en la situación actual, señalada por la falta de relevo generacional, el avance de paradigmas empírico-positivistas y las dudas sobre su continuidad académica.

Palabras clave: Semiótica. Comunicación masiva. Trayectoria académica. España.

Abstract: Mass communication is a prominent field of study for semiotics. In this article the Spanish reception and institutionalization of this branch of semiotics is reconstructed. The data collected from the interviews with six distinguished Spanish semioticians allow following the process since its introduction in the mid Sixties to a formative phase in the Seventies, followed by its institutionalisation in the Eighties. These conversational narratives end at the current situation, where the difficulties for generational renewal and the ascendancy of empiricist methodologies and positivist paradigms raise serious doubts about the future of the sub-discipline.

Key Words: Semiotics. Mass communication. Academic history. Spain.

1. INTRODUCCIÓN

La semiótica, la ciencia de los signos, cristaliza como un saber diferenciado a mediados del siglo XX y cobra entidad institucional a finales de los años '60, con la formación de la International Association for Semiotic Studies (IASS), la creación de asociaciones nacionales, la realización de congresos y la aparición de revistas y colecciones editoriales especializadas. Tiene sus epicentros en Italia, en torno a la figura de Umberto Eco; en Francia, con eje en Roland Barthes y Algirdas Greimas; en Estados Unidos, en torno al magisterio de Thomas Sebeok; en la Unión Soviética, liderada por la Escuela de Tartu; y en América Latina, en la senda abierta por Eliseo Verón.

España se fue acoplando a esa tendencia a lo largo de la década de los años '70. Bobes Naves (1973), Urrutia (1975), Abril (1979), Romera Castillo (1980) y Serrano (1981), entre otros, introducen la emergente disciplina al público autóctono. A partir de la década de 1980 va cuajando una comunidad de investigadores que aplican la semiótica a los más variados objetos.

Si la existencia de asociaciones y publicaciones es un parámetro del asentamiento de una disciplina, puede afirmarse que la semiótica toma carta de ciudadanía en España en 1983, con la creación de la Asociación Española de Semiótica (AES), por iniciativa del profesor José Romera Castillo (*http://www.aesemiotica.es/congresos* [20/02/2019]) y de la Asociación de Estudios Semióticos de Barcelona; seguidas de la Asociación Andaluza de Semiótica, en 1985; la Asociación Vasca de Semiótica, en 1988; y la Asociación Gallega de Semiótica, en 1993 (Romera Castillo, 1991).

Otro indicador de su arraigo lo proveen las publicaciones especializadas: *Estudios Semióticos*, editada entre 1983 y 1988 por la Asociación de Estudios Semióticos de Barcelona; *Discurso*, publicada entre 1987 y 2004 por la Asociación Andaluza de Semiótica; *Semiosfera*, de la Universidad Carlos III, que en su primera época (1994-98) hace eje en la semiótica; *Entretextos*, publicada entre 2003 y 2010 en la Universidad

de Granada, con foco en la Escuela de Tartu. Entre todas, es preciso destacar *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (*https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349* [20/02/2019], creada y dirigida por Romera Castillo (2016), dentro del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (*https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html* [20/02/2019]), que también dirige el mencionado investigador y que es el órgano de la AES desde 1991 y hoy la única publicación consagrada a la disciplina en España. A ello se añaden iniciativas editoriales como las colecciones *Semiótica y Crítica* (Ed. Alfar), coordinada por Manuel Ángel Vázquez Medel, y *Signo e Imagen* (Cátedra), supervisada por Jenaro Talens.

Eso en cuanto a la semiótica española en su totalidad, como ha estudiado Romera Castillo en una serie numerosa de trabajos. Ahora bien, en el vasto campo de los estudios semióticos los fenómenos de la comunicación masiva, sobre los que se centrará nuestra atención exclusivamente ahora, han ocupado una posición sobresaliente. Lo acreditan los trabajos sobre la publicidad y la cultura de masas de Barthes (1980, 1974), de Eco sobre el cómic y el folletín (1978) y la neotelevisión (1983); o el de Verón relativo al acontecimiento periodístico (1983). El presente artículo versa sobre esta área de estudios, cuya inserción académica en estas tierras no ha sido estudiada más que tangencialmente en los diversos trabajos referidos a la implantación general de la disciplina en el Estado español (Romera Castillo, 1991 y 2015; Yllera, 1979; Pozuelo-Yvancos, 1999; Ríos, 2015), en Cataluña (Velázquez y Lacalle, 1999), en Andalucía (Vázquez Medel, 1999) y en Galicia (Paz Gago y Couto Cantero, 1999).

Colmar en parte esa laguna es el propósito de esta investigación diseñada en el marco de un proyecto de *cartografiado* de las corrientes teóricas que modelaron los estudios en comunicación en España[1]. Para ello nos basaremos en el testimonio de semiólogos que tuvieron una participación relevante en la promoción de esta área de la semiótica en los últimos cuarenta años.

[1]"25 años de investigación sobre Comunicación en España (1990-2015): producción científica, comunidad académica y contexto institucional", Plan Estatal de I+D+i (CSO2013-40684-P).

2. OBJETIVOS

Partiendo de lo expuesto, nos hemos fijado objetivos que van de lo particular a lo general. En el plano más concreto y local, intentaremos reconstruir la llegada de la semiótica de la comunicación de masas a las universidades españolas, las escuelas extranjeras que definieron su orientación inicial, sus principales objetos de estudio y su institucionalización en las facultades de periodismo y/o ciencias de la comunicación, tal como la vivieran sus protagonistas.

En un plano general, aspiramos a que el relato de la experiencia de los semiólogos españoles enriquezca la comprensión del proceso de difusión y recepción internacional de la semiótica, y en especial de los escollos con los que, a su modo de ver, tropezó su aclimatación.

3. METODOLOGÍA

La pesquisa se apoya en entrevistas en profundidad realizadas a seis profesores de universidad con una trayectoria relevante en la semiótica de la comunicación masiva., a quienes se les pidió que, al modo de la historia oral, relacionasen sus carreras con los avatares de su especialidad.

La historia oral es una alternativa pertinente cuando escasean las fuentes documentales y se tiene acceso a quienes vivieron directamente el fenómeno a estudiar. Concebida para dar voz a *los sin voz* (miembros de colectivos subalternos ausentes en los registros documentales), se ha extendido a otras clases de sujetos. Un ejemplo lo ofrece la historia oral de la ciencia a partir de las narrativas conversacionales de científicos (Weiner, 1988). Como explica Doel (2003), se recurrió a esta metodología al tomarse conciencia de las carencias de los documentos escritos y de la 4 necesidad de ahondar en la ideología de los actores, su visión de su disciplina, y la relación entre los hechos conocidos y la vida personal (ej. la discriminación de género sufrida por las investigadoras).

Desde luego, las fuentes orales no se hallan exentas de deficiencias epistemológicas: errores de datación, fallos de la memoria, o distorsiones más o menos inconscientes del recuerdo como la ilusión biográfica[2]. Por

[2] Este concepto acuñado por Bourdieu (1989) se refiere a la distorsión que los individuos (y sus biógrafos) realizan retrospectivamente de sus vidas al presentarlas como el despliegue resuelto,

esta razón, quien las utilice deberá cotejar sus hallazgos con otras fuentes (Mariezkurrena Iturmendi, 2008) atento a las posibles discrepancias significativas.

En cuanto a la selección de nuestros entrevistados, nos guiamos por los siguientes criterios: 1) una dilatada carrera universitaria; 2) dedicación plena a la semiótica de la comunicación masiva, al menos durante un periodo de su carrera; y 3) adscripción a distintas universidades españolas.

De tal modo fueron seleccionados seis especialistas: Miquel de Moragas, catedrático emérito de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB); Charo Lacalle, catedrática del mismo centro educativo, al igual que José Manuel Pérez Tornero; Jorge Lozano, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid (UCM); el ya citado Talens, catedrático de la Universidad de Valencia (UV); y Santos Zunzunegui, catedrático de la Universidad del País Vasco (UPV).

Excepto Moragas, que se licenció en la Universidad de Barcelona, y Talens, que lo hizo en Granada, los demás desarrollaron sus carreras en la universidad donde se graduaron. Uno de los entrevistados se inició en la docencia a finales de los años ‘60; tres en los años ‘70; y los dos restantes en los ‘80. Lacalle, Lozano, Talens y Zunzunegui han ejercitado la semiótica desde el inicio de sus trayectorias profesionales, y Moragas y Pérez Tornero solo lo hicieron en los primeros años de su carrera, coincidiendo con el despegue de la disciplina en España (la presencia de tres docentes de la UAB se explica por el papel señero de ese centro en la semiótica española en el ámbito que estudiamos).

Dentro del vasto territorio de la comunicación de masas, cada uno de ellos aplicó sus opciones metodológicas en objetos específicos: Lozano encaró el discurso periodístico mediante el análisis del discurso y, posteriormente adoptó la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu para estudiar la moda y el acontecimiento periodístico. Pérez Tornero dedicó sus conocimientos de la semiótica estructuralista al estudio de la publicidad y la imagen audiovisual; Moragas combinó las perspectivas sociológicas y semióticas en sus trabajos sobre los *mass media*, la pornografía y la prensa. Talens, se apoyó en su formación en semiótica literaria para analizar el grafitti y los aspectos documentales y ficcionales de la cultura de masas;

rectilíneo y teleológico de un plan perfectamente diseñado, omitiendo la intervención del azar, los tanteos, los rodeos, las apuestas fallidas, los cambios de orientación, etc.

Lacalle, por su parte, combinó la teoría de Greimas y las aportaciones de Eco en su abordaje de los discursos televisivos (informativos, *reality shows*, teleseries…); mientras que Zunzunegui aplicó las pautas de la semiótica de cuño greimasiano a la indagación de la imagen fotográfica y cinematográfica.

A lo largo de entrevistas de una hora y media de duración, se les pidió que reconstruyeran sus itinerarios académicos y los conectasen con los estudios semióticos de los *mass media* y con su implantación universitaria5. Los datos producidos por el análisis de estos relatos fueron cotejados entre sí a fin de detectar coincidencias y discrepancias, y también con las cronologías referidas en los memoriales citados. Finalmente, los resultados se agruparon conforme a criterios cronológicos, diferenciando las etapas cubiertas desde su recepción hasta su estado actual.

4. ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

4.1. Apuntes sobre la recepción de la semiótica en España

Sin excepción, los entrevistados remontan el impacto de la semiótica en España a mediados de los años '60. Moragas, en concreto, lo sitúa en la visita de Eco a Barcelona, en 1966. No por casualidad será en esta ciudad desde donde se difundirá la obra del semiólogo italiano y donde primero se incorporará la semiótica a la universidad, inicialmente en las áreas de diseño y arquitectura:

> *Profesores como De Ventós, críticos de arte como Cirici Pellicer que descubren en el análisis semiótico una alternativa a las teorías historicistas en arquitectura (...) la primera actividad que recuerdo en España sobre semiótica es el Simposio sobre Semiótica y Arquitectura en Castelldefells (...) con Oriol Bohigas hablando de semiótica de la recepción y Estética* (Moragas, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

Otra muestra de la receptividad local a la semiótica la ofrece, poco más tarde, la labor pionera de Roman Gubern[3] (1974, 1977), a buen seguro

[3] Gubern haría carrera académica en la UAB, donde alcanzaría la posición de catedrático de

el primer intelectual español que abordó la cultura de masas desde una perspectiva claramente influenciada por la ciencia de los signos: "sin ser un semiólogo, Gubern aplicaba por libre miradas semióticas al cómic, al cine y a la publicidad para averiguar qué significaban un tebeo o una película" (Lozano, comunicación personal, 24 abril 2016).

En la misma época, las carreras de filología, como ha estudiado el profesor Romera Castillo (1988) en los ámbitos literarios y teatrales, también acusaron recibo del pensamiento semiótico y de los precedentes intelectuales que fomentaron en los estudiantes una sensibilidad propicia a su recepción. Talens lo recuerda de la siguiente manera:

> *A finales de los años '60, los profesores de la universidad de Granada ya hablaban de Todorov y los formalistas rusos, de Tinianov y Shklovski. Recuerdo las clases de Literatura Comparada Medieval de Soria Ortega. No eran estrictamente semiólogos, pero estaban al tanto de su saber* (Talens, comunicación personal, 9 marzo 2016).

Dichas resonancias se explican en buena medida por las circunstancias de la época. España vive una gran efervescencia social y cultural, existe un poderoso impulso por salir del aislamiento franquista y ponerse al día con las corrientes de pensamiento más prestigiosas en el contexto internacional. La semiótica se beneficia de esa avidez y deviene moda intelectual:

> *La semiótica estaba de moda. Resultaba imposible decir nada en el conjunto de las ciencias sociales sin utilizar la jerga y el metalenguaje de la semiología. Todo el mundo hablaba constantemente de la lengua, el discurso, los signos, los códigos. Había una preocupación importante por conocer de cerca la semiótica, patente en la fascinación que ejercía sobre sociólogos de la talla de Jesús Ibáñez y Carlos Moya. Las modas son buenas porque permiten profundizar en ellas, pero son ondas efímeras, que van y que vienen y desaparecen como la espuma* (Lozano, comunicación personal, 24 abril 2016).

Esa popularidad, desde luego, acrecentará el atractivo de la

comunicación.

semiótica en una circunstancia histórica especial. El tránsito a la democracia, la libertad de prensa casi irrestricta y la expansión de la cultura de masas, generaban una fuerte demanda de herramientas conceptuales que facilitaran la comprensión de los nuevos discursos y los novedosos plexos de sentido. Así lo recuerda Moragas:

> *Cuando nació la semiótica, nuestra principal preocupación era saber interpretar; y además, en el contexto político que estábamos, saber interpretar entre líneas (...) la introducción de la sociosemiótica, diríamos, como un aire nuevo en el nuevo reclamo de la democracia* (Moragas, 11 diciembre 2016).

4.2. Iniciación en la disciplina

En el plano personal, la mejor prueba del magnetismo que ejercía ese cuerpo de saberes es la disposición de los entrevistados por conocerlo de primera mano en una suerte de viaje iniciático. Tal es así que, a principios de los años 70, Moragas, un joven profesor de periodismo, marcha a Francia a verse con Edgar Morin, Violet Leduc, Cristian Metz y Abraham Moles, luminarias de los estudios en comunicación, y posteriormente a Urbino y Bolonia, donde contactará con Eco. A Talens, un flamante filólogo atento a las novedades intelectuales del extranjero, le sedujo la revista *Semiotica* de la IASS, y sobre todo, la lectura en 1973 de *La estructura del texto artístico* de Lotman (1982), fascinación que le movió a asistir a los encuentros en Urbino, un foco de la semiótica europea. Más tarde, Pérez Tornero, también de formación filológica, incitado por un seminario dictado en 1977 en la UAB por el propio Eco, viaja a París a estudiar con Greimas.

La bibliografía francesa, incluidos los análisis fílmicos de la revista *Cahiers du Cinema*, sumada a la lectura de Gillo Dorfles y Eco, seducen a Lozano, un joven licenciado en historia, y en 1976 irá a Bolonia con Cristina Peña Marín, a estudiar con Eco. En los años ‘80, Lacalle repetirá ese itinerario y, antes de regresar a Barcelona, ejercerá la docencia en la universidad italiana. Zunzunegui es el único que no realiza un desplazamiento de esas características. Su formación en la semiótica es de tipo autodidacta; lee tempranamente, y con gran interés, *Obra Abierta* (1966) de Eco y otras obras del mismo autor, aunque su *conversión* a la semiótica se produce años más tarde, con el estudio de la obra de Greimas,

a quien conocerá personalmente.

Esas lecturas y esos viajes definirán las escuelas que estos jóvenes profesores difundirán desde los agrupamientos de los que formarán parte. El primero, y el más nutrido, se constituye en la UAB con la participación de Moragas, Lluis Bassets, Teresa Velázquez García, Helena Usandizaga, Pérez Tornero, Lorenzo Vilches, Miquel Rodrigo Alsina y Lacalle. Allí Moragas (1976) defiende la primera tesis doctoral en semiótica de la comunicación de masas, y allí se aplica la mirada semiótica a la publicidad (Pérez Tornero, 1982); la radiofonía (Bassets, 1983); la viñeta (Velázquez García y Ruiz Collantes, 1983); la fotografía (Vilches, 1983); el discurso periodístico (Rodrigo Alsina, 1986); o la televisión (Lacalle, 1992), entre otros objetos de estudio.

Poco más tarde se forma un grupo en la facultad de Ciencias de la Información (UCM), integrado por Lozano, Peña Marín y Abril, centrado en el análisis del discurso (Lozano et al, 1982; Peña Marín, 1980), el discurso histórico (Lozano, 1987), la moda (Abril, 1984); teoría de la información (Abril, 1999). En Valencia, Talens divide sus energías entre el cine (1986), el grafitti (1997) y el rock (Puig y Talens, 1997). Por último, en el País Vasco, Zunzunegui se centrará en el cine (Zunzunegui, 1985) y la semiótica de la imagen (Zunzunegui, 1989).

A ello hay que añadir las valiosas aportaciones de las asociaciones Andaluza de Semiótica y Gallega de Semiótica, centradas principalmente en semiótica literaria.

4.3. La inserción académica

Como hemos dicho, la institucionalización de la semiótica se expresó en dos planos académicos: el asociativo y el universitario. En relación al primero, los entrevistados señalan que el congreso de Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid, en 1983 –donde se fundó la AES, por iniciativa de Romera Castillo, celebrando su primer congreso en Toledo, al año siguiente–, separan la "prehistoria" de la "historia" de la semiótica autóctona. La entidad sirve de referencia y garantiza un mínimo de continuidad a quienes cultivan la disciplina, brindando con sus congresos cuatrienales un foro de intercambio y encuentro, y la vez estimulando otros agrupamientos y actividades de todo tipo (seminarios, simposios, cursos de verano, etc.). A mediados de los años '80, ya se distinguen los

tres carriles por los que discurrirá la semiótica española:

> *uno es la semiótica y la comunicación de masas, que con la creación de las facultades (de periodismo, n. d. a.) tiene un cierto progreso, aunque finalmente se estanca; otro es la semiótica lógica, más en el campo de la filosofía; y luego la semiótica del discurso literario* (Moragas, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

Detengámonos en la conexión que establece Moragas entre el primer carril y la proliferación de facultades de ciencias de la información en España a partir de mediados de los años '70. Nacidas con la idea de equipar a sus estudiantes con conocimientos de humanidades y ciencias sociales ausentes en las eminentemente prácticas escuelas de periodismo, su puesta en marcha conllevará la dotación de plazas docentes y oportunidades para la enseñanza de la semiótica. Lacalle aprecia en este anclaje institucional un rasgo distintivo de la recepción de la disciplina:

> *Lo que pasa con la semiótica en España, y en buena parte en Latinoamérica, a diferencia de Francia e Italia, los otros grandes focos de la semiótica (aquella, n. d. a.) encuentra su espacio en el ámbito de la información-comunicación, no en las facultades o en las licenciaturas de filosofía como en Italia, ni en las de literatura o de sociología como en Francia* (Lacalle, comunicación personal, 24 noviembre 2016).

El primer ejemplo lo ofrece el propio centro donde Moragas se desempeña: la facultad de Ciencias de la Información de la UAB; y, más concretamente, la licenciatura de Periodismo:

> *Durante mi decanato de 1978 a 1980, la semiótica entra a formar parte como asignatura específica en los planes de estudio de dicha titulación. Hay una revisión de planes de estudios y se introduce Semiótica de la Comunicación de Masas en el 4º curso, que imparto con Lluis Bassets* (Moragas, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

El ejemplo barcelonés no tuvo eco inmediato en las demás

universidades. Más bien ocurrió al contrario, pues los entrevistados subrayan las dificultades que encontraron para introducir la disciplina en las carreras ligadas a la comunicación: Periodismo, Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas.

En la UPV, informa Zunzunegui, nunca hubo una asignatura específica de semiótica, sino contenidos afines impartidos en varias asignaturas. "En mi facultad, la semiótica se introdujo muy tardíamente, y ha costado mucho", reconoce Lozano. Se queja de que, durante largo tiempo, en Ciencias de Información de la Complutense hubo que conformarse con impartir enfoques semióticos de forma transversal en las asignaturas "Teoría de la Información" y "Metodología de la investigación". Recién en 1987, la licenciatura de Periodismo acoge una asignatura específica, la optativa "Semiótica de la moda", y en 1995, la optativa "Semiótica de la comunicación de masas".

Talens, que daba semiótica dentro de la asignatura "Teoría Literaria" en la facultad de Filología (UV) –como hiciera también el profesor Romera–, atribuye las dificultades mentadas por Lozano al control de las facultades de comunicación por gestores poco proclives a potenciar saberes cuya utilidad profesional no veían: "Si antes había estudios de periodismo en un 90 por ciento controlados por la Iglesia, las ciencias de la información estaban controlada por periodistas, no necesariamente académicos" (Talens, comunicación personal, 9 marzo 2016).

A su modo de ver, ese sesgo profesionalista hostil a la teoría trabó la ampliación de los incipientes contenidos semióticos en los planes de estudio, en cuyo diseño los semiólogos incidieron poco. Esa resistencia se volvió a poner de manifiesto más tarde, cuando la apertura de las licenciaturas en comunicación audiovisual creó un espacio para la semiótica visual que no fue aprovechado: "La especialidad en Comunicación Audiovisual empieza en los años 90, y no creo que la semiótica haya tenido en ella un papel fundamental, aunque debería haberlo tenido" (Talens, comunicación personal, 9 marzo 2016).

Con la reforma de Bolonia, la posición de la disciplina en los estudios de grado experimentó altibajos. En la Complutense, explica Lozano, la optativa "Semiótica de la comunicación de masas" se torna de cursado obligatorio en el grado de Periodismo. El mismo estatuto, apunta Talens, adquieren "Semiótica de la Comunicación" en el Grado de Comunicación Audiovisual de la UV, y "Semiótica de la Comunicación

de Masas" y "Semiótica de la publicidad y el consumo" en el Grado de Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad de Alicante.

En cambio, en la UAB se nota un retroceso. La optativa "Semiótica de la comunicación de masas" de la licenciatura de Comunicación Audiovisual pasa a llamarse "Semiótica de la Comunicación" en el Grado de Comunicación Audiovisual, pero se acorta de anual a semestral:

> *El retroceso a partir de Bolonia en la mayor parte de las facultades ha sido flagrante y, en particular, en mi universidad. La semiótica se ha convertido en una asignatura optativa de cuarto año, una asignatura que —pese al ingente esfuerzo del equipo docente por construir algo divulgativo— es una disciplina compleja y hay muchos estudiantes de cuarto año que ya no quieren complicarse la vida de esa manera. Por otra parte, a punto de terminar la licenciatura tienen prácticas, tienen Erasmus, les resulta difícil a nivel mental —por lo menos de conjugar— y de situar la teoría en ese momento de la carrera* (Lacalle, comunicación personal, 24 noviembre 2016).

En la UPV no hubo novedades, comenta Zunzunegui, y la semiótica continúa siendo un enfoque dentro de las asignaturas "Historia del cine" y "Narrativa Audiovisual" en el Grado de Comunicación Audiovisual; un enfoque cuyo dictado, enfatiza, queda al arbitrio del docente.

En ocasiones, los postgrados impulsados por Bolonia abren resquicios. Refiere Lozano que en su facultad el máster en Investigación en Periodismo: Discurso y Comunicación acoge la asignatura "Semiótica de la Cultura y Semiótica de la Moda", y el máster en Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación hace lo propio con "Análisis semiótico de textos y procesos culturales". Pero en la UAB, indica Lacalle, no ha ocurrido nada parecido en ningún máster.

Abundando en lo apuntado por Zunzunegui, Talens sostiene que la suerte de los contenidos semióticos ha dependido de los profesores que pugnaban por su continuidad en los planes de estudio. Y si estos bajaban la guardia, dichos contenidos no tardaban en ser eliminados por sus colegas:

> *Cuando me fui a Ginebra era director de departamento en Valencia [...] lo primero que hicieron fue quitar del plan de estudio la asignatura de Análisis Textual que yo había puesto. En cuanto*

> *regresé a Valencia, la volví a instalar, esta vez en el máster. Me pareció sintomático que de la cantidad de cosas que podían haber eliminado la única que quitaron fuera la semiótica. Está claro por dónde iban los tiros* (Talens, comunicación personal, 9 marzo 2016).

Cuarenta años después de la introducción de la primera asignatura específica de semiótica en una universidad española, el balance de Pérez Tornero es taxativo: "no se incorporó bien a los programas de estudio del área de comunicación; ahora hay mucha demanda de comunicación política […] la semiótica hubiera podido ocupar ese terreno" (Pérez Tornero, comunicación personal, 11 diciembre, 2016).

Un dato significativo es que ninguno de los entrevistados obtuvo posiciones académicas asociadas a un perfil nominalmente semiótico: todos accedieron a cátedras de periodismo, literatura, teoría de la información o comunicación audiovisual. Una realidad institucional que viene a cuenta de las desventajas que, al decir de Pérez Tornero, un perfil de ese tipo podía entrañar de cara a la consolidación profesional:

> *En España, para conseguir las cátedras algunos tuvieron que hacer apostasía de la semiótica. Tuvieron que hacer apostasía, renunciar. […] yo conozco varios. Si ibas de semiótico no ganabas la plaza, y punto. Y era así de claro* (Pérez Tornero, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

A tenor de lo expuesto por se aprecia que el impulso inicial registrado a principios de los '80 favoreció la penetración académica de la semiótica, aunque su arraigo no estuvo exento de obstáculos y retrocesos. Es más, las posiciones ganadas tampoco están seguras, pues su pervivencia en los planes de estudios depende en sumo grado del empeño de los semiólogos.

4.4. El reflujo

Los entrevistados apuntan que los modestos avances de la sub-disciplina en el plano curricular se dieron en un contexto de progresiva disipación del interés que el profesorado y la intelectualidad española sentían por la semiótica. El desapego ya era palpable a finales de los años '80, y se manifiesta en el alejamiento de unos cuantos semiólogos, que se

dedican a otras profesiones o campos de estudios (tal el caso de Bassets, que se decanta por el periodismo; el de Vilches, orientado hacia la industria televisiva; o el de Juaristi, que se vuelca a la literatura):

> *A finales de los '80, ya te empiezan a decir los colegas: "Oye, ¿pero eso de la semiótica no es una cosa que está pasada de moda?". En España, la academia es como las cotizaciones de la Bolsa: suben y bajan, y ahora se pone de moda esto, y ahora lo otro, y ahora hay que hacer esto y ahora hay que hacer lo otro* (Zunzunegui, comunicación personal, 15 noviembre 2016).

Y coinciden en que en modo alguno se trataba de un fenómeno local. Observa Talens que en la propia Italia, "una figura como Casetti empezó a ver que la semiótica no tenía muy buena prensa en la universidad y empezó a irse a otros territorios". Lozano se expresa en sentido parecido:

> *El día en que murió Roland Barthes (1980, n. de. a.) muchísima gente abandonó el barco. Con él desapareció la cátedra de Semiologie Littéraire en el College de Francia. Julia Kristeva, autora de textos admirables de semiótica, hoy ejerce de psicoanalista católica. Y Todorov a veces se presenta como semiólogo, como historiador del pensamiento, o filósofo* (Lozano, comunicación personal, 24 abril 2016).

Importa resaltar que dos de los entrevistados participan de ese distanciamiento. Pérez Tornero es uno de ellos:

> *Yo estaba muy mal en la facultad en el sentido de ser semiótico más no tener la plaza fija... pues, me ofrecieron dirigir el departamento de TVE de Educativos porque había hecho cosas de prensa, de televisión y tal. Y me tomé un respiro y me fui a Madrid* (Pérez Tornero, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

En línea con las percepciones de Pérez Tornero, Lacalle advierte que en el abandono de la semiótica por parte de algunos colegas pesaron factores como la estabilidad profesional, pues estos percibían que apostar por esa especialización les cerraría las puertas:

> *Se empiezan a, por una parte, a autoconsiderar* (semiólogos, n. d. a.) *pero, por otra parte, temiendo hasta cierto punto ser expelidos a los bordes del sistema, la abandonan. Para mí es descorazonador en más de una ocasión —en contextos diversos: congresos, tribunales de tesis, etc.— me he encontrado con personas que* (me decían, n. d. a.) *"–Ah, ¿pero todavía sigues con eso de la semiótica?" […] y hay quien incluso de manera anecdótica cuenta: "Yo empecé con la semiótica pero luego lo dejé porque vi que por ahí no llegaba a ninguna parte"* (Lacalle, comunicación personal, 24 noviembre 2016).

En el alejamiento de Moragas no intervinieron apremios relativos a la carrera docente, pues se trató de una reorientación de su perfil académico-investigador en respuesta a demandas externas:

> *Ha habido una transformación enorme en el sector de las comunicaciones y nuevos retos […] llegados al 84, a la semiótica no le piden lo mismo que antes, que era un análisis crítico de la cultura, le están pidiendo soluciones para democratizar los medios. Y nosotros, la gente que nos dedicamos a este oficio, con el input que nos va llegando de la sociedad […] se van sucediendo las preguntas políticas. Es bastante evidente que hay una sobrecarga en la demanda hacia las políticas de comunicación […] y yo mismo varío un poco mi trayectoria, el trabajo de análisis semiótico lo veo más como economía política de los medios intentando responder a las demandas sociales que se están acelerando* (Moragas, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

En las palabras de Moragas y Pérez Tornero se aprecia que la evolución de la comunicación de masas en España les planteó retos más tentadores que la dedicación exclusiva a la semiótica académica.

Otro factor que conspiraba contra la consolidación de la sub-disciplina era la debilidad de la comunidad de semiólogos especializados en los *mass media*. Varios entrevistados señalan que, como se veía en los congresos de la AES, ellos representaban una minoría frente a una mayoría dedicada a los análisis semiótico-literarios; encima, a esa minoría le faltaba

cohesión interna:

> *Mi objetivo hubiera sido crear una comunidad científica en torno a los problemas de comunicación en el sentido amplio de la semiótica. […] Eso se ha ido diluyendo, no existe. Y luego, aquí éramos pocos y nos peleamos; el grupo de Madrid contra el grupo de Barcelona, el grupo de Barcelona contra el grupo de Madrid, unos contra otros, y yo dije: "Mira ya, paso de la semiótica* (Pérez Tornero, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

Lozano hace hincapié en el efecto debilitador que los abandonos tuvieron en la emergente comunidad de semiólogos, pero los atribuye a causas distintas a la estabilidad profesional:

> *Masa crítica ha habido mucha, pero también mucho abandono. Y si me pongo severo, diré que la razón del abandono es muy sencilla: hay ciertos conocimientos que no exigen una formación permanente, y en cambio, la semiótica sí. Muy pocos están dispuestos a dedicar dos años al estudio profundo de Greimas. Y entonces ha habido abandono* (Lozano, comunicación personal, 24 abril 2016).

Sin embargo, ese alto nivel de exigencia que Lozano juzga fundamental para el ejercicio y la enseñanza de la semiótica tuvo un efecto contraproducente, según apuntan otros entrevistados:

> *La palabra semiótico ha quedado un poco hiperléxicográfico. O sea, demasiado léxico, demasiada oscuridad. La semiótica se ha refugiado en un lenguaje esotérico […] Ha asustado a la gente. Ha asustado la jerga. Como si hubiese tenido la necesidad de una jerga propia para autodefinirse en el campo de las ciencias humanas* (Moragas, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

En un sentido parecido se manifiesta Lacalle al atribuir al excesivo cerramiento de la disciplina en sí misma el distanciamiento de sus *compañeros de viaje*:

> *La semiótica estructuralista complicó de tal manera el metalenguaje*

> *que, poco a poco, nos fuimos quedando quienes realmente queríamos especializarnos con una actitud, a veces negativa respecto a las personas de fuera […] creo que esto descorazonó mucho a otros investigadores que no querían dedicar su tiempo total a la semiótica sino que la consideraban un instrumento de reflexión teórico/metodológica muy interesante para completar perspectivas sociológicas, narratológicas y literarias, mediáticas, etc. Este tipo de discípulo semiótico se fue retirando […] ha habido en algunos sectores cierta arrogancia intelectual que ha podido desanimar, o incluso alejar, a investigadores de otras disciplinas* (Lacalle, comunicación personal, 24 noviembre 2016).

En una mirada retrospectiva, Talens resume el itinerario recorrido del siguiente modo:

> *La historia de la semiótica española ha sido la historia de una dificultad. Siempre hubo poca masa crítica. Éramos núcleos muy pequeñitos y muy aislados. Los escasos grupos se movían en estratos diferentes y no dialogaban entre sí, no interesaba. […] la semiótica goza de muy mala salud y muy mala fama en España* (Talens, comunicación personal, 9 marzo 2016).

4.5. Diagnóstico y pronósticos

En cuanto a las perspectivas de la especialidad, los entrevistados se muestran pesimistas. Sienten en su entorno una fuerte resistencia a la semiótica, que algunos ligan al avance de los paradigmas positivistas y las metodologías cuantitativas:

> *Hemos sido objeto de un rechazo reaccionario, conservador, de un intento de mantener el* status quo *de ciertos conocimientos, de métodos como el análisis de contenido. Eso da el confort heurístico de dar un dato; por eso hoy estamos en la época más necia del mundo, la del* Big Data*, que consiste en tener más datos. En el extranjero se pasó del análisis de contenido a la semiótica, ya desde los años 60. Aquí ha ocurrido al revés: se pasó de la semiótica al análisis de contenido, en una involución enorme* (Lozano, comunicación

personal, 24 abril 2016).

Talens comparte la percepción de su colega respecto del ambiente adverso generado por el avance arrollador de los paradigmas cuantitativos:

> *En mi universidad y en otras en las que he sido miembro de tribunales de tesis doctorales hay una reticencia enorme a la semiótica, incluso en las carreras de periodismo. En algunos sitios si dices "semiótica" es como si mentaras al diablo. En Valencia, colegas con los me llevo muy bien siempre me dicen: "¡Demasiada semiótica!". Son más partidarios de los estudios cuantitativos* (Talens, comunicación personal, 9 marzo 2016).

Y Moragas advierte que no se puede ignorar el peso que las demandas de los estudiantes han tenido en la pérdida de predicamento de la semiótica en las carreras de comunicación:

> *Hoy en la formación universitaria hay una más grande preocupación para saber hacer que por saber interpretar... Cuando nació la semiótica, nuestra principal preocupación era saber interpretar, y, en el contexto político que estábamos, saber interpretar entre líneas [...] esta pasión por el saber interpretar me parece que hoy está un poco a la baja; porque más bien son intentos de saber hacer y saber resolver, saber aplicar* (Moragas, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

Lacalle encuentra grandes similitudes entre las poco halagüeñas perspectivas de la semiótica local y la situación en los países que fueron la referencia internacional en el campo: "(en España) va a ir a peor porque ya ha ido a peor en Italia y en Francia. En las facultades —por ejemplo, París, el gran foco de donde parte todo— está, como semiótica, de manera oficial en vías de extinción" (Lacalle, comunicación personal, 24 noviembre 2016). A su entender, el declive tiene mucho que ver con el pasaje del liderazgo académico a los países anglosajonas, que a través de sus prestigiosas publicaciones fijan los estándares de calidad y los paradigmas teóricos juzgados aceptables: "Como la semiótica no terminó de penetrar en el ámbito anglosajón, eso ha limitado sus posibilidades,

por ejemplo, de expansión de revistas académicas con los criterios de los índices internacionales, etc." (Lacalle, comunicación personal, 24 noviembre 2016).

Retomando lo antes apuntado por Pérez Tornero, Talens constata que a la semiótica le han comido el terreno otras especialidades, y eso le vuelve pesimista:

> *La semiótica debería ser una asignatura central. Lo que pasa que los comunicólogos están cayendo en manos de gente de marketing y estudios de mercado, de sociología de la comunicación, pero no de análisis del discurso. Que sea eso lo que se potencie desde arriba es un mal asunto […] Veo mal futuro* (Talens, comunicación personal, 9 marzo 2016).

Menos dramático se muestra Moragas, posiblemente porque ya no se considera miembro de la comunidad de semiólogos. En su visión de futuro, la semiótica perdura como una corriente más dentro del núcleo duro teórico de las ciencias de la comunicación, diluida en el seno de una "post disciplina":

> *Me gusta la idea de post disciplina. Una post disciplina no significa que no reconozcamos todo lo anterior; hay cantidad de trabajos de clásicos de la semiología que siguen siendo fundamentales para interpretar cualquier signo contemporáneo* (Moragas, comunicación personal, 11 diciembre 2016).

Con todo, para Lozano el balance no es enteramente negativo. Destaca que la semiótica ha impregnado la cultura, la doxa y el vocabulario de expertos y legos con una especie de vulgata:

> *Ocurre como con aquel personaje de Moliere que hablaba en prosa sin saberlo: hay muchísimos elementos del habla común que hacen de la semiótica un conocimiento incorporado, sin saberlo, pero la perspectiva semiótica está. Insisto en una frase de Eco: "la gente habla de código genético sin haber leído un solo libro de semiótica". Ha habido una presencia muy fuerte e irreversible de la semiótica en los estudios de comunicación de masas, que no tiene fecha,*

> *como nadie sabe quién es el inventor del IPad o de conocimientos más o menos colectivos que no tienen nombres propios* (Lozano, comunicación personal, 24 abril 2016).

5. CONCLUSIONES

El análisis de las entrevistas ha permitido reconstruir la historia de la semiótica de la comunicación de masas en el medio académico español desde el punto de vista de algunos de sus protagonistas destacados. La historia en otros ámbitos se ha realizado asimismo.

Las reminiscencias de los semiólogos confirman lo ya sabido respecto del temprano eco de la semiótica en España, y aportan datos novedosos relativos a las circunstancias de lugar y tiempo de su recepción: la Barcelona de la segunda mitad de los años '60, la vía de entrada de la obra de Eco y el escenario de los primeros escarceos académicos con ese saber todavía foráneo. Nos informa asimismo de cómo se fue aclimatando gracias al esfuerzo de los jóvenes graduados que se desplazaron a Francia e Italia para, a su regreso, introducir en los centros académicos donde comenzarían sus carreras lo aprendido en las escuelas de Greimas y de Eco.

Con sus evocaciones no exentas de nostalgia, los entrevistados califican los años '70 de "época dorada" de la disciplina en el plano internacional y en el doméstico. Su prestigio en un contexto de apertura y modernización de la sociedad y la universidad española, propició la eclosión de una comunidad vernácula de semiólogos. En los años '80 surge una asociación nacional y varias regionales, se publican trabajos sobre cine, fotografía, discurso político, publicidad, discurso histórico o narración televisiva, y la enseñanza de la semiótica se abre paso en las carreras ligadas a la comunicación.

Pero el impulso inicial se fue debilitando a medida que la disciplina perdía su aura fuera y dentro de nuestras fronteras, y su consolidación universitaria chocaba con resistencias. Las cortapisas se evidenciaban en la dificultad para introducir en los planes de estudio asignaturas consagradas al saber semiótico y en las trabas al desarrollo de carreras académicas como "semiólogos". A esto se sumó el alejamiento de especialistas de la primera hora, produciéndose una pérdida de "masa crítica" intelectual.

Pese a que la semiótica ha mantenido cierta presencia a través de

los sucesivos cambios de los planes de estudio, el diagnóstico sombrío de la situación actual es unánime. De su retroceso los entrevistados culpan a factores endógenos como el elitismo del propio colectivo, los conflictos intestinos y la creciente complejidad de su marco categorial; o exógenos como la supremacía de los enfoques y métodos empírico-cuantitativos y la vertiginosa mutación del sistema mediático que amenaza con dejar obsoletos los paradigmas tradicionales. La falta de un relevo generacional empeora las perspectivas y hace temer a los semiólogos por la supervivencia de su disciplina.

Ciertamente, el relato expuesto es un compuesto de percepciones irreductiblemente subjetivas; no obstante, estas manifestaciones nada complacientes vienen a enriquecer una panorámica que quedaría incompleta de limitarse a los datos objetivos de los repertorios bibliográficos, los programas de estudio o la relación de congresos y seminarios. Desde luego, dicha panorámica lucirá más completa si ulteriores estudios recogen las vivencias de los demás componentes de la comunidad semiótica española: los especialistas consagrados a los estudios teatrales y literarios.

Queda, por último, apuntar que en más de un aspecto el itinerario reconstruido guarda parecido con la suerte corrida por otras disciplinas y corrientes humanísticas (reparemos en el auge y olvido del estructuralismo). Comprender que las vicisitudes referidas en estas páginas no son privativas de la semiótica debería apercibirnos de que no es este el único saber en peligro de extinción ante el inminente acortamiento de los grados (el modelo "3+2") en beneficio de posgrados enfocados en el mercado laboral, y promover una reflexión sobre cómo se ha llegado a esta situación y cómo afrontarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, G. (1976). *Signo y significación*. Madrid: Pablo del Río.

____ (1999). *Teoría general de la información; datos, relatos y ritos.* Madrid: Cátedra.

BARTHES, R. (1974). "Retórica de la Imagen". En *La semiología*, AA.VV., 127-140, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

____ (1980). *Mitologías.* México: Siglo XXI.

BASSETS, L. (1983). "Quatre apunts sobre semiótica radiofónica".

Anàlisi 7-8, 179-191.
BOBES NAVES, M. C. (1973). *La semiótica como teoría lingüística.* Madrid: Gredos.
BOURDIEU, P. (1989). "La ilusión biográfica". *Historia y Fuente Oral* 2, 27-33.
ECO, U. (1978). *Il superuomo de massa.* Milano: Bompiani.
____ (1983). *TV: la transparenza perduta.* Milano: Bompiani.
GUBERN, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
____ (1977). *Comunicación y cultura de masas.* Barcelona: Península.
LACALLE, C. (1992). *La serialidad en la información televisiva: los telediarios.* Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
LOTMAN, Y. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Fundamentos.
LOZANO, J.; PEÑA MARIN, C. y ABRIL, G. (1982). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual.* Madrid: Cátedra.
LOZANO, J. (1987). *El discurso histórico.* Madrid: Alianza Editorial.
MARIEZKURRIELA ITURMENDI, D. (2008). "La historia oral como método de la investigación histórica". *Gerónimo de Ustariz* 23-24, 227-233.
MORAGAS, M. (1976). *Semiótica y comunicación de masas*. Barcelona: Península.
PAZ GAGO, J. M. y COUTO CANTERO, P. (1999). "La semiótica en Galicia: la Asociación Gallega de Semiótica". *Signa* 8, 125-150 (también en *http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_26.html#I_28_* [02/04/2019]).
PEÑA MARIN, C. (1980). "Una aproximación intertextual al análisis del discurso". *REIS* 12, 141-157.
PÉREZ-TORNERO, J. M. (1982). *La semiótica de la publicidad.* Barcelona: Mitre.
POZUELO-YVANCOS, J. M. (1999). "La Asociación Española de Semiótica: crónica de una evolución científica". *Signa* 8, 53-69 (también en *http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-*

*11e2-b417-000475f5bda5_20.html#I_10_* [02/04/2019]).

PUIG, L. y TALENS, J. (1997). "Rock cuerpo y simulacro". *Zehar* 35, 20-25.

RÍOS, F. J. (2015). "La Asociación Española de Semiótica (AES). Treinta años de investigaciones semióticas en España". *Signa* 24, 23-36 (también en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14708/13123* [02/04/2019]).

RODRIGO ALSINA, M. (1986). "El uso de la ilusión referencial en el discurso periodístico informativo". En *Investigaciones semióticas I,* AA.VV, 463-472, Madrid: CSIC.

ROMERA CASTILLO, J. (1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.

____ (1991). "Introducción a la semiótica (notas bibliográficas)". En *Introducción a la semiótica: actas del curso de Introducción a la semiótica*, A. Sánchez Trigueros y J. R. Valles Calatrava (eds.), 3-11. Almería: Instituto de Estudios Almeriense.

____ (2015). "La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico". *Signa* 24, 13-22 (también en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14714* [02/04/2019]).

____ (2016). "La revista *Signa*: 25 años de andadura científica". *Signa* 25, 13-76 (también en *http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-signa/; http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf* [20/02/2019]).

TALENS, J. (1986). *El ojo tachado: lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel.* Madrid: Cátedra.

____ (1997). "Los muros para el que los trabaja". En *Los muros tienen la palabra: materiales para una historia de los graffiti*, F. Gimeno Bay y M. L. Mandigorra Llavata (eds.), 7-10. Valencia: Universitat de Valencia.

URRUTIA, J. (1975). *Sistemas de comunicación.* Barcelona: Planeta.

VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1999). "La Asociación Andaluza de Semiótica". *Signa* 8, 87-101 (también en *http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_23.html#I_19_* [02/04/2019]).

VELÁZQUEZ GARCÍA, T. y LACALLE, C. (1999). "La semiótica en Cataluña". *Signa* 8, 117-123 (también en *http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_25.html#I_25_* [02/04/2019]).

VELÁZQUEZ GARCÍA, T. y RUIZ COLLANTES, X. (1983). "Análisis discursivo de la serie de Peridis sobre el viaje de Felipe González a Marruecos". En *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos,* M. Á. Garrido Gallardo (ed.), vol. 1, 785-804. Madrid: CSIC.

VERÓN, E. (1993). *Construir el acontecimiento.* Barcelona: Gedisa.

VILCHES, L. (1983). "El rol del lector en la fotografía". *Anàlisi* 7-8, 161-177.

YLLERA, A. (1979). "Les recherches sémiologiques en Espagne". En *Le champ sémiologique: perspectives internationales*, A. Helbo (ed.), 1-42. Bruxelles: Complexe.

ZUNZUNEGUI, S. (1985). "Imagen, documental, ficción". *Revista de Ciencias de la Información* 2, 53-62.

____ (1989). *Pensar la imagen.* Madrid: Cátedra.

Recibido el 11 de enero de 2019.

Aceptado el 13 de marzo de 2019.

EL MONÓLOGO DRAMÁTICO EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: JOSÉ HIERRO Y PEDRO PROVENCIO

DRAMATIC MONOLOGUE IN CONTEMPORARY SPANISH POETRY: JOSÉ HIERRO AND PEDRO PROVENCIO

Carlos FRÜHBECK MORENO
Università degli Studi di Enna "Kore"
moreno.fruhbeck@unikore.it

Resumen: El objetivo de este artículo es aportar nuevas perspectivas sobre la lectura de la poesía con la ayuda de la teoría de la relevancia y la retórica. Con el monólogo dramático como punto de referencia, se prestará atención al estatuto del poema como texto persuasivo y a la naturaleza de la enunciación. Para terminar, se analizarán dos poemas de José Hierro y Pedro Provencio.

Palabras clave: José Hierro. Pedro Provencio. Poesía española contemporánea. Discurso poético. Monólogo dramático. Pragmática. Retórica.

Abstract: This paper aims to provide new perspectives on reading poetry with the support of Relevance Theory and Rhetoric. While studying dramatic monologue, we will focus on the poem as a persuasive text and on the characteristics of enunciation. Last, two poems by José Hierro and Pedro Provencio will be analyzed.

Key Words: José Hierro. Pedro Provencio. Contemporary Spanish Poetry. Poetic Discourse. Dramatic Monologue; Pragmatics. Rhetoric.

1. REFLEXIONES METODOLÓGICAS

A la hora de estudiar las circunstancias de la lectura de un poema desde la teoría de la relevancia, tomamos como punto de partida que la falta de copresencia en ningún caso significa ausencia de contextos. Esto resulta así porque más que de necesidad de un contexto físico, se habla de la de un contexto psicológico, o información compartida entre los participantes; de la elección de la información pertinente dependerá el éxito de la comunicación. Esto se da en cualquier tipo de intercambio (Luján Atienza, 2005: 92). Por eso, también en el caso de la lectura de un poema el emisor deberá ser capaz de construir su enunciación de tal forma que "el receptor sea capaz de seleccionar el contexto en que […] debe ser entendida" (Luján Atienza, 2005: 92).

A todo esto se debe añadir otro dato: en la lírica, resulta problemática la tensión que se crea entre el emisor, o sujeto empírico que produce el texto y el locutor, o ser que es presentado en el enunciado como su responsable, y al que remiten las marcas de primera persona (Ducrot, 1984: 257): la crítica ligada al estructuralismo y al formalismo tradicionalmente ha considerado que la enunciación lírica posee una naturaleza ficcional (Luján Atienza, 2005: 23). Por poner un ejemplo, para Sultana Wahnón (1998: 106-107), por su misma condición literaria, el yo del poema sería un hablante ficticio; sin embargo, el hecho de que identifiquemos automáticamente al sujeto empírico con el yo lírico[1] hace que su ficcionalidad resulte difícilmente analizable.

Una exposición interesante de este problema nos la ofrece Dominique Combe: para el francés, existe una relación de naturaleza metonímica entre el sujeto empírico responsable del poema y el yo lírico que lo protagoniza. Y en este tropo convivirían el significado literal y el figurado en una tensión "nunca resuelta" (Combe, 1999: 152; Scarano, 2014: 24-26), como sucede en toda relación metafórica. De esta forma, el yo lírico sería una entidad en "perpetua constitución" (Combe, 1999: 153), siempre a medio camino entre lo singular y lo universal, entre lo

[1] Como se sabe, la aportación de Petrarca fue de capital importancia a la hora de establecer este protocolo de lectura en el que se dan la mano vida y literatura. En los poemas del *Canzioniere* crea la imagen del hombre moderno que tiene conciencia de sí mismo y establece lo que para Martín Estudillo (2007: 37) constituye la ficción de que hay una relación de identidad entre el yo lírico y el sujeto empírico.

temporal y lo intemporal. En resumidas cuentas, en todo poema se daría una superposición de voces, una especie de "fisura entre ficción y realidad" que conferiría al género su capacidad de expresión (Ballart, 2005a: 190).

Para Luján Atienza (2005: 56), la problematicidad del yo poético, en realidad, nacería del hecho de que se propone al lector como si de un enigma se tratara: a través de los datos ofrecidos se debe reconstruir de forma creativa, se debe crear un contexto adecuado para su entendimiento. Y todo ello se debe hacer de acuerdo con las convenciones de la lírica. Esta actividad de reconstrucción de identidades se manifiesta de una forma muy particular en los poemas en los que la dicción se sostiene sobre el monólogo dramático. Su estudio, desde las coordenadas de la teoría de la relevancia y la retórica, puede aportar nuevos datos para comprender la naturaleza del sujeto en la lírica y, sobre todo, de qué manera se produce su interpretación.

Entendemos por poemas de monólogo dramático aquellos en los que el yo lírico se convierte de forma explícita —no hay intención de engañar al lector, hay un autor que firma el poema— en un personaje que, en primera persona, desvela progresivamente su personalidad y que no se identifica ni con el sujeto empírico que produce el texto ni con sus circunstancias (Cuvardic García, 2016: 171). El parlamento de este personaje se produce en un contexto espacio-temporal bien escenificado, y suele tener un destinatario ficticio que poco tiene que ver con el lector (Thanoon, 2009; Byron, 2003: 20-24). Este actúa entonces como una especie de mirón, como el espectador de una obra de teatro (Thanoon, 2009). Su función entonces será de naturaleza detectivesca: deberá inferir qué está objetivando exactamente el poeta en la voz del personaje (Cuvardic García, 2016: 175). Y es que habrá un fuerte contraste entre la literalidad de las palabras del monólogo y el mensaje que transmiten en realidad. De esta forma, se consigue que la interpretación del poema dependa tanto de la empatía que el personaje despierta, como del juicio moral que inspira (Langbaum, 1957), a pesar de todas las críticas que se pueden plantear a esta idea (Byron, 2003: 21-22). Se trataría de una versión del *yo implícito,* de crear en el personaje una suerte de correlato objetivo que funciona como mediador entre el emisor y el receptor (Prieto de Paula, 1996: 348-362; Pérez Parejo, 2007). Para nosotros, el efecto del monólogo dramático resultaría similar al que se produce ante el espectáculo de un imitador de voces: el animador proyecta una imagen de alguien que no es él: su

muñeco está siempre en primer plano; sin embargo, paradójicamente, con su misma presencia también se esfuerza por que los espectadores no se olviden que siempre es él mismo quien está hablando (Goffman, 2006: 555): él —y no su personaje— recibirá los aplausos.

Por su parte, el público espera que el imitador de voces se comporte en un cierto modo: debe desarrollar su espectáculo en una cierta situación; debe elegir un cierto tipo de registro según qué personaje elija; será adecuado que hable de unas cosas y no de otras, etc. Por tanto, en toda imitación se superpondrán —o más bien se mezclarán— dos voces: la del personaje imitado y la del imitador en concreto, que corresponde a una imagen más o menos idealizada que satisfaga las expectativas de sus espectadores (Goffman, 1997: 49). ¿Por qué, entonces, imitar la voz de los demás? Entre otros motivos, se hace para subrayar un cierto tipo de relación, sea de afinidad o no, entre el imitador y el imitado. El ventrílocuo también construye su propia identidad a través de sus personajes (Ballart, 2005a: 194-195). Las consideraciones de Sperber y Wilson a propósito del eco y la ironía son perfectamente aplicables:

> *Al representar el enunciado de una persona, o la opinión de un determinado tipo de personas, de una forma manifiestamente escéptica, divertida, sorprendida, triunfante, mostrando aprobación o reprobación, el hablante puede expresar su propia actitud hacia el pensamiento del que se hace eco, y la relevancia de su enunciado puede depender, en gran parte, de la expresión de esa actitud* (Sperber y Wilson, 1994: 291).

En lo que se refiere a la imagen que el imitador debe dar como tal, Luján Atienza (2005: 148-150) cifra el éxito de un poema en la necesidad de que el poeta transmita una imagen de sí mismo que concuerde con su rol social. Para ser escuchado, un poeta debe hablar como poeta[2]. Y esto ocurre, como ya hemos adelantado, porque la lírica se caracteriza como un género en el que el plano del discurso domina sobre el plano de la historia: por ello, el lector tiene la sensación de encontrarse ante un acto de habla

[2] Nos referimos a un tipo de *identidad situacional*, dependiente de la situación comunicativa (Zimmerman, 2008: 94) que se combinará con las *identidades discursivas* y las *identidades transportables*; estas últimas hacen referencia a las características sociales de los individuos que participan en el intercambio.

realizado en presente, e instintivamente identifica al locutor con el emisor (Mignolo, 1985: 132-133), a pesar de todas las máscaras que este utilice.

En este sentido, tiene particular interés el estudio de la enunciación desde la perspectiva de la retórica: vista la sensación de inmediatez que provoca la lectura de un poema, no habría dificultad en considerarlo como un texto persuasivo con un orador reconocible. Su éxito residirá entonces en que merezca la pena escuchar a dicho orador. Para Ballart (2005b: 75-76), los poetas en realidad construirían textos argumentativos fundamentados sobre el *ethos*[3]. Dicho de otro modo, el responsable del texto poético debe ser capaz de crear un espacio en común con el público. Por eso, es necesario recordar que toda presentación de sí estará modelada por las ideas dominantes, las reacciones y las expectativas del auditorio y que encontrará unos límites bien definidos a la hora de expresarse: los que impone el discurso en el que se insertan las propias palabras (Amossy, 2010: 87-90; Perelman y Olbretchs-Tyteca, 1966: 26-28)[4]. Obviamente, ofrecer una imagen positiva de sí no se limita a hablar bien de uno mismo: el *ethos* también se apoya en índices que van desde la elección del registro o del género, el ritmo o la facilidad de palabra (Maingueneau, 2002: 60). La poesía no constituirá una excepción.

Sin embargo, resulta insuficiente hablar simplemente de imagen social del poeta; nuestra exposición quedaría coja si nos dejáramos en el tintero un detalle fundamental: los poemas suelen estar firmados. Y es que, de acuerdo con Lejeune (1994: 59), "el *nombre propio* es donde persona y discurso se articulan antes mismo de articularse en la primera persona". La firma constituye una auténtica declaración de responsabilidades: a través de la nominación se instituye una identidad social constante, una defensa contra la impostura que impone claras obligaciones respecto a nuestras acciones, en este caso discursivas (Alberca, 2013). ¿Y qué significa esta responsabilidad? Ni más ni menos que el responsable del texto, el nombre propio, funciona como necesario contexto que guía la interpretación (Perelman y Olbretchs Tyteca, 1966: 335 y ss.); a pesar de que reproduzca una cierta imagen social de poeta, un mismo poema puede cambiar de

[3] Como señala al respecto Aristóteles en su *Retórica,* "en todo caso se ajusta más al hombre honesto aparecer como honrado que como riguroso en su discurso" (1418a, 39-42).

[4] Josu Landa (2002) se ha dado bien cuenta de la situación al cifrar en las preferencias subjetivas de una cierta comunidad poética las características que debe tener un texto poético para convertirse en ese acontecimiento que es el poema.

significado dependiendo de quién lo firme. Por tanto, los límites de la interpretación de un poema están marcados no solo por la imagen de poeta que impone el contexto cultural y sus características discursivas, sino también por el *ethos* prediscursivo (McCroskey, 2016: 82-83) que el lector obtiene de quien firma. No nos podemos olvidar de que el éxito de un discurso depende de las características personales y sociales de sus fuentes (McCroskey, 2016: 87).

Por todo lo dicho, en este trabajo postulamos que la interpretación de todo poema toma como punto de partida una *imagen ética*. En esta imagen se manifiesta una tensión entre la dimensión social del artista como creador, con sus límites discursivos, y los conocimientos que tiene el lector sobre el autor concreto que se declara responsable del poema. Qué duda cabe que se trata de un concepto de naturaleza dinámica: la imagen ética variará de lector a lector, de acuerdo con su contexto cultural y con los conocimientos poseídos. Así se planteará la identidad del imitador de voces: una mezcla entre su individualidad y las exigencias que la sociedad impone a su espectáculo teatral. ¿Y qué relación existirá entre la imagen ética y el contenido del poema? Una de las funciones principales de este contenido será, a través de la obtención de inferencias, destacar unos elementos de la primera en detrimento de otros, para provocar así una serie de efectos cognitivos. En resumidas cuentas, el poema activa un tipo de imagen y la modifica. El resultado de la lectura del poema estará cerca entonces de lo que Maingueneau (2002: 65) denomina *ethos* efectivo, resultado de la interacción entre el *ethos* prediscursivo y la imagen que el poeta ha conseguido construir de sí mismo tras la lectura del poema.

Dicho esto, regresemos a la imagen social del poeta. Para este trabajo, nos centraremos en dos modelos. En primer lugar, nos fijaremos en uno fruto de la autonomía del campo literario con respecto al campo del poder. Como se sabe, con el advenimiento de la modernidad, el poeta no encuentra ya su espacio en la sociedad: queda convertido en una suerte de fantasma (Paz, 2003: 243). La poesía es un valor que no cotiza en bolsa; la valía del artista residirá no en la aceptación social, sino en la adquisición de un capital simbólico por realizar una obra crítica con los espectros de la comunidad de la que forma parte; su vivencia habitará en la marginalidad, tanto en la versión del dandi como en la del bohemio (Bourdieu, 1990: 16-17). Por eso, su escritura se situará fuera de las normas que el mercado impone a las producciones artísticas (Bourdieu, 1995: 85). Qué duda cabe

que esta consideración social impone restricciones a la presentación de sí en la escritura: el poeta, para ser reconocido como tal, se deberá mostrar en público bajo la máscara del diferente (Vaillant, 2011: 29-33), de aquel que construye su vida sin respetar la reglas, como una obra de arte (Alberca, 2013). Se trata del mito del artista que vive en contacto con una visión privilegiada de la realidad que, paradójicamente, lo separa de los demás hombres (Kermode, 2002: p. 8 y ss.). De ahí que, en muchos casos, este sujeto caiga en el soliloquio, en la escritura que carece de destinatarios claros, en una actitud crítica ante los discursos establecidos que se manifiesta en la exploración de los límites del lenguaje.

Sin embargo, a pesar de todas las críticas que se han vertido contra este modelo, en cuanto que la diferencia se entiende como índice de aceptación de la injusticia (García Montero, 2003: 42-44), es innegable que su amplia consolidación en el imaginario social hace del marginado un interlocutor válido para el lector de poesía: la tradición del género y su situación en el mercado literario, basada también hoy en la adquisición de capital casi exclusivamente simbólico, no hacen más que consolidar esta situación. Ahora bien, este razonamiento tiene sus sombras: si el éxito de un buen discurso tiene que ver con la *homofilia,* o creación de un espacio común en el que público y orador se encuentran, comparten los mismos valores, actitudes y creencias (McCroskey, 2016: 99-100), ¿cómo justificar entonces que merece la pena escuchar al marginado? Desde nuestro punto de vista, porque en las palabras del marginado el público buscará una verdad que posee, pero de la que no tiene conciencia; buscará en el poeta su identidad última. Profundizaremos en este tema más adelante.

Otra imagen sería la del poeta comprometido, también ampliamente extendida en nuestra tradición artística: el poeta no se considera como un elegido condenado a la soledad, sino como un ciudadano más que a través de su arte busca que "nadie pueda ignorar el mundo y nadie pueda ante el mundo decirse inocente" (Sartre, 1967: 56). Negar paraísos visionarios significa proyectar al hombre a su realidad histórica e invitar al lector a cambiarla. Se trata de una imagen de poeta que goza de una amplia aceptación en la poesía española contemporánea: tendencias como la poesía social o la poesía de la experiencia, con su programa de crítica a la conversión del capitalismo en vida a través de una escritura capaz de producir nuevos modelos de intimidad (Rodríguez, 2016), son buena

prueba de ello[5]. En la segunda parte de este trabajo veremos que estas dos imágenes, a pesar de las apariencias, no se oponen entre sí.

Si volvemos a las características del monólogo dramático nos encontramos con un dato curioso: el ventrílocuo a veces imita la propia voz; la expresión del personaje que habla en el poema está limitada por las características del género y por el estilo del responsable del texto. En otras palabras, en estos poemas, el *ethos* mostrado del poeta, modulado por las convenciones literarias (registro, ritmo, etc.) y su adecuación a las expectativas del lector de poesía, sirve como filtro para la expresión del personaje[6]. Y esto ocurre porque, desde nuestro punto de vista, entre personaje imitado e imagen ética, existe una relación metonímica que guía la interpretación. Veamos de qué manera funciona y a qué conclusiones podemos llegar.

Para la lingüística cognitiva, en la metonimia se establece una relación entre dos elementos que pertenecen a un mismo dominio cognitivo (Cuenca e Hilferty, 2007: 110). Se trata de un proceso en el que la dimensión referencial —se nombra una cosa en el lugar de otra— se conjuga con la comprensión: también sirve para concebir en un cierto modo un referente (Lakoff y Johnson, 2009: 74). Así ocurre porque el funcionamiento de este tropo consiste en que a través de un punto de referencia o entidad explícita nombramos una entidad implícita o zona activa (Cuenca e Hilferty, 2007: 110-111). En otras palabras, se nombra un elemento *oculto* a través de otro visible perteneciente a su mismo dominio. Y a través de la relación que existe entre ambos —y que se basa en nuestra interacción cotidiana con la realidad (Lakoff y Johnson, 2009: 75 y ss.)— se define la naturaleza del elemento *escondido*. Aplicado al tema de nuestro artículo, en los poemas de monólogo dramático el explícito personaje funciona como punto de referencia de la imagen ética, que sería la zona activa.

El paso sucesivo es explicar cómo nuestro sistema cognitivo

[5] Un tercer tipo de imagen sería la del misántropo ya totalmente alienado por la sociedad que lo rechaza. El escritor tendría conciencia de llevar una vida pobre y de su inutilidad para la comunidad: esto traería como consecuencia una perspectiva que se limita a complacerse en una intimidad enormemente frágil (Alberca, 2013).

[6] Críticos como Sinfield han observado bien esta situación. Por ello han hablado de la presencia de una suerte de "conciencia dividida" en estos poemas, que traería como consecuencia una suerte de "ironía dramática". Esta se traduciría en la presencia de dos actos de habla simultáneos en estos discursos: el literal del personaje y el inferido por parte del lector (Byron, 2003: 14-16). Nuestra interpretación está muy cerca de esta postura.

procesa los tropos. Para ello, nos valdremos de la teoría de la relevancia. Esta teoría considera que la comunicación es algo más que la mera transmisión de mensajes codificados. De hecho, el significado codificado, dentro de las coordenadas que marca el contexto, será simple punto de partida para una serie de procesos de obtención de inferencias tanto del significado proposicional —las explicaturas— como del implícito —las implicaturas—. La obtención del significado final estará guiada por el principio de relevancia (Sperber y Wilson, 1994): a partir de un enunciado tenemos que inferir los contenidos que más enriquezcan nuestro conocimiento del mundo con el menor esfuerzo de procesamiento. En resumidas cuentas, la interpretación de un enunciado no está codificada, sino meramente sugerida (Sperber y Wilson, 2008: 90-91). Esto proporciona al lenguaje una grandísima capacidad de adaptación a los contextos más variados.

En el caso de la comprensión léxica, el significado de una palabra resulta modulado, ajustado, durante la comprensión, de acuerdo con las circunstancias. De esta forma, se crea un concepto *ad hoc,* adecuado solo para esa específica situación comunicativa (Carston, 2010: 303). Hay que señalar que este particular concepto puede contener el significado codificado o, al menos, superponerse sobre el mismo (Carston, 2002: 349). Se trata de una explicación válida para todos los casos: en la teoría de la relevancia no se establece ninguna diferencia de procesamiento entre lenguaje figurado y no figurado (Sperber y Wilson, 2008: 85).

Si tenemos que explicar por qué nos comunicamos a través de tropos, no viene mal recordar que, por un lado, el significado literal de una expresión no es siempre el más adecuado para la situación comunicativa: hay casos en los que un significado aproximado, reducido o ampliado con respecto a lo codificado convencionalmente (Sperber y Wilson, 2008: 96), resulta más relevante que un significado preciso. Por otro, en ocasiones nos vemos obligados a comunicar pensamientos complejos que no pueden representarse literalmente (Sperber y Wilson, 1994: 285). La metáfora constituiría un caso en el que una interpretación no literal, aproximada, puede ofrecer al interlocutor un rico haz de significados implícitos y no siempre parafraseables (Carston, 2010: 306-312).

A la hora de evaluar la transmisión de significado no viene mal recordar que en el *continuum* que va desde el significado determinado al indeterminado Sperber y Wilson sitúan el tropo poético en el extremo de

la indeterminación: su significado sería difícilmente parafraseable (2015: 123). Este *continuum* entre lo determinado y lo indeterminado se combina con otro que va del *decir* (el significado NN de Grice) al *mostrar* (el significado natural). El tropo, con su significado indeterminado, se situaría a medio camino entre el mostrar y el decir: la expresión daría solamente una idea muy poco precisa de las conclusiones a las que se debe llegar. El objetivo sería crear una impresión. Por impresión, los dos filósofos entienden una modificación en el nivel de manifestación de una serie de proposiciones que atañen un cierto estado mental (Sperber y Wilson, 2015: 132 y ss.). En otras palabras, a través del tropo se busca que el lector tome partido por un punto de vista gracias a un argumento que no se puede expresar de forma proposicional.

Si deseamos perfilar mejor este haz de implicaciones no parafraseables —implicaturas débiles— que producen los tropos hay que recordar también que su procesamiento depende de los mismos circuitos cognitivos que gestionan la vivencia emocional (Lakoff 2016: 272 y ss.) y que las emociones están fuertemente ligadas a su dimensión evaluativa; por tanto, el lenguaje trópico será capaz de provocar un número más amplio de respuestas emocionales que el literal. De hecho, Blakemore (2011: 3544) señala que los tropos se caracterizan por la inefabilidad descriptiva en lo que se refiere al contenido evaluativo al que sirven como vehículo.

Un ulterior efecto de los tropos lo constituye su capacidad para activar imágenes mentales, más allá de inferencias conceptuales que realice el receptor (Carston, 2010: 318-319). Se trata de un efecto no desdeñable; de hecho, en poesía, en muchos casos, el éxito de un tropo no depende tanto de los significados de las formas lingüísticas sino de las imágenes que estas activen. Estas tienen un papel evidencial que se combina con los significados de las palabras a la hora de realizar las inferencias (Carston, 2010: 319).

Para terminar, hay que señalar que en casos en los que el tropo se extiende a lo largo de una superficie textual, su procesamiento no se limita a la mera producción de un concepto *ad hoc.* De hecho, este proceso solo se produce instantáneamente en enunciados breves que requieren poco esfuerzo de procesamiento (Carston, 2010: 307). En los casos en los que ocupa gran parte del texto, el esfuerzo es excesivo y los significados literales sobreviven, se sitúan dentro de un marco de interpretación o se metarrepresentan (Carston, 2010: 310), en el sentido de que se mantiene

una suerte de significado flotante, listo para ser incluido posteriormente en una red de asociaciones. Esto lleva a una conclusión de interés: esta situación obliga al receptor a reconstruir su sentido del mundo de forma que se ajuste a la literalidad de las palabras (Carston, 2010: 310; Camp, 2009). Obviamente, las imágenes evocadas jugarán un papel más importante que en el caso en que se produce la simple creación de un concepto *ad hoc* (Carston, 2010: 320).

Las conclusiones a las que nos conducen estas premisas se sustancian, en primer lugar, en que en los poemas de monólogo dramático tiene lugar una identificación de carácter metonímico entre la imagen ética del poeta y el personaje que toma la palabra en el mismo. Como ya hemos dicho, la primera se convierte en una zona activa de la que el segundo subraya una serie de características; el lector las debe reconstruir en un ejercicio de interpretación autónoma. Lo hará a través de la realización de inferencias sobre los vínculos que unen al responsable del texto con el personaje que toma la palabra. Esta identificación tiene lugar en un contexto bien definido: el que imponen las convenciones de lectura del género lírico.

Visto el funcionamiento de la metonimia, tanto personaje como imagen ética conviven en el poema en tensión; nos encontramos ante el espectáculo de un ventrílocuo cuya identidad es construida a través de sus muñecos. Esto ocurre porque, al extenderse la metonimia por todo el poema, no se crea un concepto *ad hoc* de forma automática. El lector se ve obligado por ello a crear un universo que pueda dar sentido al texto que está leyendo en relación con la imagen ética —contexto ineludible del poema— a la que dichas palabras señalan. Por este motivo, el lector no podrá olvidar en ningún caso que estas palabras en realidad parten de dicha imagen ética del poeta. La función, entonces, del personaje que habla en el poema será modularla, destacar unos aspectos y no otros. Por eso, nuestro razonamiento tiene otra consecuencia estética muy interesante: el ventrílocuo, generalmente, hace escandalosamente mal su trabajo. El discurso de los personajes se suele plegar a las convenciones del discurso lírico y a las necesidades de la imagen.

Por otra parte, también se hace necesario recordar que este vínculo trópico no se puede parafrasear en su totalidad: estará formado por una red de implicaturas débiles en las que las respuestas emocionales ligadas a la dimensión evaluativa de la metonimia tendrán su protagonismo. Por eso,

tampoco es baladí recordar que en este proceso de construcción poseerán gran importancia las imágenes mentales que evoque automáticamente el personaje protagonista a partir de su situación en el imaginario social. Por todo lo dicho, el objetivo final será conseguir que el lector tome partido por una nueva visión del mundo (Luján Atienza, 2005: 97-98).

De todas formas, ¿por qué el poeta elige el distanciamiento que supone todo monólogo dramático? Cierto es que obedece tanto a una voluntad de superación de los clichés del confesionalismo romántico a través de un pudoroso ocultamiento del yo (Prieto de Paula, 1996: 348 y ss.) como al planteamiento neobarroco de una identidad híbrida, quebradiza, inestable, reflejo quizá de la crisis que para las certezas establecidas resultó la modernidad (Martín-Estudillo, 2007: 37 y ss.). Sin embargo, este cuestionamiento de la lectura del yo poético como una entidad estable constituye también un instrumento persuasivo de primer orden: entre la imagen ética y el protagonista del poema se crea un vínculo en el que la dimensión cognitiva y afectiva se entrelazan, que no se puede parafrasear en su totalidad y que tiene como objetivo modificar la visión del mundo del lector a través de un ejercicio de lectura activa.

Una vez expuesto el planteamiento metodológico, se dedicará la segunda parte a su aplicación en el ámbito de la poesía española contemporánea. En nuestro contexto literario, a partir de su introducción gracias a Luis Cernuda, auténtico puente entre la poesía española y la inglesa (Carnero, 2004: 25), el monólogo dramático ha tenido un cierto éxito. Así lo demuestra su cultivo en primera instancia por parte de los poetas cercanos a la llamada poesía del conocimiento y, en segunda, por parte del grupo de los novísimos (Pérez Parejo, 2007). En estos poemas se entiende la escritura poética como, con Gil de Biedma, un ejercicio de construcción de un yo que "romp[e] el mito de la verdad psíquica como requisito de autenticidad poética" (Prieto de Paula, 2014). Entre otros elementos, el entendimiento del poema como ficción por parte de los poetas cercanos a la poesía de la experiencia consolidó ulteriormente su uso: buena prueba de ello nos la ofrecen libros como *Vidas improbables* de Felipe Benítez Reyes, organizado como un haz de voces apócrifas (Prieto de Paula, 2014).

Desde nuestro punto de vista, la aparición del monólogo dramático tiene que ver con una cierta voluntad de exploración tanto de la propia identidad como de la de la colectividad a través del distanciamiento que

ofrece este recurso: como hemos dicho, el diálogo que se produce entre imagen ética y personaje protagonista revela siempre nuevas perspectivas sobre la primera. Con este horizonte de expectativas, nos ocuparemos de dos poetas aparentemente muy alejados entre sí: José Hierro y Pedro Provencio.

2. ENSAYO SOBRE MÁSCARAS

Una de las características más sobresalientes de *Cuaderno de Nueva York,* el último libro de José Hierro, es el distanciamiento enunciativo que se establece en muchos de los poemas a través del recurso al monólogo dramático. Para López Baralt, los resultados de este procedimiento se encuentran en la línea de lo ya señalado: a través del recurso al antifaz el poeta trata de llamar la atención sobre "el propio ser" (López-Baralt, 2002: 140), en la estela de uno de sus principales referentes estéticos, Lope de Vega (López-Baralt, 2002: 140-142; López-Baralt, 2002: 24 y ss.). Es más, los aspectos que revelará este ejercicio de desdoblamiento entrarán en el ámbito de lo no parafraseable: la identificación trópica es ante todo un ejercicio de indagación; el monólogo dramático servirá tanto para desdibujar el yo a través de la máscara como para permitirnos acceder en su emborronamiento "de manera más directa al alma del poeta que escribe porque lo que le interesa no es tanto que lo entiendan sino conocerse a sí mismo" (López Baralt, 2002: 148). Por su parte, Corona Marzol (1991: 297-300) considera, de forma más general, que este desdoblamiento en el cántabro se identifica con una manifestación de los conflictos propios de la modernidad: la ruptura interior de la propia identidad y la imposibilidad de aprehenderla de forma unitaria, de contemplarse y entenderse con un solo golpe de ojo. Para el autoconocimiento hay necesidad de ese prisma orteguiano que es la metáfora (Ortega y Gasset, 1964: 256-257).

Nuestra lectura del monólogo dramático como teatral superposición de dos voces permite, en la poesía de José Hierro, explicar en parte el concepto *enunciación alucinada,* propuesto por Saneleuterio Temporal: en la última poesía del cántabro es común que "se describ[a] algo supuestamente externo al yo, pero visualizado en su interior, de ahí que la subjetividad aparezca reflejada, siquiera de soslayo" (Saneleuterio Temporal, 2011: 200). Una de las manifestaciones de esta enunciación se sustancia en poemas de monólogo dramático en los que el yo lírico enuncia

experiencias que se pueden tanto asignar al yo empírico como al personaje que funciona como correlato objetivo. Antonio Ortega a propósito de este fenómeno llega a una conclusión que se acerca bastante a la interpretación de que propondremos: "[a través de sus personajes, el poeta] constituye no sólo ya sus máscaras, sino unas voces que asumen y encarnan, sin artificio ya, la voz segura del poeta" (Ortega, 2001: 177). Obviamente, la presencia del responsable del poema no se limitará a la aparición de meros biografemas, sino que se manifestará en aspectos compositivos como el mismo ritmo, que leeremos como una estrategia persuasiva (Dennis, 2001: 18-20), o en una escritura difícilmente asociable a la dicción del personaje que se toma como punto de referencia. Nuestro comentario se centrará en "Ezra Pound", un poema perteneciente a la sección "Engaño es grande".

Qué duda cabe que la elección de Ezra Pound como protagonista no es banal. En Pound se combinan la adhesión al fascismo italiano con el rechazo de una sociedad consumista, la americana, que, después de considerarlo traidor, hacerlo prisionero y encerrarlo en una jaula, termina por segregarlo en un psiquiátrico. Esta situación convierte a Ezra Pound en un símbolo del enfrentamiento entre el poeta y la comunidad que lo rechaza, y ha tenido una cierta fortuna en nuestras letras. En particular, entre los miembros del grupo de los novísimos. Sin posibilidad de alargarnos más, nos basta con recordar poemas como el "Encuentro con Ezra Pound" de Antonio Colinas (2013), en el que la figura del poeta americano forma parte de un complejo tejido simbólico que acaba por desembocar en la corrupción y la muerte: "En esta callejuela sin macetas, / sin más salida que la muerte / vive Ezra Pound". Otro ejemplo nos lo proporciona Juan Luis Panero; el poeta, con cortante lucidez, lo convierte, en "Un viejo en Venecia" (2003: 85-86), en una especie de símbolo de la desesperación, independientemente de las circunstancias del Ezra Pound real ("Que el viejo Pound, desde su tumba, / me perdone por unir su nombre / a estas sórdidas palabras desesperadas" (Panero, 2003: 86)).

Si volvemos a Hierro, lo primero que hay que subrayar es que el poema está construido como una oscilación entre sus dos concepciones de la poesía: la alucinación y el reportaje. La primera y la tercera parte se pueden situar en la primera estética y funcionan como un marco que guía la interpretación del largo poema en prosa que conforma la segunda. Se trata de dos breves textos en los que un deliberado prosaísmo se conjuga con un elegante movimiento rítmico. Para Hierro, el reportaje constituiría

un modo para, a través de la aparentemente fría exposición del hecho, sugerir "el contenido del corazón", la huella que este ha dejado en el poeta (Corona Marzol, 1991: 304-305). Obviamente, la escritura no aspira a ningún grado cero; la selección de la información, su disposición y, sobre todo, la naturaleza del ritmo servirán de adecuadas pistas para establecer todas estas inferencias.

Veamos, entonces, la primera parte del poema. En este caso, no se escucha todavía la voz de Pound; nos encontramos con un yo que, a pesar de no aparecer de forma explícita, el lector siente como si estuviera "impregnando todo el texto, dirigiendo perspectivamente en un determinado sentido interpretativo" (Luján Atienza, 2005: 155). Este yo sería otro instrumento de persuasión: la información que ofrece sobre el hecho es la única accesible para el lector (Luján Atienza, 2005: 290):

> *Desconectado de su lugar y de su tiempo,*
> *extravagante americano nacido en Gran Bretaña,*
> *a contratiempo, a contraluz, a contralugar.*
> *Todo, hasta su lengua materna,*
> *le vino estrecho. Por eso recurría*
> *al griego clásico, al latín,*
> *al provenzal antiguo, al italiano del Dante, al chino.*
> *En Spoleto salmodiaba*
> *con susurro ancianísimo, en italiano,*
> *—una sutil manera de venganza—*
> *algunos de sus Cantos Pisanos,*
> *escritos en inglés, como es sabido* […] (Hierro, 2017: 732).

La sencilla presentación de Ezra Pound se hace en un primer momento a través de una construcción absoluta y lo que presumiblemente podría ser una aposición explicativa. Estos elementos sintácticos solamente sirven para ofrecer una información adicional sobre la oración principal en el primer caso y sobre el sustantivo al que modifican, en el segundo. Lo que llama la atención es que ni el verbo ni el sustantivo están presentes: el lector debe inferir a qué se refieren ambos complementos. Para ello, cuenta con la ayuda de una nueva enumeración: "a contratiempo, a contraluz, a contralugar". Entonces, ¿Pound vivió, sufrió, murió? ¿O es que al verbo que define la existencia del poeta solo nos podemos

acercar por inferencias, por eludir una enunciación proposicional? Lo que queda claro es que la biografía de Pound se fundamenta en la negación, en el enfrentamiento con la sociedad en la vivía. En este sentido, se puede inferir que la adhesión al fascismo ("Esto ocurría años después / de su exaltación del fascismo /—Inglaterra mi natura, Italia mi ventura / USA mi sepultura", Hierro, 2017: 732) se sitúa dentro de este ejercicio de rebeldía más que en la posesión de una fe auténtica.

Obsérvese, en lo que se refiere al ritmo, cómo el poema está escrito en verso libre con relieve sintáctico (Provencio, 2017: 64 y ss.): a pesar de que dentro de los versos ocasionalmente nos encontramos con eneasílabos ("de su lugar y de su tiempo"; "extravagante americano") u otros metros clásicos, hay una voluntad de conseguir una identidad entre verso y secuencia sintáctica. En los casos en los que se produce el encabalgamiento, este no resulta brusco, aunque hay alguna excepción ("[…] Por eso recurría / al griego clásico, al latín"). Por todo lo dicho, hay que destacar el contraste entre la sensación de suave fluencia que transmite de forma general el poema y las bruscas detenciones que producen los incisos. Esto provoca en el lector una sensación de extravío: es como si el ritmo transmitiera tanto la firmeza como las contradicciones del personaje rebelde que presenta.

En la segunda parte, una vez contextualizada, ya escuchamos una voz que el ventrílocuo asigna a Ezra Pound. Aquí nos situamos dentro del terreno de la alucinación[7]: este largo fragmento de prosa poética —tan cercano al monólogo interior— se presenta como una exploración de la intimidad torturada del poeta, como una forma de hacer explícito a través de un lenguaje con voluntad exploradora el magma interior de un Pound que pasa de la jaula al manicomio y que se puede interpretar como metáfora general del estatus del creador en la sociedad:

> *Mis cantos definitivos. Los de la plenitud y el miedo. Tengo miedo. Tengo —soy, estoy— jaula. Las palabras más eficaces las de mi lengua y las ajenas, vivas, muertas, oxidadas y aún hermosas,*

[7] A la hora de interpretar la alucinación pensamos que más que hacer explícito a la razón el movimiento emocional de la intimidad del poeta, como sugiere Corona Marzol (1991: 319-327), es más productivo entenderla solamente como un modo alternativo de conocimiento a través de la poesía: se trata de una palabra "urgida a colmar un vacío existencial insoportable para el hombre" (Olivio Jiménez, 1964: 289).

> *mágica como el chino, de llave inencontrable, como el bengalí. Miedo, jaula, escribo. Miro cada instante la puerta cerrada* (Hierro, 2017: 733).

Las recurrencias léxicas obligan a interpretar el poema de tal forma que se establece una relación de correlación entre la fuerte imagen mental del poeta encerrado en la jaula, con la que se identifica, el terror y la creación definitiva. El ritmo discurre en este fragmento —y en el resto del poema— sostenido sobre un contraste entre periodos de una cierta longitud, llenos de enumeraciones y enunciados breves y cortantes. Esto provoca en el lector la sensación de encontrarse ante una fluencia imprevisible; como quería Benveniste (2010: 396), el poema se configura a través de un despliegue progresivo del discurso (Provencio, 2017: 119) como una entidad inestable, en continuo movimiento, como si de un río cuyo recorrido no conocemos se tratara. Obsérvese que este movimiento lingüístico casa muy bien con la descripción torturada de la creación poética que ya hemos planteado. Prosigamos:

> […] *Tengo sangre, miedo, jaula. Tengo Dorothy, Shirley, Caroline, o como se llame esta mujer de verde y blanco almidonado. Me recorta la barba, me arregla el embozo de la cama, me anima a comer —con voces desafinadas, como si me creyese tonto o sordo— esas comidas repugnantes que saben a clínico, a puritanos, a América, me inyecta y me hace tragar píldoras de muchos colores* (Hierro, 2017: 733).

En este nuevo fragmento, la cinética se funda en la repetición de estructuras sintácticas: grupos de tres sustantivos (Dorothy, Shirley, Caroline; sangre, miedo, jaula), de tres sintagmas preposicionales o incluso verbales. Al igual que los esquemas métricos basados en la distribución acentual (Pilkington, 2000: 131 y ss.), esta recurrencia funciona tanto como un modo de destacar los elementos que forman parte de las secuencias como como una invitación a establecer asociaciones de naturaleza metafórica entre cada uno de estos miembros; de esta forma se crea una red de fuerte carga simbólica: la pueden formar los posibles nombres de la enfermera, la rutina del hospital y la civilización americana. Resulta imposible realizar una paráfrasis precisa de todas las implicaturas que se obtienen. Lo que sí

que queda claro, simplificando mucho, es que se establece una relación de oposición entre el poeta y la sociedad. Y, como veremos a continuación, se da al acto de escribir el preciso estatuto de acto de liberación.

Y es que escribir no significa solo oponerse a la sociedad, sino también superar la temporalidad cronológica a través de la poesía. Se trata de uno de los pilares de la poética personal de José Hierro (López-Baralt, 2002: 31 y ss.): el objetivo último del poeta es conseguir una revelación, un instante afortunado que supere las asechanzas del mero fluir (Olivio Jiménez, 1964: 295 y ss.). En otras palabras, la voz de Ezra Pound empieza a convertirse en un vehículo para las obsesiones del cántabro. El imitador de voces está muy presente en sus personajes:

> *Sin papel, sin pluma mi mano. Así, ¿cómo sobrevivir, escribir, liberarme del tiempo? Traen el dolor: nada me importa. Del dolor irresistible nacen estos últimos cantos. Los más intensos que jamás pude soñar. Alguien – no sé quien – los entenderá. Tal vez T.S. Eliot los corrija y depure como yo corregí los suyos primeros. La jaula. Pero dentro. Fuera de ella escribo los últimos cantos que arranqué a la vida* (Hierro, 2017: 733).

La liberación del tiempo se asociará a la liberación tanto de la jaula como de la sociedad, identificadas aquí entre sí de forma metafórica: escribir es trascender a ambas. Y para que esta trascendencia tenga lugar se hacen necesarios la soledad y el sufrimiento.

Como estamos viendo, aunque Pound también sea un poeta, su dicción como personaje manejado por José Hierro queda lejos tanto de las coordenadas del imaginismo como, posiblemente, del Pound real. Hierro lo elige por su valor simbólico para el lector de poesía y lo manipula para enriquecer su propia imagen ética. La causa de la adhesión al fascismo de Pound más que en la búsqueda de utopías residirá en el rechazo del mundo que le rodea, en la superación de su tiempo a través de la creación: "[y] o no soy un traidor a mi única patria que es la poesía. No quiero su [de la sociedad americana] comprensión, su compasión ni su desprecio" (Hierro, 2017: 734). Obviamente, en la tercera parte del poema, llega la conclusión previsible: el destino de esta obra desconocida, maravillosa, de la que solo conocemos el secreto de su creación es la desaparición. Así resulta la sentencia que dicta la sociedad. La redención del poeta solo puede quedar

certificada a través de la destrucción del poema. Así trata la enfermera los Cantos que Pound le entrega en la última parte del poema:

> [La enfermera]
> *Acto seguido, como hace*
> *todos los días,*
> *arroja al incinerador*
> *vasos y platos de cartón, cubiertos de plástico.*
> *Finalmente, como todos los días,*
> *los papeles que escribe el loco*
> *de la habitación 109* (Hierro, 2017: 735).

Todo lo que hemos expuesto nos lleva a concluir que Hierro desea destacar una serie de rasgos de su imagen ética: poeta será quien se rebela contra la sociedad establecida. Pero no se trata de una rebelión solo contra sus instituciones, sino también contra sus lenguajes y, sobre todo, contra su tiempo. Por otra parte, este poema constituirá también una reflexión sobre el acto de crear: la poesía es de naturaleza efímera e hija del rechazo. Qué duda cabe que el hecho de que el poeta haga hablar a Pound con una voz muy similar a la que encontramos en el resto de los poemas del libro sirve para que el lector establezca más fácilmente la asociación metonímica entre imagen ética y personaje[8]: no nos engañemos, Hierro no tiene ningún interés en que Pound sea un disfraz perfecto, más bien le interesa a qué tipo de conclusiones puede llegar el lector por el hecho de que se identifique con él. Por todo lo dicho, la ficcionalidad o no del yo poético será un asunto secundario: el poema será un texto persuasivo y los juegos con la enunciación servirán para revelarnos una serie de aspectos del orador. El resultado dependerá de la mezcla entre el conocimiento que tenga el lector de la biografía de Hierro (su paso por la cárcel, su cercanía al grupo de los poetas sociales, sus poéticas del reportaje y la alucinación, por ejemplo) y la imagen social de poeta que activa este texto.

En lo que se refiere a Pedro Provencio, nos centraremos en su último libro de poemas, *Onda Expansiva,* publicado por Amargord en 2012, y uno

[8] Por todo lo que estamos diciendo, no es sorprendente que en "Rey Lear en los Claustros", nos encontremos en los labios del personaje de Shakespeare versos herederos de Unamuno o Salinas (López-Baralt, 2002: 158-161) o explícitas referencias a autores contemporáneos como Valle-Inclán.

de las pocas producciones poéticas que nacieron del trauma social que supusieron los atentados terroristas del 11 de marzo de 2004[9]. Si seguimos la línea del realismo especulativo, estos atentados se presentan como una muestra de la imposibilidad de controlar la existencia de fenómenos como el mal; son constatación de que independientemente de nuestra reflexión, de nuestra persecución del conocimiento, existen eventos en la realidad que escapan a la lógica humana (Meillassoux, 2015). Por su parte, Deleuze (2011: 181-183) entiende el acontecimiento como lo que debe ser comprendido, ser representado en el accidente, en el suceso; es lo que ya existía pero que se encarna, porque las doctrinas nacen de "heridas y aforismos vitales". Es por eso que este libro parte de las consideraciones de que "el ser humano que muere por voluntad ajena adquiere una realidad inesperada e insoslayable" (Provencio, 2014: 8) y que, cuando esta muerte encuentra justificaciones abstractas, este "queda siempre con un gesto interrumpido de ir a decir algo" (Provencio, 2012: 8).

En lo que se refiere a su estructura, *Onda expansiva* se construye como un coro en el que las voces de las víctimas se mezclan entre sí de forma armoniosa a través de la superposición de varios motivos: la reflexión sobre la naturaleza del mal en una larga reescritura del libro de Job, la identidad de la mujer en una sociedad que la margina, los conflictos que nacen cuando la cultura se da de bruces con lo Real, o la naturaleza del mismo acto de creación ante un acontecimiento que supera la comprensión humana.

En este libro es como si la muerte hubiera otorgado a las víctimas el ejercicio de la poesía con un objetivo claro: denunciar las ideologías que disfrazan la destrucción de los cuerpos —que es siempre el objetivo final de la guerra y el terrorismo— con la máscara justificativa de la misión trascendente o el beneficio económico (Scarry, 1987: 62-63). Sin embargo, esta conversión de los asesinados en autores no se traduce en la simulación de sus voces particulares, como sucede en otros libros cuyo hilo conductor también es la muerte, como *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters. Todo se queda en la atribución de textos cuyo responsable final se identifica rápidamente como el poeta. El ventrílocuo mueve sus labios

[9] Hay que recordar aquí dos libros colectivos que salieron a la luz el mismo 2004: *11-M. Poemas contra el olvido,* publicado por Bartleby y *Madrid, once de marzo,* publicado por Pre-Textos, al cuidado de Eduardo Jordá y José Mateos.

visiblemente.

La justificación de esta actitud es que la función del artista se reduce a la de un intérprete que más que crear descubre el significado de la realidad que le rodea a través de una suerte de ejecución musical. De esta forma, uno de los muertos apostrofa en el primer poema del libro:

> *Arpista, pon tus manos*
> *sobre los huesos de mi cara.*
> *Busca la música* […] (Provencio, 2012: 11).

Por lo mismo, a lo largo de toda la obra es frecuente la imagen del escriba: el poeta se presenta como quien se limita a transcribir el significado de la masacre a través de la renuncia a sí mismo: "El escriba evita ser identificado bajo su escritura: busca el tiempo de letra que desoriente a cada lector" (Provencio, 2012: 157). Su labor está destinada al fracaso: la armonía final resulta misteriosa; no hay respuestas concluyentes después de haber escuchado la voz de todos. Para el último de los muertos, "[e]l escriba ha encontrado la pieza / que faltaba en el arpa pero no / sabe qué hacer con ella. […]" (Provencio, 2012: 226).

A pesar de todo, a pesar de negar que el poeta sea un creador, nos encontramos con una imagen social emparentada con la del marginado en contacto con una visión que lo separa de los demás hombres. Para nosotros, este intérprete tiene mucho que ver con el poeta considerado como *antena de la raza*, como ser dotado de una capacidad de percepción superior que le permite simplemente captar lo que ya estaba ahí pero que no veían los demás hombres (Pound, 2000: 87-88), tal y como defendían los imaginistas. En este caso, la poesía estaba en los labios de los muertos. De interés es cómo se va construyendo progresivamente esta imagen a lo largo de la lectura del libro, en este coro de voces que se define a sí mismo de forma indirecta como "caleidoscopio roto" (Provencio, 2012: 202).

Sin embargo, el poeta-antena se identificará también con el poeta-ciudadano: en su percepción privilegiada se sustanciará una crítica a los lenguajes establecidos, a los discursos dominantes; por ello, podemos situar este libro en la órbita de la llamada poesía de la conciencia crítica: hay una voluntad de descubrir las contradicciones presentes en estos discursos a través de una actitud vitalista (García Teresa, 2013: 37 y ss.), porque el canto de estos muertos equivale, en realidad, a un canto a la vida. La herida

abierta que son las víctimas del atentado terrorista nos ofrece a través de sus voces una interpretación comprometida de la realidad. Veamos un ejemplo para ilustrar nuestro razonamiento:

> Juan Francisco Pastor Férez
> *(España, 1953-2004)*
>
> *pero, ¿cómo vas a resucitarlos?*
> *eso sería emplear tu poder al margen de toda previsión salvífica*
> *algo así como independizar tu ser de tu poder: imposible:*
> *puedes manejar la masa del universo como si liaras un cigarro,*
> *puedes subdividir hasta el infinito las partículas subatómicas,*
> *pero no puedes restituirme a una sola de mis mujeres, a uno solo de mis hijos*
> *porque tu poder ha de manifestarse como entropía a secas,*
> *como querencia de muerte y no de vida, por eso tu mano derecha es Satán,*
> *por eso, óyeme bien, que te adore Satán,*
> *yo no te adoraré jamás, óyelo, Dios de Satán y de ti mismo,*
> *seas el Dios que seas de tanto poder, maldito seas,*
> *poco te afecta a ti mi maldición, lo sé, pero ya ves:*
> *tú que lo puedes todo, menos apiadarte de inocentes,*
> *no puedes conseguir que yo te adore,*
> *tampoco lo pretendes, ni lo necesitas,*
> *pero yo lo proclamo para oírmelo bien: yo reniego*
> *de ti, yo te maldigo,*
> *yo:*
> *Job.*
>
> *[no se conforman con nada*
> *la Bolsa sube]*
>
> Jerusalén, Jerusalén,
> ¿a qué Dios te has convertido? (Provencio, 2012: 153-154).

Se trata de un de juego de muñecas rusas: la interpretación del poeta-escriba descubre en los labios de Juan Francisco Pastor Férez un poema en

el que el enunciador es Job. El efecto de la identificación metonímica entre víctima del terrorismo y personaje bíblico provoca la sensación de que la injusticia que es su muerte tiene dimensiones universales: es como si esta muerte concreta fuera encarnación de un acontecimiento que siempre ha afligido a la humanidad: la presencia del mal en el mundo. El haz de implicaturas que extrae el lector posee una gran riqueza: para empezar, la muerte de Pastor Férez se sitúa en unas coordenadas muy concretas de la tradición judeocristiana. Pastor Férez se ha convertido en encarnación del acontecimiento: su muerte sirve para producir sentido.

Sin embargo, no podemos detenernos aquí: el problema posee muchas otras facetas: el punto de fuga de esta enunciación en realidad no es Pastor Férez, sino la imagen ética de Pedro Provencio, una imagen en la que, como hemos visto, se entrecruzan una percepción privilegiada de la realidad con el compromiso cívico. En realidad, esta conversión de la víctima en encarnación de un enigma universal tiene su origen en el poeta: también él está explícitamente presente en las palabras que pronuncia Pastor Férez a través de Job; y estas palabras se pueden asociar a una tradición literaria. Así lo confirma, por ejemplo, el análisis de la dimensión rítmica del primer bloque textual; hay en este una relación meramente oblicua con la escritura bíblica. En realidad, tiene más qué ver con el versículo nacido en el siglo XIX junto al verso libre (Provencio, 2017: 138). Este se caracteriza por explorar el desarrollo de la enunciación a través de su expansión en un espacio imprevisible (Provencio, 2017: 137); en este caso la progresión de los versículos apoyada en el léxico de la física produce una sensación en la que se mezclan la frialdad y el ahogo. Por otra parte, a medida que avanzamos, la longitud de los versos se va reduciendo progresivamente hasta concentrarse en el pronombre y en el nombre propio. Llama la atención el encabalgamiento que hay entre los verbos 16 y 17 ("yo reniego / de ti. Yo te maldigo"). Sirve para destacar tanto el verbo como el complemento de régimen. Es como si, a través del encabalgamiento, el yo lírico alzara la voz al blasfemar.

En otras palabras, el punto de fuga siempre resulta la imagen ética del poeta; independientemente de los juegos enunciativos, el lector siempre será consciente de estar leyendo un libro firmado por Pedro Provencio. La modulación que produce el texto está relacionada con sus intenciones persuasivas: descubrir al lector que el mal, como veremos a continuación, tiene mucho que ver con las contradicciones de los credos que justifican

la matanza en nombre de la divinidad (García Teresa, 24 de diciembre de 2013).

El primer bloque de este poema se constituye en una suerte de diálogo con la tradición que intenta explicar el misterio del mal. Como se sabe, en la obra bíblica, Job, tras ser despojado de sus bienes, de sus seres queridos y de la salud por causa de una apuesta entre Dios y Satán, termina por quejarse a Yahvé de su estado, por poner en tela de juicio la dimensión ética de la deidad: para una moral basada en la ley de retribución su situación no se puede justificar (Ricoeur, 2004: 453-454). Sin embargo, en la teofanía final, Dios prefiere no dar ningún tipo de respuesta a sus interrogantes; no necesita justificar sus acciones ante nadie: es simplemente autor de una creación grandiosa, de un orden que escapa a la comprensión del hombre. Esa es la razón, para Ricoeur (1994: 205), por la que esta obra nos conmueve tanto. Job terminará por adorar a Dios *a pesar de*, por adorarlo por *nada a cambio* (Ricoeur, 1994: 219), porque su grandeza siempre estará más allá de los límites del entendimiento humano. Ahí residirá la victoria del Creador sobre el Adversario.

Sin embargo, el Dios que aparece en la larga reescritura del libro de Job que atraviesa *Onda expansiva* tiene una dimensión mucho menos abismal. Más bien se presenta como una construcción discursiva que oculta unos intereses claros: las servidumbres económicas y sociales que justifican la masacre. Así queda claro en la breve historia narrada por Ionut Popa (Provencio, 2012: 165-169) en otro poema: dos jóvenes violinistas inmigrantes piden a Dios que resucite a su padre, víctima del atentado. Dios lo hará solo si consiguen que uno de los grandes bancos del mundo done el dinero que atesora a los pobres de la tierra. Los bancos se niegan a donar su dinero; siempre ponen como excusa que deben proteger los intereses del mismo Dios. Así ocurre hasta llegar a las más humildes cajas de ahorros. Ante la queja de los dos hermanos por las condiciones que la deidad impone, nos encontramos con una respuesta en la línea de la presente en el libro de Job. Sin embargo, vistas las circunstancias, la interpretación es bastante diferente:

> *Dios les respondió airado que si osaban pedirle explicaciones de Sus actos, los arrojaría de Su presencia, ¿o acaso no les importaba a ellos recuperar a su padre, al precio que fuera? ¿Quién les mandaba hacerse preguntas de calado teológico? […] ¿No habían*

> *aprendido en el colegio elemental en Rumanía ni en el Instituto de Secundaria en España que los designios de Dios son impenetrables?* […] (Provencio, 2012: 167).

Al final de la historia, Dios les pide que se conformen con solicitar una beca municipal de estudios; él se encargará de inspirar a los funcionarios del ayuntamiento. No resucita al padre de los jóvenes, pero les asegura que "gozará alguna vez de eterna bienaventuranza" (Provencio, 2012: 169). Los jóvenes, caricatura de Job, aceptan los designios divinos. No se nos escapa que esta parodia tiene su finalidad: demostrar que Dios no es tan inescrutable como parece y que en sociedad se convierte en máscara que oculta intereses bastardos. Como señala Eagleton (2010: 140-41), la perversidad está más relacionada con procesos sociales que con actos individuales. Y esto se puede aplicar a la barbarie que narra el libro.

Por eso, en este poema, vista la presentación de Dios en la sociedad como interesada construcción discursiva, visto que los asesinatos han sido cometidos en su nombre, Job decide rebelarse precisamente por la naturaleza del poder gigantesco del Creador: fuera de los discursos humanos su poder se vuelve "entropía a secas", es decir, una suerte de caos que solo puede crear dolor: de ahí su mayor cercanía a Satán. La solución se concreta en la blasfemia lanzada a la inmensidad. Obsérvese el contraste que se produce entre este primer nivel textual y los otros dos en los que se divide el poema, como ocurre en el resto del libro: a la desesperación de Job se opone una mera constatación económica. En resumidas cuentas, nos encontramos con un Dios inhumano que, paradójicamente, es servidor de los peores intereses humanos. Como se señala en otro poema, "[n]o te fíes del amor de Dios" (Provencio, 2012: 209). El contraste que produce el tercer bloque textual del poema no hace sino confirmar nuestro punto de vista.

3. CONCLUSIONES

Nuestro objetivo ha sido ofrecer una nueva aportación metodológica para entender mejor la naturaleza de la enunciación poética. A partir de la consideración del poema como texto persuasivo, hemos razonado cómo el punto de partida de la lectura es siempre una imagen ética del autor en la que se mezclan una imagen social con sus circunstancias concretas.

Sin embargo, aquí nos hemos encontrado con varios problemas: el estatuto más o menos ficcional del yo poético y el hecho de que el lector automáticamente identifique al yo poético con el yo empírico del poeta. Para su estudio, hemos tomado como punto de referencia los poemas de monólogo dramático. En estos, explícitamente el yo poético se convierte en un personaje que no tiene que ver con el yo empírico. Con la ayuda de la teoría de la relevancia, hemos razonado cómo entre imagen ética y yo poético se produce una identificación metonímica. Su efecto será destacar una serie de elementos de la imagen ética en detrimento de otros, con los consiguientes efectos cognitivos. Las implicaturas obtenidas muchas veces serán débiles y, por lo tanto, no parafraseables. Por ello, no será desdeñable su dimensión emocional.

Por otra parte, también hemos visto que en este tipo de poemas se produce una convivencia entre imagen ética y personaje: por ser esta metonimia un tropo que se extiende sobre todo el texto, el lector se ve obligado a construir universos en los que las palabras tengan sentido, a construir un contexto para ellas. A modificar la imagen ética que toma como punto de partida, en suma. A causa de esta superposición, no sorprende que las palabras del personaje protagonista estén en deuda directamente con la citada imagen ética. Al final, esta será siempre el punto de fuga.

El análisis de los poemas de José Hierro y Pedro Provencio ha confirmado nuestra perspectiva: en ellos, el personaje elegido (Ezra Pound y Juan Francisco Pastor Férez, una víctima del 11-M) sirve para enriquecer la imagen ética del poeta a través de los efectos cognitivos propios de la identificación metonímica: en José Hierro, la elección de Ezra Pound servirá para subrayar la condición del poeta como opositor a los discursos establecidos. En el caso de Pedro Provencio, el delicado juego de muñecas rusas que se crea en los poemas de *Onda Expansiva* resulta útil para dar un significado universal a la muerte injusta del atentado terrorista y para desarrollar una imagen ética en la que una aguda percepción del mundo se combina con el compromiso cívico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, M. (2013). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* [Formato Kindle]. Madrid: Biblioteca Nueva.

AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi: Ethos et identité verbale.* Paris: Presses Universitaires de France.

ARISTÓTELES (1999). *Retórica.* Madrid: Gredos.

BALLART, P. (2005a). *El contorno del poema.* Barcelona: El Acantilado.

____ (2005b). "Una elocuencia en cuestión o el *ethos* contemporáneo del poeta". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14, 73-104 (también en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6112* [05/04/2019]).

BENVENISTE, E. (2010). *Problemi di linguistica generale I.* Milán: Giuliani / Il Saggiatore.

BLAKEMORE, D. (2011). "On the Descriptive Ineffability of Expressive Meaning". *Journal of Pragmatics* 43, 3537-3550.

BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

BYRON, G. (2003). *Dramatic monologue.* Londres: Routledge.

CAMP, E. (2009). "Two varieties of Literary Imagination: Metaphor, Fiction and Thought Experiments". *Midwest Studies in Philosophy* 33, 107-130.

CARNERO, G. (2004). *Poética y poesía.* Madrid: Fundación Juan March (también en *https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/gc48.pdf* [08/02/2019]).

CARSTON, R. (2002). *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication.* Malden / Oxford / Victoria / Berlin: Blackwell Publishing.

____ (2010). "Metaphor: Ad hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images". *Proceedings of the Aristoelian Society* 110, 607-23.

COLINAS, A. (2013). *Obra poética completa* [Formato Kindle]. Madrid: Siruela.

COMBE, D. (1999). "La referencia desdoblada. El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En *Teorías sobre la l*írica, F. Cabo Aseguinolaza (ed.), 127-153. Madrid: Arco Libros.

CORONA MARZOL, G. (1991). *Realidad vital y realidad poética en José Hierro.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

CUENCA, M. J. y HILFERTY, J. (2007). *Introducción a la lingüística cognitiva.* Barcelona: Ariel.

CUVARDIC GARCÍA, D. (2016). "El monólogo dramático en el discurso poético". *Káñina. Revista de artes y letras* XL.1, 167-182.

DELEUZE, G. (2011). *Lógica del sentido.* Barcelona: Paidós.
DENNIS, C. (2001). *Poetry as persuasion.* Athens: University of Georgia Press.
DUCROT. O. (1984). *El decir y lo dicho.* Buenos Aires: Hachette.
EAGLETON, T. (2010). *Sobre el mal.* Barcelona: Península.
GARCÍA MONTERO, L. (2003). *La casa del jacobino.* Madrid: Hiperión.
GARCÍA-TERESA, A. (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011).* Madrid: tierradenadie Ediciones.
____ (24 de diciembre de 2013). "Un texto para cada una de las víctimas del 11-M". *La república cultural, https://larepublicacultural.es/article7960* [08/02/2019].
GOFFMAN, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Buenos Aires: Amorrortu.
____ (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia.* Madrid: Siglo XXI Editores.
HIERRO, J. (2017). *Poesías completas (1947-2002).* Madrid: Visor.
KERMODE, F. (2002). *Romantic Image.* Londres / Nueva York: Routledge.
LANDA, J. (2002). *Poética.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
LANGBAUM, R. (1957). *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition.* Londres: Chatto and Windus.
LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra.
LAKOFF, G. (2016), "Language and emotion". *Emotion Review* 8.3, 269-273.
LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Madrid: Megazul-Endymión.
LÓPEZ-BARALT, L. (2002). *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible.* Madrid: Cátedra.
LUJÁN ATIENZA, A. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico.* Madrid: Arco / Libros.
MAINGUENEAU, D. (2002). "Problèmes d'ethos". *Practiques: linguistique, littérature, didactique* 113-114, 55-67.
MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2007). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco en la poesía española contemporánea.* Madrid: Visor Libros.
McCROSKEY, J. C. (2016). *An Introduction to Rhetorical Communication.*

A Western Rhetorical Perspective. Oxon / Nueva York: Routledge.
MEILLASSOUX, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia.* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
MIGNOLO, W. (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119, 131-148.
OLIVIO JIMÉNEZ, J. (1964). *Cinco poetas del tiempo.* Madrid: Ínsula.
ORTEGA, A. (2001). "La naturaleza del sujeto poético en José Hierro". En *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro,* J. A. González Fuentes y L. Oliván (eds.), 167-178. Santander: Fundación Marcelino Botín / Universidad de Cantabria.
ORTEGA y GASSET, J. (1964). "Ensayo de estética a manera de prólogo". En *Obras completas.* Volumen IV, 247-264. Madrid: Revista de Occidente.
PANERO, J. L. (2003). *Antología.* Sevilla: Renacimiento.
PAZ, O. (2003). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
PERELMAN, C. & OLBRETCHS TYTEKA, L. (1966). *Trattato dell'argomentazione. La nuova rettorica*. Turín: Giulio Einaudi Editori.
PÉREZ PAREJO, R. (2007). "El monólogo dramático en la poesía española del siglo XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo". *Espéculo. Revista de estudios literarios,* 36, *https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html* [08/02/2019].
PILKINGTON, A. (2000). *Poetic effects. A relevance theory perspective.* Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamin's Publishing.
PRIETO DE PAULA, Á. L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética.* Madrid: Hiperión.
____ (2014). "Poesía en la era de la perplejidad". En *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología* [Formato Kindle], A. L. Prieto de Paula (ed.). Madrid: Calambur.
POUND, E. (2000). *El ABC de la lectura.* Madrid: Edición y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
PROVENCIO, P. (2012). *Onda expansiva.* Madrid: Amargord.
____ (2017). *Un curso sobre verso libre.* Madrid: libros de la resistencia.
RICOEUR, P. (1994). *Fe y filosofía.* Buenos Aires: Docencia / Almagesto.
____ (2004). *Finitud y culpabilidad.* Madrid: Trotta.

RODRÍGUEZ, J. C. (2016). "La poesía y la sílaba del *no* (notas para una aproximación a 'La otra sentimentalidad' y la poética de la experiencia". En *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas de la poesía española contemporánea (1980-2015)*, R. Sánchez (coord.), 9-26. Madrid: Akal.

SANELEUTERIO TEMPORAL, E. (2011). *"En la carne desnuda la escarcha". Modalización lírica y construcción simbólica en la poesía de José Hierro* [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad de Valencia.

SARTRE, J. P. (1967). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

SCARANO, L. (2014). *Vida en verso: autoficciones poéticas.* Santa Fe: Ediciones UNL.

SCARRY, E. (1987). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World.* Oxford: Oxford University Press.

SPERBER, D. y WILSON D. (1994). *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos.* Madrid: Visor Libros.

____ (2008). "A Deflationary Account of Metaphor". En *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, R. Gibbs (ed.), 84-105. Cambridge: Cambridge United Press.

____ (2015). "Beyond Speaker's Meaning". *Croatian Journal of Philosophy* 15.44, 117-149.

THANOON, A. J. (2009). "Los requisitos formales del género del monólogo dramático". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 41, *https:// pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html* [08/02/2019].

VAILLANT, A. (2011). "Entre persona y personaje. El dilema del autor moderno". *Lingüística y literatura* 60, 19-33.

WAHNÓN, S. (1998). "Ficción y dicción en el poema". En *Teoría del poema: la enunciación lírica,* F. Cabo Aseguinolaza (ed.), 77-110. Ámsterdam / Atlanta: Rodopi.

ZIMMERMAN, D. H. (2008). "Identity, Context and Interaction". En *Identities in Talk,* C. Antaki & S. Widdicombe (eds.), 87-105. Londres: Sage.

Recibido el 27 de febrero de 2019.

Aceptado el 2 de abril de 2019.

VÍCTIMAS Y VERDUGOS: LA REPRESENTACIÓN DE LA PENA DE MUERTE EN EL CINE ESPAÑOL

VICTIMS AND EXECUTIONERS: THE REPRESENTATION OF DEATH PENALTY IN SPANISH CINEMA

Concha GÓMEZ GARCÍA
Universidad Carlos III de Madrid
cogomezg@hum.uc3m.es

Resumen: La ejecución por garrote vil fue un recurso punitivo habitual en España hasta muy avanzado el siglo XX. Esta investigación aborda cómo se ha representado en la cinematografía española tan espinoso asunto, centrándonos en argumentos basados en hechos reales. Analizaremos cómo algunos cineastas lo esquivaron o cómo otros fusionaron la herencia esperpéntica, el sainete y la astracanada convirtiendo un film en el mejor proyectil contra la pena de muerte. Desde una estética opuesta obras más contemporáneas siguen mostrando la dificultad de la búsqueda de la verosimilitud narrativa en relatos que forman parte del imaginario colectivo de un país.

Palabas clave: Pena de muerte. Cine español. Sucesos reales. Representación audiovisual. Imaginarios colectivos.

Abstract: Execution by garotte was a common punishing method in Spain until well into the 21st Century. This article will tackle the ways in which Spanish cinema has dealt with this thorny matter, first focusing on plots based on real facts. Attention will be paid to how some filmmakers used the *esperpento* heritage, the one-act farce and the *astracanada* as an attack against the death penalty. Using different aesthetics, films nowadays still explore the difficulty to reach verisimilitude in stories that are part of the social imaginary of the country.

Keywords: Death penalty. Spanish cinema. True stories. Audiovisual representation. Social imaginaries.

1. INTRODUCCIÓN

La fuerza dramática de un acto tan violento como es la ejecución de la pena de muerte por parte del Estado, la representación visual de ese momento tan pavoroso ha estado presente en todas las artes, incluso desde el nacimiento del cinematógrafo. En los últimos años del XIX, en Francia, Charles Pathé producía *L'execution capitale à Berlin* (1899), casi al tiempo de que en Estados Unidos se reconstruía de manera cruda y realista en *Execution of Czolosz, with Panorama of Auburn Prison* (Edwin S. Porter, 1901) la ejecución del anarquista autor del magnicidio del presidente William McKinley. Desde entonces, el cine norteamericano ha recurrido de manera continuada a este tema como un eficaz artefacto argumental[1], mientras que en el continente europeo la representación cinematográfica de la pena capital ha estado presente de manera intermitente, coincidiendo siempre "con el auge de los movimientos dictatoriales que aplicaron sistemáticamente dicha sanción" porque "en épocas de normalidad democrática y abolición de la pena, aparece ocasionalmente" (Maroto, 2003: 127).

En todo el mundo, el cambio de unos métodos de ejecución por otros, el perfeccionamiento de los ya existentes o la aparición de nuevos sistemas se han presentado y representado ante la opinión pública como la búsqueda del procedimiento más *humanitario* para el reo, dando lugar a acalorados debates incluso en pleno siglo XXI[2]. El rey Fernando VII

[1] Resulta muy abultada la nómina de films que abordan la pena de muerte en el cine norteamericano. Desde la silente *Capital Punishment* (Hogan, 1925), pasando por su presencia en el *western*, los docudramas centrados en personajes como *I Want to Live* (Wise, 1958) o *The Executioner's Song* (Schiller, 1978) sobre el psicópata Gary Gilmore, hasta propuestas realizadas en pleno debate sobre su aplicación, como *Dead Man Walking* (Robins, 1995), *The Chamber* (Foley, 1996), *True Crime* (Eastwood, 1999) o *The Green Mille* (Darabont, 1999), entre otras.

[2] En 2016, la desastrosa ejecución de la pena de muerte en Oklahoma al reo Clayton Lockett tras aplicarle la inyección letal reavivó el debate en EEUU sobre su uso, así como las relaciones de fuerza entre partidarios y detractores de esta medida punitiva. En 2017 se ejecutaron en el mundo a 993 personas en 23 países, según datos facilitados por Amnistía Internacional: *https://www.amnesty.org/es/death-penalty* [18/01/2019].

regaló a la Reina por su cumpleaños (1832) la abolición de la horca y la instauración del garrote en España (que permitía al reo morir sentado) porque el objetivo era "conciliar el último e inevitable rigor de la justicia con la humanidad y decencia en la ejecución de la pena capital"[3]. De esa manera quedaba instaurado este *avance* social en nuestro país y, tal y como recordaba el narrador de *Queridísimos verdugos* (Martín Patino, 1977), "el garrote pasó a ser parte de lo español", como los toros o el flamenco, una suerte de *producto ibérico* anclado en la cotidianidad de la vida española.

1.1. Metodología y estado de la cuestión

El objetivo de este trabajo es abordar la representación cinematográfica española de la pena de muerte, centrándonos principalmente en un corpus de estudio conformado por films que están basados en hechos reales, con un antecedente hipotextual que procede de la crónica de sucesos. Nos centraremos, por tanto, en *Expreso de Andalucía / Il mondo sará nostro* (Rovira-Beleta, 1956); *El crimen de la calle Bordadores* (Neville,1946); *El verdugo* (García Berlanga, 1963); *Queridísimos verdugos* (Martín Patino,1977); *La noche más larga* (García Sánchez, 1991); *Salvador* (Huerga, 2006); *Las 13 rosas* (Martínez Lázaro, 2007); *La espalda del mundo* (Corcuera, 2000), y *La muerte de nadie. El enigma de Heinz Ches* (Dolç, 2003). Estos títulos nos permitirán confirmar, en primer lugar, que algunos cineastas utilizaron el sainete y la comedia costumbrista para alejarse del referente real y eludir la representación de la ejecución de la pena capital. Veremos también cómo otros directores utilizaron el esperpento y la tradición solanesca como estrategias de intermedialidad para construir relatos de gran profundidad crítica contra el uso de este recurso punitivo durante el franquismo. Y, por último, constataremos las dificultades que algunos autores han experimentado para lograr verosimilitud y credibilidad en sus propuestas cuando se abordan sucesos contemporáneos o recientemente acaecidos que forman parte del imaginario colectivo del país. También queremos hacer referencia a un proyecto reciente de tratamiento documental de la pena de muerte, que se encuentra en fase de rodaje en Estados Unidos, dirigido por el cineasta

[3] Real Decreto de 24 de abril de 1832. Disponible en: *https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1832/050/A00205-00205.pdf* [18/01/2019].

Manuel Martín Cuenca. *The Miramar Murder* aborda la historia de Pablo Ibar, un americano de origen vasco que ha estado en el corredor de la muerte hasta que se ha logrado la apertura de un nuevo juicio sobre esta causa a finales de 2018 y que en el momento de escribir este artículo sigue pendiente de resolución[4].

En el análisis del corpus seleccionado se combinan herramientas teóricas y metodológicas propias de la historia cultural del cine español junto al análisis textual de dichas películas, haciéndonos eco de la invitación de Santos Zunzunegui en su texto seminal "La línea general o las vetas creativas del cine español": "Más que nunca el equilibrio entre las metodologías de análisis textual y la indagación histórica (que no historicista) se convierte en consigna esencial para futuros trabajos sobre el cine español" (2005: 501).

Para la creación del marco teórico se ha realizado una revisión bibliográfica atendiendo a nociones decisivas para este estudio sobre narración factual (Genette: 1990) como inspiradora de ficciones fílmicas, así como a reflexiones sobre intermedialidad (Mitchell: 2005). Asimismo, mientras que las contribuciones bibliográficas al estudio de la pena de muerte en el cine americano han sido relevantes con las aportaciones de Dow (2000), Papke (2012) o Kozlovsky-Golan (2014), entre otras, en España las investigaciones sobre este asunto han sido escasas. Hemos considerado el estudio de Rivaya (2003), que plantea un análisis desde la perspectiva del Derecho y la moral de diez obras de la cinematografía mundial o el de Parro (2008), que estudia los distintos métodos de ejecución representados en distintos films a lo largo de la historia, siendo más inspiradoras las lecturas y propuestas que hacen determinados autores sobre obras específicas de la cinematografía española como Zunzunegui (2018), Rodríguez Solás (2016), Gordillo (2008) o Antón (2006).

1.2. Primeras tentativas fílmicas

El uso de la pena de muerte fue un recurso punitivo habitual en España desde mediados del XIX hasta su abolición por la Constitución

[4] Por razones obvias, la conclusión del film está a la espera de la sentencia definitiva y, por tanto, queda fuera de nuestro corpus de estudio. Ibar, sobrino del boxeador Urtaín, fue acusado en 1994 por asesinar al dueño de un local de alterne de Florida y sus dos bailarinas y condenado a la pena capital en el año 2000.

de 1978[5], pero los primeros cineastas españoles que abordaron este dramático asunto optaron por dulcificar el momento y por librar a los reos de ese traumático final. Este tratamiento amable de la pena de muerte lo encontraremos en el cine de José Buchs, tanto en el romance popular *El conde de Maravillas* (1927), conmutando la ejecución gracias a la generosidad de Godoy, como en *El dos de Mayo* (1927), con un imposible final feliz para la pareja protagonista al ser indultados en el mismo paredón (Cánovas, 2014: 43).

También se utilizó un tono de comedia para recrear las horas previas de un condenado a muerte en *El misterio de la Puerta del Sol* (Elías, 1929). El crimen que se le atribuía al protagonista estaba inspirado en el *crimen de Ricardito*, un suceso que conmocionó a la sociedad española de 1929, cuando apareció en la estación de Atocha en una maleta el cadáver descuartizado del atildado empresario catalán Pablo Casado. Las interrelaciones de realidad y ficción se erigen en vértice nuclear del argumento como se corrobora en este guiño cómplice pero el cineasta decidió que el relato transitara por terrenos más cómicos, despojándolo de cualquier detalle escabroso y obviando las connotaciones homosexuales del caso de partida.[6]

Distinto tratamiento tuvo la pena capital en la España de los cuarenta, cuando "el cine español aparecía distanciado de una realidad tan pregnante como la de la posguerra" (Monterde, 1995: 215). Aunque no están basadas en sucesos reales concretos, el tema de la ejecución se utilizó dentro de la exaltada retórica de la propaganda franquista que ensalzaba sus valores morales y religiosos, como en el caso de *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941), salvando de la condena al hermano que representa las esencias de la sublevación, *alter ego* del dictador, o bien como castigo ejemplarizante para los homicidas. Por esa razón no hubo perdón o magnanimidad para los jóvenes urbanos descarriados y delincuentes de *Los atracadores* (Rovira-Beleta, 1961), la representación más realista y cruda del cine español hasta esa fecha sobre este castigo. E igualmente quedó grabado en el imaginario colectivo el trágico final del personaje interpretado por José Luis Gómez en la adaptación cinematográfica de *Pascual Duarte* (Franco, 1975),

[5] A excepción de lo que pudieran disponer las leyes militares en tiempos de guerra.

[6] Ricardo Fernández, criado y amante de la víctima, fue el autor confeso de este crimen que sería trasladado a la ficción por Ricardo Franco en el film *El caso del cadáver descuartizado*, dentro de la serie de televisión *La huella del crimen* (RTVE, 1985).

ejemplificando cómo el cine de la Transición se desprendía de cualquier rasgo romántico para representar de forma directa y sin adornos el ajuste de cuentas del Estado contra el individuo.

2. RELATOS FACTUALES, RELATOS FICCIONALES

Pero el objeto de nuestro estudio es un corpus fílmico que podría enmarcarse bajo la etiqueta de *basado en hechos reales* que "remite a un supuesto referente prenarrativo" (Carrera, Talens, 2018: 142). Tales acontecimientos (ejemplos en su mayoría de la crónica criminal, de la *crónica negra*) recreados por los cineastas, resultan ser, en realidad, *relatos factuales* procedentes de manera directa o indirecta de un eslabón mediador que suele obviarse cuando se alude al referente (*hechos reales*) como inspirador de la ficción fílmica o motor del relato documental, y que, como venimos estudiando en otros trabajos (Gómez y Sánchez-Mesa, 2011), es, esencialmente, el periodismo y el periódico, proveedor de excepción de eso que Genette denominaba *narración factual* en su modalidad *relato de la actualidad* (Genette, 1990: 756-757).

Parecería, a tenor de este marco teórico, que nuestras disquisiciones pudieran estar abocadas a moverse dentro de los códigos del realismo, un término y concepto que sabemos, como señalaba Raymond Williams, resulta "A highly variable and inherently complex term" (1977: 73). Sin embargo, como enseguida veremos, la especificidad de la línea general del cine español nos situará más bien ante distintos estilos de desmontaje o superación de los códigos realistas en una rica y multiforme hibridación de formas y géneros artísticos, fundamentalmente populares, que penetran también en películas que abordan un tema y una realidad tan trágicas y sobrecogedoras como la pena de muerte.

2.1. La adaptación del suceso criminal en tiempos de dictaduras

No son muchos, proporcionalmente hablando, los cineastas españoles que se aproximan al material argumental sustentado en *hechos reales*, a diferencia de lo que sucede en otras cinematografías donde este cine tiene arraigada tradición, pero el asunto se vuelve más espinoso aún si el *plot device* es la pena de muerte. Siguiendo la estela de lo dicho más arriba, Francisco Rovira-Beleta, director de *Expreso de Andalucía / Il*

mondo sará nostro (1956), decidió otorgar un destino menos traumático a los protagonistas de su film que el que tuvieron los verdaderos implicados en el suceso real. La película se basa en el *crimen del Expreso de Andalucía*, ocurrido el 11 de abril de 1924, cuando un grupo de atracadores asaltó el Tren Expreso de Andalucía, desvalijando el coche correo y asesinando a los funcionarios que lo custodiaban. Los hechos causaron gran impacto en la sociedad por la crueldad del suceso, pero, sobre todo, por la diligencia de la dictadura de Primo de Rivera en descubrir a los autores y en aplicar la sentencia de muerte. El peso de la Ley caía de manera fulminante sobre los acusados el 9 de mayo de 1924, apenas 24 horas después del Consejo de Guerra que se solventó en una sola jornada maratoniana. La ejecución a garrote vil se llevó a cabo tan rápidamente porque, según informaba *ABC*, el marqués de Estella consideraba que "la opinión pública exigía un castigo ejemplar"[7].

En la adaptación cinematográfica de este caso, Rovira-Beleta, mantuvo las líneas argumentales del referente, pero optó por realizar una transpolación temporal de los acontecimientos, situando el relato en el Madrid de 1954. Esos treinta años de diferencia le sirvieron para otorgar al film un planteamiento más contemporáneo, más "negro", además de para despojar a la película de cualquier connotación política relacionada con la dictadura de Primo de Rivera y, por tanto, evitar cualquier símil con el dictador del momento. La película se centró en la miseria moral de los personajes, pero eso no impidió numerosos problemas con la censura, que exigió insistentemente que sus protagonistas fueran "seres repulsivos y no despertaran simpatías bajo ningún concepto en los espectadores"[8]. Aunque no fuera el Estado quien cumpliera la ejecución, los jóvenes delincuentes de esta adaptación cinematográfica no se libraron de la muerte.

2.2. La tradición del sainete y la comedia costumbrista: Neville y el crimen de la calle Bordadores

Resulta particularmente interesante el modelo creativo establecido por algunos cineastas para interpretar un suceso real, como es la aplica-

[7] *ABC*, 9 de mayo de 1924, p. 9.
[8] Expediente de Censura. Archivo General de la Administración (AGA), Sección Cultura, 36/04763, Expediente 194/55.

ción de la pena de muerte a un personaje concreto, a partir de tradiciones de cultura popular hispanas en las que se introducen algunos elementos críticos (Zunzunegui, 2005, 2018). Para ello nos apoyaremos también en la tesis, desarrollada en los estudios comparatistas y de la intermedialidad de que "All media are mixed media" (Mitchell, 2005: 399) y, por tanto, en la constatación de que la historia del cine y el desarrollo de su lenguaje y códigos semióticos registran una continua ósmosis y relación dialógica con recursos y estrategias formales provenientes de otras artes y géneros discursivos (pintura, teatro, fotografía, novela, poesía, crónica periodística), relación especialmente intensa en el caso de los géneros populares (sainete, zarzuela, farsa, romance de ciego, teatro de títeres, etc.).

El primer caso del que nos ocuparemos es el del escritor y cineasta Edgar Neville, quien transformó, a través de los modelos genéricos del sainete, la comedia costumbrista y el folletín melodramático, con alguna pincelada de la astracanada, el famoso crimen de la calle Fuencarral —un suceso que significó el nacimiento del periodismo sensacionalista en nuestro país a finales del XIX—, en *El crimen de la calle Bordadores* (1946). A pesar de las extraordinarias dificultades censoras que el cineasta encontró para trasladar al cine este mediático caso[9], Neville decidió seguir adelante eludiendo cualquier detalle escabroso. En el suceso real, Higinia Balaguer fue la última persona que se ejecutó públicamente en Madrid, el 19 de julio de 1890, tras celebrarse un polémico juicio en el que fue acusada de asesinar a Luciana Borcino. Pero Neville decidió alterar el relato de partida y dar un final más benevolente a su protagonista, cerrando *El crimen de la calle Bordadores* con un *happy end* a través de una secuencia memorable en la que la tierna criada recibirá el Perdón Real, además de lograr el amor y reconocimiento de una hija perdida hasta entonces, auténtica anagnórisis en la estela de la tradición del teatro clásico español. La pena de muerte de Higinia quedaba, por tanto, indultada cinematográficamente; resolución coherente a un planteamiento que desde los inicios transitó por el sainete humorístico, identificado a través de la estructura coral de la película, la significativa importancia de los tipos y actores de reparto, el gracejo y la frescura de sus diálogos o la condición social humilde de sus protagonistas

[9] Neville presentó a censura las primeras versiones del guion en 1940 y 1941, que fueron rechazadas y no será hasta 1945 cuando logre luz verde para llevar a la pantalla *El crimen de la calle Bordadores*. AGA, sección de Cultura, Expediente 213 y 208/45

(Ríos Carratalá, 1997: 25-71).

En línea con ese planteamiento, Neville también eludió cualquier referencia política que pudiera incomodar al régimen de Franco. Suprimió la participación de personajes fundamentales en el proceso judicial (los políticos Sagasta, Canalejas o Salmerón)[10], además de uno de los implicados más importantes de la causa: el director de la cárcel Modelo de Madrid, José Millán Astray, a la sazón padre del creador de la Legión y hombre fuerte del régimen franquista, José Millán-Astray Terreros.

Neville, como años después harían Azcona o Berlanga, cosechó con esta película uno de sus trabajos más sobresalientes "a través del complejo cruce del esperpento, la zarzuela, el sainete y la astracanada" (Zunzunegui, 2005: 162) y, particularmente, en su exploración del populismo casticista (Zunzunegui 2018: 26). El citado Luis García Berlanga reflexionaría, ya en 1961, sobre el poso dejado por la picaresca española "desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual" (García Berlanga, 1980: 42). La permanencia de dichas huellas marcará, dos años después, su siguiente film.

3. LO GROTESCO Y LA CARNAVALIZACIÓN ESPERPÉNTICA EN UN DÍPTICO SOBRE VERDUGOS

El verdugo (García Berlanga, 1963) es una película cuya singularidad radica fundamentalmente en su punto de vista. Tanto Berlanga como Azcona construyeron un relato que gravitaba sobre la relación entre la sociedad y ese verdugo protagonista, a quien desprecia, pero a quien también necesita. Los guionistas se situaron al lado del ejecutor, figura esencialmente secundaria cuando no casi invisible en la mayoría de las películas en torno a la pena de muerte (Gordillo, 2008: 87), humanizando a estos personajes para ahondar en sus miserias, en sus egoísmos y en sus debilidades. La empatía con su protagonista se logra porque en Amadeo (José Isbert) "no hay disonancia cognitiva entre lo que realiza y lo que entiende que debe hacer y por qué lo lleva a efecto. Este hombre dignifica su labor, recuerda a sus ajusticiados y los respeta" (Urra, 2004: 227).

[10] En este caso Nicolás Salmerón ejerció, junto a Francisco Silvela, la defensa de la acción popular. En 1873, Salmerón había presentado su dimisión como presidente del gobierno de la República para no tener que firmar las condenas a muerte a unos militares acusados de rebelión.

El verdugo parte de un suceso real y grotesco, de gran fuerza dramática, que relató a Berlanga uno de los letrados presentes en la ejecución de Pilar Prades, más conocida como la envenenadora de Valencia, el 19 de mayo de 1959. La experiencia vivida por este abogado fue presenciar la impresionante escena de tener que empujar a víctima y verdugo a desempeñar sus respectivos papeles en el ritual de la ejecución. Los problemas comenzaron cuando el verdugo real supo que la víctima era una mujer y se negó a desempeñar su trabajo. Tras esperar más de dos horas un indulto que nunca llegó, "con una botella de coñac lograron convencerle y darle valor", aunque según cuentan los presentes en aquellos esperpénticos momentos, al final "la fuerza pública tuvo que llevar a rastras hasta el patíbulo tanto a la condenada como a su verdugo" (Costa, 2009: 18-22). Esa imagen real fue el germen de la historia compartida con Rafael Azcona, que sirvió de base de un guion que se sustentaba en la figura del verdugo Antonio López Guerra, autor, entre otros muchos, de los ajusticiamientos de Jarabo, el 4 de julio de 1959, y de Salvador Puig Antich, el 2 de marzo de 1974.

La fuerza de ese relato de lo real, la tragicomedia vivida aquella mañana de mayo en la prisión de mujeres de Valencia, se transformaron como material fílmico en el mejor obús contra la pena de muerte. Pero Berlanga fue más allá cuando, adaptando esa imagen verídica, propuso que verdugo y condenado (en el film el reo será un hombre) fueran dos víctimas de un sistema que anulaba al individuo. El potencial crítico que encierra el film no descansa únicamente en la habilidad narrativa para explotar lo insólito del suceso real sino en la complejidad estética del realismo que Berlanga maneja en su puesta en escena. En palabras de Antón:

> *En apariencia, se ciñe a las convenciones del realismo de la representación (realismo naturalista) formulado por el cine de Hollywood, y basado en el borrado de las huellas del acto de la representación con objeto de logar un efecto (ilusionista) de realidad. Sin embargo, este efecto de realidad es dirigido hacia un sentido social por el realismo de los contenidos, la condición genuinamente real de su universo referencial dentro del cual destaca la referencia directa a la vigencia en España de la pena capital; y este realismo de los contenidos es secundario por algunos de los estilemas de la estética baziniana: el plano de larga duración y la profundidad de*

campo (Antón, 2006: 12).

El grado de deformación de esa forma realista, por vía de la tradición hispana del humor, que podemos definir también como *carnavalesca* haciéndonos eco de la teoría cultural de Mijaíl Bajtín (1987), descansa en una serie de recursos (el humor negro, lo grotesco, la deformación del espacio simbólico, etc) que desactivan el efecto mistificador de la estética realista normalizada, imprimiendo al relato "un tono excesivo que colma, desbordándola, la forma habitual del realismo", determinando que el clasicismo de esta película resulte *atípico*, "un clasicismo fílmico derivado del realismo grotesco de la cultura popular" (Antón, 2006: 12).

El cineasta culmina la adaptación de ese referente verídico con la secuencia final de la desolada e inmensa estancia carcelaria "donde reo y verdugo se encaminan a una puerta de salida sin retorno posible, real o metafórico según los casos", la clave de todo su film (Rios Carratalá, 2007: 219). Esa pequeñísima puerta, ese desagüe concebido por el Estado, seguirá funcionando y para cuando la película de Berlanga se presente en el Festival de Venecia[11], en septiembre de 1963, los ecos del fusilamiento del dirigente comunista Julián Grimau o la muerte a garrote de los anarquistas Francisco Granado y Joaquín Delgado, resonaban en el Lido. La fuerza de lo goyesco en la película formó parte de la polémica subsiguiente al estreno internacional en el certamen italiano porque los folletos repartidos entre la prensa por Ricardo Muñoz Suay reproducían un grabado de Goya, funcionando perfectamente como alusión directa a aquellas ejecuciones[12].

Antonio López Guerra, el verdugo que inspiró el relato berlanguiano, fue también uno de los protagonistas de la película de Basilio Martín Patino, *Queridísimos verdugos* (1977)[13]. Desde el cartel anunciador del film hasta su último fotograma, la película del director salmantino rezuma el poso de la tradición solanesca, apela a la herencia esperpéntica y evoca la estética de lo grotesco. La cinta enlazaba el relato sobre el pasado de las artes de matar con aquel presente, contundente y sanguinario, que se

[11] La película consiguió el Premio de la Crítica en ese certamen.

[12] El grabado, en el que se está agarrotando a un hombre, pertenece a la serie *Los desastres de la guerra*, publicados por primera vez en 1863, un siglo antes que la producción de *El verdugo.*

[13] *Queridísimos verdugos* se realizó en la clandestinidad, sin apoyos estatales ni permisos de rodaje: en los créditos no constó la productora y se contrató a un equipo de Portugal para evitar posibles represalias administrativas contra los profesionales españoles.

vivió durante el rodaje del film, a comienzos de los años setenta. Aunque Franco y su régimen agonizaban casi al mismo compás, las ejecuciones siguieron cayendo como pesadas losas. Patino trasladaba al espectador al humilde salón de los Martínez Expósito para mostrarnos su triste realidad y compartir con ellos los escalofriantes momentos de una ejecución en ciernes: la de su hijo Pedro, un deficiente mental. El indulto no llegó (la ejecución de la condena se realizó el 8 de enero de 1972), y la cámara captó esa terrible tensión de la imagen del silencio del padre esperando ese perdón.

De entre las distintas razones que explican la extraterritorialidad de esta película respecto al cine de principios de los setenta, como ha señalado Santos Zunzunegui, se encuentra el "singular maridaje que propone el film entre el 'realismo documental' (prudentemente entrecomillado) y el esperpento" (2018: 225-227). En el sistema de imágenes acuñado por Valle-Inclán, el esperpento es un método de revelación de lo real por vía de la deformación de las figuras y las situaciones, siendo uno de los grandes hallazgos o versiones españoles de las distintas formulaciones del distanciamiento formalista o de lo que Bertolt Brecht denominara *efecto de extrañamiento* (*Verfremdung*).

De nuevo, dentro de la dinámica incesante de movilidad intermedial, en *Queridísimos verdugos*, Martín Patino decidió entrar a tumba abierta en ese submundo extraño, desconocido y escabroso que rodeaba a la pena de muerte[14] y utilizó la técnica de la entrevista como eje vertebrador del documento visual, convenciendo (previo pago de 250.000 pesetas) a los tres verdugos oficiales que ejercieron en España durante las tres últimas décadas para que hablaran ante la cámara: Antonio López Guerra, Vicente López Copete y Bernardo Sánchez Bascuñana. Los tres son singulares personajes que trazan, sin artificios, su propio retrato de seres marginados, delincuentes y semianalfabetos, mucho menos empáticos que los personajes de ficción construidos por Azcona y Berlanga.

La participación de estos tres verdugos en activo fue una de las bazas decisivas para la fuerza y credibilidad del film. "La técnica más sutil de 'dejar hablar al enemigo', no deja de ser otro de los grandes aciertos

[14] El cineasta basó su película en las obras del escritor y periodista Daniel Sueiro, *El arte de matar* (1968) y *Los verdugos españoles* (1971), además del suplemento especial de la revista *Triunfo* 451, 23 de enero de 1971, pp. 22-55.

de Patino", explica Zunzunegui (2018: 228). Además, la película utiliza no sólo a esos personajes *históricos,* que aportan sus testimonios para conformar un relato basado en *hechos reales*, sino que también incorporaba a lo largo de todo el metraje materiales (fotografías, documentos oficiales, *reconstrucciones* de algunos sucesos, recortes de prensa, rodaje en escenarios reales…) que reforzaban y subrayaban la verosimilitud de la impresionante crónica negra de este país. Violaciones, descuartizamientos, asesinatos, todo se irá desmenuzando desde el interior de una bodega de Badajoz, hábitat idóneo para ofrecer una radiografía de esa otra España, la España negra, mísera y humilde, la España del analfabetismo y de las desigualdades. Por eso la película utilizó también las páginas de *El Caso*, icono de esa España, no sólo como referente para los verdugos que siguen su actualidad y el hilo de su propio trabajo, sino como fuente primaria y fundamental de un film que conjuga el realismo documental con la visión un tanto esperpéntica de los personajes.

4. LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA PENA DE MUERTE EN LA TRASICIÓN DEL XX AL XXI

La supuesta consolidación democrática generada a raíz del triunfo socialista de 1982 no significó que nuestra cinematografía abordara con más denuedo la pena de muerte, un asunto que había generado mucho sufrimiento a numerosas familias españolas pero que apenas tuvo su traslación a las pantallas cinematográficas[15]. José Luis García Sánchez, en *La noche más larga* (1991), pretendió poner el dedo en la llaga sobre la desmemoria colectiva que vivió el país en la última década del siglo XX, recuperando uno de los más dolorosos y vergonzosos episodios del régimen franquista: los últimos fusilamientos ordenados por el dictador poco antes de morir, el 21 de septiembre de 1975[16].

La película reconocía en sus créditos iniciales estar *inspirada en*

[15] Durante los años ochenta, la pena de muerte será protagonista en dos series de TVE. En 1984, Rafael Moreno Alba recreará los últimos años de lucha de la heroína liberal Mariana Pineda, ejecutada públicamente en Granada en mayo de 1831, mientras que un año después Pedro Costa produce *La huella del crimen*, donde se abordan los casos del crimen de la calle Fuencarral, el caso de Jarabo o el de la envenenadora de Valencia, entre otros.

[16] Los miembros del FRAP José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo, Ramón García Sanz y los de ETA, Juan Paredes Manot y Ángel Otaegui, fueron ejecutados en Madrid, Barcelona y Burgos.

hechos reales, un recurso que permitió al cineasta utilizar este parapeto para justificar por qué el film se centraba solo en los tres jóvenes ejecutados por ser miembros del FRAP, *olvidando* a los dos que pertenecían a ETA. García Sánchez esquivó cualquier referencia explícita a las bandas terroristas y a sus siglas porque entrar en ese terreno suponía un envite demasiado complicado. Las dificultades de dicho terreno, auténticas arenas movedizas para García Sánchez, se explican porque todo intento de recreación de un asunto tan vivo en el imaginario colectivo difícilmente iba a complacer ni a crítica ni a público. Si para algunos la película se quedaba en la superficie y no era valiente en su disección, para otros su olvido de las víctimas se consideraba una afrenta, lo que obligó al cineasta a declarar que "los hechos no pueden reproducirse nunca"[17], a pesar de que hubiera numerosas imágenes extraídas del NO-DO y referencias *reales* como las manifestaciones antifranquistas o la petición de clemencia por parte del papa Pablo VI como elementos de contextualización. La dificultad, una vez más, no estuvo tanto en la fidelidad o no al hecho acontecido sino en la verosimilitud del relato propuesto.

4.1. La mitificación del personaje del reo

En plena efervescencia del debate sobre la recuperación de la Memoria Histórica en España, dos películas vinieron a revisar sendos acontecimientos sobre la pena de muerte durante la dictadura franquista: la ejecución por garrote vil de Puig Antich en *Salvador* (Huerga, 2006) y el fusilamiento de un grupo de mujeres en *Las 13 rosas* (Martínez Lázaro, 2007).

Manuel Huerga decidió centrarse en la figura de Puig Antich[18] desde la recreación ficcionalizada del personaje, utilizando todas las licencias que la dramaturgia permite. La película se basaba en la novela *Cuenta atrás*, de Frances Escribano que, al igual que el filme, generó una intensa polémica por su "inexactitud histórica, política y filosófica" (Gordillo, 2008: 84) y por presentar "una semblanza política banal y omitiendo sucesos históricos

[17] Declaraciones del director a los SSII de TVE.

[18] El 2 de marzo de 1974, Salvador Puig Antich fue ejecutado en la prisión de Barcelona. Ese mismo día, en la prisión de Tarragona, un supuesto criminal polaco, Heinz Chez (que años después se supo era realmente de la RFA y se llamaba Georg Michael Welzel) fue también ajusticiado mediante garrote vil. De él no hay ninguna mención en la película de Manuel Huerga.

relevantes en su biografía" (Domínguez, 2007: 862). Huerga dividió el film en dos partes; la primera, planteada como un *thriller* con elementos estéticos modernos (utilización de cómics, música de la época) y una planificación nerviosa que buscaba la conexión con un espectador joven, en la que se recurría a una voz en off explicativa del protagonista para relatarnos sus peripecias vitales. *Salvador Puig Antich* como personaje fílmico es un anarquista valiente, militante del MIL (Movimiento Ibérico Libertario), justiciero, guapo, encantador y familiar, enfrentado a una policía excesiva, desalmada y bestial. La película de Huerga le presenta como el "símbolo de una generación", como una víctima del franquismo a través de una mitificación (*excesiva dignificación*, según Domínguez, 2007: 862) en cuyas contradicciones políticas no se quiere profundizar. Para quienes le conocieron, esta imagen se sitúa en las antípodas de la realidad política de Puig Antich y del MIL (Sanz, 2004: 1-4), un movimiento estrechamente ligado a las rebeliones de los obreros en la Barcelona de los sesenta y setenta que, paradójicamente, no forman parte del film, "anunciando con ello que el contenido de la película adolecerá de contextualización histórica y política" (Domínguez, 2007: 863).

El proceso de adhesión a la dimensión humana del personaje alcanza su máxima intensidad con la sentencia de pena de muerte dictada contra Puig Antich. La película discurre entonces por el camino del melodrama carcelario, abandona su ritmo ágil y su mitología visual y musical, para volverse oscura, de planos cerrados más asfixiantes a la espera de lo irrevocable. Se recurre a elementos poco sutiles: la construcción del garrote por parte del verdugo Antonio López, la crueldad de los comentarios del policía a la hermana del condenado o la dilatada recreación hiperrealista de su muerte. En sus imágenes sobrevuela la indiferencia de la sociedad española ("los rotativos describían el juicio con total normalidad, como si se tratara de un asunto legal cotidiano, casi anecdótico" (Gómez Bravo, 2014: pos.1597) y queda en suspense si la izquierda antifranquista pudo hacer más por evitar una *ejecución tan terrible como inútil*[19]. La película no abunda en la reacción internacional a esta condena[20], ni profundiza en

[19] Reflexiones del guionista Lluis Aracarazo en el dossier de prensa de la película. *http://manuelhuerga.com/salvador/spip.php?rubrique2* [15/03/2019]

[20] Desoyendo todas las peticiones de clemencia y ajenos a "la división que la aplicación de la pena de muerte generaba en determinados sectores políticos" del régimen franquista (Posición 2126), el gobierno decidió aplicar la sentencia un sábado, el 2 de marzo. Aun así

"por qué no fue conmutada la pena de muerte y cómo fue instrumentalizada políticamente" (pos.1971).

Más pegada aún al encendido debate político que enfrentaba a la sociedad española sobre la ley de Memoria Histórica[21] será *Las 13 rosas* (Martínez Lázaro, 2007), película que se centraba en un importante episodio de la represión franquista: la historia de este colectivo de mujeres (siete de ellas menores de 21 años) que fueron fusiladas en agosto de 1939 en las tapias del cementerio del Este de Madrid acusadas de ser militantes de las juventudes socialistas y comunistas[22]. También este film se divide en dos partes: la primera destinada a presentar a sus protagonistas, aunque aquí la narración plantea los hechos de forma fugaz y confusa, mientras que la segunda recrea tanto la vida en la cárcel de las Ventas como el proceso que llevó al fusilamiento de las chicas.

La película banaliza este acontecimiento, retrata a las mujeres como seres débiles y bastante anodinos, pasa de largo por las dificultades a las que se enfrentaron como milicianas en la guerra y reconstruye la existencia en las cárceles como espacios donde había hacinamiento, enfermedades y miseria, pero también fiestas, risas y humor. Todo resulta previsible en su desarrollo: las imágenes de torturas evidentes, las carceleras lesbianas que ofrecían privilegios a las agnósticas que pasaran por el confesionario o la solidaridad entre las heroínas. No resultan creíbles estas mujeres perfectamente maquilladas mientras sus hijos mueren de hambre. No hay credibilidad dramatúrgica, como tampoco hay verosimilitud histórica. Como explicaba el mismo realizador de *Las 13 rosas* el foco se centraba en los personajes, no en los sucesos históricos[23], de modo que, en opinión de Rodríguez Solás, se pierde una oportunidad para dar

no pudieron evitar las protestas nacionales que se vivieron en los campus universitarios e internacionales, con los ataques a embajadas y consulados.

[21] El 27 de diciembre de 2007, la Ley de Memoria Histórica se publicaba en el BOE, tras haber superado los distintos trámites parlamentarios que comenzaron en diciembre de 2006 con el debate de Totalidad. Disponible en línea: *https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296* [29/11/2018]

[22] Los hechos fueron novelados por Jesús Ferrero en su libro *Las trece rosas* (Ferrero, 2003). En 2004, V. Vigil y J. M. Almela realizaron el documental *Que mi nombre no se borre de la historia*. También ese año se publicó el libro *Trece rosas rojas*, del periodista Carlos Fonseca (Temas de Hoy), que serviría de base al guion realizado por el escritor Ignacio Martínez de Pisón para la película de Martínez Lázaro.

[23] Notas del director en el dossier de prensa del film.

poder a esos personajes que, atrapados en la estética y puesta en escena del melodrama, generan empatía en el espectador antes como víctimas que como luchadoras antifascistas:

> *The characters of these female prisoners are constructed undermining their political involvement, concealing their charges in the void rhetoric of the repressive fascist regime, or never really going into detail about their ideological positioning. They are depicted as victims, as suffering heroines, but never empowered as antifascists* (Rodríguez Solás, 2016: 304).

4.2. A la búsqueda de la empatía emocional del espectador

En la estela del significativo auge que había adquirido el documental en el arranque del siglo XXI, Javier Corcuera abordó el siempre polémico asunto de la pena de muerte en Estados Unidos en uno de los episodios que componían *La espalda del mundo* (2000)[24]. El capítulo, de 28 minutos, titulado *La vida*, narraba las últimas horas en el corredor de la muerte de Thomas Miller[25] El andamiaje narrativo se edificó sobre las entrevistas a otros compañeros condenados en la prisión de Texas, contraponiendo la dureza de sus relatos o la del matrimonio mexicano que intentó frenar la de su propio hijo con las explicaciones de los funcionarios que desgranaban con fría profesionalidad los protocolos que se llevan a cabo para preparar una ejecución. Se trata de recursos propios del documental informativo que observan la realidad desde la distancia periodística aunque con un objetivo muy determinado: "Corcuera construye el documental como una operación de búsqueda de la empatía emocional del espectador" (Quintana, 2010: 68), muy en consonancia con los modos del cine norteamericano contemporáneo, que busca la identificación de la audiencia con el heroísmo de los personajes más que realizar una campaña contra la pena de muerte

[24] La película obtuvo una Mención Especial del Jurado Fipresci en el Festival de San Sebastián de 2000.

[25] En 2017, los periodistas Álvaro Corcuera y Guillermo Abril tras una investigación periodística realizaron el cortometraje documental *The Resurrection Club*, donde se narraba la historia de cuatro presos condenados a muerte en Estados Unidos que lograron demostrar su inocencia y quedar en libertad.

en general (Papke, 2012: 1026-1027).

Por su parte, el cineasta Joan Dolç utilizó las herramientas más convencionales del cine documental en *La muerte de nadie. El enigma de Heinz Ches* (2003) para intentar rehabilitar la figura del supuesto polaco que fue ejecutado el mismo día que Puig Antich, pero al que apenas se dio cobertura informativa. Casi treinta años después de morir en el garrote en la prisión de Tarragona, las investigaciones periodísticas en las que se sustentaba esta reconstrucción descubrieron que Heinz Ches en realidad se llamaba Michael Welzl, no era polaco sino un alemán nacido en la antigua RDA, no era huérfano, sino que tenía mujer y tres hijos. La película revelaba que todos esos datos eran conocidos por las autoridades franquistas a través de la Interpol, aunque nunca lo declararían oficialmente, y confirmaba las hipótesis de partida: que se trataba de una condena ejemplarizante por haber matado con una escopeta de caza al guardia civil Antonio Torralba.

Construido como una investigación periodística, en la que se combinan las entrevistas a familiares alemanes con las realizadas a funcionarios del Estado español, el objetivo de este trabajo radicaba, por tanto, en desmontar todas esas informaciones que crearon un personaje conveniente para el régimen. La prensa franquista no sólo escatimaba información a los ciudadanos a través de la censura, sino que modelaba la realidad a su antojo, forjando mediante la manipulación el imaginario colectivo. Así lo atestigua la falsa identidad creada en torno a este apátrida o las fotografías retocadas para endurecer el rostro de Heinz Ches que la policía franquista entregó a los medios de comunicación para su difusión[26], o incluso el mensaje subyacente del aparato represor del régimen para demostrar a la opinión pública que violencia común y violencia política se pagaban de la misma manera.

5. CONCLUSIONES

La representación audiovisual en la cinematografía española de un momento tan pavoroso como es la ejecución de un ser humano por parte del Estado ha sido esquivada durante décadas o dulcificada con *happy ends* que evitaran problemas con la censura. Así lo hemos constatado con algunas de las obras rodadas tanto en la dictadura protofascista de

[26] *El Caso*, 9 de marzo de 1974, portada.

Primo de Rivera como en la impuesta por Francisco Franco. Cineastas como Edgar Neville decidieron alejarse del referente real e indultar cinematográficamente la pena de muerte impuesta a sus protagonistas por medio de modelos genéricos que sumaban el sainete y la comedia costumbrista. La combinación de elementos propios de la cultura y la estética popular tradicional española: lo grotesco, el esperpento, la astracanada o la tradición solanesca, que nosotros hemos abordado también como estrategias de *intermedialidad*, han dado como resultado algunos de los trabajos más complejos y relevantes de nuestra cinematografía. Tanto Azcona como García Berlanga o Martín Patino asimilaron toda una serie de formas estéticas autóctonas para construir renovadores planteamientos fílmicos que se convertían en la mejor estrategia de su arte contra la pena de muerte.

Si abordar este tipo de películas que proceden de personajes y hechos reales siempre conlleva dificultades (y no muchos cineastas se han atrevido a ello), el riesgo es aún mayor cuando los sucesos son contemporáneos, forman parte del imaginario colectivo de un país, sus actores o testigos siguen vivos y el referente, en definitiva, es cercano. La búsqueda de la credibilidad y la verosimilitud narrativas, objetivo primero en este tipo de obras, se verá en muchos casos cuestionada por esos otros actores de los casos (testigos, protagonistas secundarios, cómplices, colaboradores, implicados, etc), denunciando una cierta recreación romántica de los hechos o del personaje central de la trama. Esta observación se ha constatado tanto en el dibujo mitificador del *héroe* en *Salvador*, como en la falta de rigor histórico y banalización de la dimensión política de los personajes de *Las 13 rosas*, siendo la apuesta de ambas obras la búsqueda de la empatía emocional del espectador como víctimas pero no como sujetos de un sistema cruel e indigno cuyo máximo castigo debiera ser abolido en todo el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÓN SÁNCHEZ, L (2006). “Disfraz y pasión creativa: La *cuestión del realismo* en *El Verdugo* / *La batalla del Boia*”. En ¡Savia Nutricia? El lugar del Realismo en el Cine español [XI congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del cine],

J. Pérez Perucha y P. Poyato (eds.), 11-18. Córdoba: Filmoteca de Andalucía/A.E.H.

BAJTÍN, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de FranÇois Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Monroy. Madrid: Alianza.

CÁNOVAS, J. (2014). "Los inicios del cine histórico en el imaginario fílmico español (1905-1931). En *Hacer Historia con imágenes*, A. L. Hueso Montón y G. Camarero Gómez (coords.), 127-148. Madrid: Editorial Síntesis.

CARRERA, P. y TALENS, J. (2018). *El relato documental*. Madrid: Signo e Imagen / Cátedra.

CASTRO DE PAZ, J. L.; PÉREZ PERUCHA, J. y ZUNZUNEGUI, S. (2005). *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea.

COSTA, P. (2009). "Garrote vil para la envenenadora". *El País Semanal*, 5 de julio, 18-22.

DOMÍNGUEZ RAMA, A. (2007). "Salvador (Puig Antich) en el Viejo Mundo. Algunas consideraciones históricas respecto a su recuperación mediática". *HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea* 7, 861-870 (también en *http://hispanianova.rediris.es/7/articulosopinion.htm* [15/03/2019]).

DOW, D. R. (2000). "Fictional Documentaries and Truthfull Fictions. The Death Penalty in Recent American Film". *Constitutional Commentary* 17, 511-543.

GARCÍA BERLANGA, L. (1980). "Plácido y yo". En *En torno a Luis García Berlanga*, J. Pérez Perucha (comp.), 36-44. Valencia: Archivo Municipal del Ayuntamiento. [Publicado originalmente en *Temas de cine* 14-15 (1961)]

GENETTE, G. (1990). "Fictional narrative, factual narrative". *Poetics Today* 11.4, 755-774.

GÓMEZ BRAVO, G. (2014). *Puig Antich: La transición inacabad.* Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial [ebook].

GÓMEZ, C. y SÁNCHEZ-MESA, D. (2011). "La crónica de sucesos criminales en el discurso periodístico y el cinematográfico. El viaje de Edgar Neville entre la calle Fuencarral y Bordadores". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 20, 277-304, (también en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/*

view/6268 [15/03/2019]).

GORDILLO, I. (2008). "Memoria histórica y pena de muerte en España: melodrama, comedia negra y documental". *Quaderns de Cine* 3, 81-89.

KOZLOVSKY-GOLAN, Y. (2014). *The Death Penalty in American Cinema. Criminality and Retribution in Hollywood Film*. London: I:B, Tauris & Co Ltd.

MAROTO LAVIADA, R. (2003). "*El Verdugo*. Escenas sombrías de una España reciente". En *Cine y pena de muerte. diez análisis desde el derecho y la moral*, B. Rivaya (ed.), 127-141.Valencia: Tirant lo Blanch.

MITCHELL, W. J. T. (2005). "There Are No Visual Media". *Journal of Visual Culture* 4.2, 257-266.

MONTERDE, J. E. (1995). "El cine de la autarquía (1939-1950)". En *Historia del cine español*, R. Gubern *et alii*, 181-238. Madrid: Cátedra.

PAPKE, D. R. (2012). "Muted Message: Capital Punishment in the Hollywood Cinema". *Journalism and Mass Communication* 2.10, 1019-1027 (también en *https://scholarship.law.marquette.edu/facpub/634/* [18/01/2019]).

PARRO FERNÁNDEZ, I. (2008). "El tratamiento en el cine de la evolución histórica de la aplicación de la pena de muerte: de la crucifixión a la inyección letal". En *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine,* Gloria Camarero (ed.), 733-745. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid / Instituto de Cultura y Tecnología.

QUINTANA, A. (2010). "Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español". En *Doc. El documentalismo en el siglo XXI*, A. Weinrichter (ed.), 55-76. Donostia: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RIVAYA, B. (2003). *Cine y pena de muerte: diez análisis desde el derecho y la moral*. Valencia: Tirant lo Blanch.

RODRÍGUEZ SOLÁS, D. (2016). "'I haven't done anything wrong!' Melodrama and victimization in *Las 13 rosas/13 Roses* and *La voz dormida/The Sleeping Voice*". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 13.3, 303-317.

SANZ, C. (2004). "Reflexiones 30 años después del asesinato de Salvador Puig Antich". *Solidaridad Obrera* 3, 1-4.

SUEIRO, D. (1968). *El arte de matar*. Barcelona: Ediciones Alfaguara.

URRA, J. (2004). "La soledad del verdugo". En *Jauría Humana: cine y psicología*, J. Urra, A. Compadre y C. Romero, 226-228. Barcelona: Gedisa.

WILLIAMS, R. (1977), "A Lecture on Realism". *Screen* 18.1, 61-74.

ZUNZUNEGUI, S. (2005). "La línea general o las vetas creativas del cine español". En Castro de Paz, J. L. *La nueva memoria del cine español. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, 489-504. La Coruña: Vía Lactea

____ (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (edición revisada y ampliada). Santander: Shangrila.

Recibido el 25 de enero de 2019.

Aceptado el 18 de febrero de 2019.

TELEVISIÓN CRÍTICA O INDUSTRIA DE LA RISA: EL CASO DE LA COMEDIA TELEVISIVA ESPAÑOLA (1990-2018)[1]

CRITICAL TELEVISION OR LAUGHING INDUSTRY: THE CASE OF THE SPANISH TELEVISION COMEDY (1990-2018)

Beatriz GÓMEZ MORALES
Universidad de Lleida
beatrizgomez@filcat.udl.cat

Resumen: El potencial crítico del humor en la comedia televisiva ha generado un extenso debate entre los investigadores de la ficción televisiva. La *sitcom*, su principal exponente, ha sido valorada como vehículo reproductor de la ideología dominante por un número significativo de estudiosos. Otros, en cambio, han destacado su capacidad transgresora. En este artículo se analizan las significaciones críticas o conservadoras de la comedia televisiva española de los últimos 30 años centrándonos, principalmente, en la introducción de temáticas de actualidad y problemáticas que conectan con las preocupaciones de la audiencia y su respectivo tratamiento narrativo.

Palabras clave: Televisión. Comedia. Potencial crítico. Parodia carnavalesca. Estereotipo.

Abstract: The critical potential of humour in television comedy has generated an extensive debate among researchers of television fiction. The sitcom, its main exponent, has been valued as a reproductive vehicle of the

[1] Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto *Historia de la programación y programas de ficción televisiva en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico, 1990-2010* (CSO2015-66260-C4-4-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Los datos de la producción de ficción española entre 2008 y 2018 proceden de los respectivos informes elaborados por el equipo español de Obitel (Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva).

dominant ideology by a significant number of scholars. However, others authors have highlighted their transgressive capacity. This article analyses the critical or conservative meanings of the Spanish television comedy of the last 30 years focusing, mainly, on the introduction of current issues and problems that connect with the concerns of the audience and their respective narrative treatment.

Key Words: Television. Comedy. Critical potential. Carnival parody. Stereotype.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio del potencial trasgresor de la comedia tiene sus raíces en Bajtín (1974) y su teoría del carnaval. En su análisis histórico y literario de la obra de Rabelais, el crítico literario ruso explora la naturaleza del jolgorio precuaresmal del siglo XVI y destaca la relevancia de su función social: reunir a la comunidad para confrontar y ridiculizar, a través de la risa festiva popular, inclusiva y ambivalente, las figuras de autoridad.

La adaptación del potencial crítico de la comedia carnavalesca a la comedia televisiva, con la *sitcom* como principal representante, ha sido ampliamente cuestionada y ha generado un intenso debate. Un nutrido grupo de autores recupera postulados teóricos de la Escuela de Frankfurt sobre la imposición de intereses comerciales en la creación cultural (Horkheimer y Adorno, 1998) y argumenta que las presiones del sistema de producción y distribución industrial han despojado a la comedia televisiva de su naturaleza trasgresora (Berman, 1987; Hamamoto, 1989; Marc, 1989). En palabras de Grote (1983: 105): "Everything the traditional comedy stood for, at every level of art, psychology, philosophy, and myth, has been overthrown in this New Comedy of American television".

En sentido contrario, el trabajo de Rowe (1995) sobre la *unruly woman* indica que la comedia televisiva puede cuestionar el rol social de la mujer, así como también otras pautas sociales y culturales. En la misma línea, Rabinovitz (1999: 145) señala que la comedia de situación "has been the television genre most consistently associated with feminist heroines and with advocating a progressive politics of liberal feminism". Mellencamp (1992) y Andrews (1998) también defienden el esfuerzo de

la *sitcom* por retar la versión patriarcal o dominante de la feminidad. En paralelo, Abelman (1998), Corner (1999) y Feuer (2001) sugieren que la comedia es particularmente sensible al cambio social y a presentar los actuales conflictos ideológicos; mientras Paterson (1995: 114) sostiene que "comedy offers a safe space within a society from which to witness social transgression. Jokes destroy hierarchy and order and denigrate dominant systems of value".

Una tercera tendencia la conforman quienes han intentado superar el debate conciliando aspectos de las dos posiciones anteriores, al señalar que la comedia televisiva tiene un potencial ideológico ambiguo: puede cuestionar y reafirmar ideas dominantes y/o conservadoras (King, 2002; Morreale, 2003; Medhurst, 2007). Esta última corriente conecta con los esfuerzos de Palmer (1987: 182) por teorizar la efectividad del humor, esfuerzos que acaban concluyendo que el humor es ambivalente: "humour is both subversive and conservative, offensive and inoffensive, serious and ridiculous; it is its nature as semiotic process that ensures that this is so, and thus semiotics demonstrates why common sense is both paradoxical and correct in this instance".

En el contexto de este debate, el presente estudio se plantea la misma pregunta de investigación del trabajo de Greene sobre la comedia estadounidense:

> *The critical issue is whether, and to what degree, American television comedy has provided a space to not only* comically amuse *the intellect but* humorously assault *the viewer's perceptions and conceptions of reality, to confound audience expectations of entertainment, to shatter any confidence in a rational world, and to not only challenge* what *the viewer thought, but* how *the viewer thought – perhaps the most revolutionary prospect of all* (Greene, 2008: 5).

En nuestro caso, el objeto de estudio es la comedia televisiva española de los últimos 28 años. Al inicio de la década de los noventa se produjo la eclosión definitiva de la ficción televisiva española como consecuencia del fin del monopolio de TVE y la entrada de los operadores privados. A partir de ese momento se multiplica la oferta televisiva y se inicia el periodo de mayor productividad y competencia del sistema

televisivo español, periodo que se extiende hasta nuestros días. De allí que el presente estudio se concentre en dicha etapa y contemple las 174 comedias estrenadas en la televisión española de ámbito estatal entre 1990 y 2018.

Con el objetivo de responder a la pregunta planteada por Greene, el análisis de dichas comedias se centra en su *potencial emancipador* (Kellner, 1982). Tal y como señala el propio Kellner, el concepto de *cultura popular emancipadora* no se confunde con el de *arte revolucionario*, puesto que de la primera no se espera un movimiento social real, ni la transformación de la forma, el contenido y los significados de la producción cultural. La cultura popular emancipadora, como producto inserto en una lógica comercial, no tiene aspiraciones tan radicales, pero sí que puede llegar a ofrecer una reflexión crítica de los valores hegemónicos y las formas de vida de la sociedad del capitalismo avanzado. La cultura popular emancipadora dirige la atención de la audiencia hacia principios y aspectos de la vida social que forman parte del acerbo compartido del sentido común para despojarlos de su fachada ideológica. Estas propuestas culturales evitan participar en el proceso de naturalización de las representaciones sociales hegemónicas: interrumpen dicho proceso y reclaman distancia crítica para cuestionar y desafiar el imaginario social y los prejuicios del espectador. Algunas incluso llaman la atención sobre la necesidad de cambio y sugieren otras formas de vida posible. Según Kellner, entre las formas culturales para conducir la crítica social destacan la comedia y la parodia. Razón de más para que el estudio se centre precisamente en dicho género.

Puesto que el propósito del estudio es explorar el potencial emancipador de la comedia televisiva, es decir, la dimensión social e ideológica del discurso cómico televisivo, se ha llevado a cabo un análisis sociosemiótico (Semprini, 1990; Landowski, 1997). La investigación se ha realizado en dos fases: 1) el visionado de los programas y construcción de un guion de análisis socio-semiótico; y 2) el análisis cualitativo de los resultados. La metodología es heredera de la propuesta de Lacalle y Gómez (2016) aunque, dadas las diferencias entre ambos estudios, la definición de algunas variables es original. El guion de análisis se estructura en siete apartados: tipo de humor; temáticas dominantes; referencias explicitas e implícitas a sujetos, situaciones y/o temáticas del ámbito político, histórico, económico y/o social; tratamiento del discurso; perspectiva ideológica; uso de estereotipos y época de ambientación. A continuación se presenta

el modelo de guion de análisis completo:

Título de la ficción		
Número de episodio/capítulo		
Fecha de emisión		
Cadena de emisión		
1. Tipo de humor	Visual	*Slapstick*/violencia física
		Clowning/payasadas
		Mímica y/o imitaciones
		Gags visual
		Otros
	Verbal	Blanco
		Absurdo
		Irónico
		Sarcástico
		Negro
		Escatológico y/o obsceno
		Paródico
		Satírico
		Metahumor
		Otros
2. Temática dominante	Familia (*Domcom*)	
	Amistad (*Palcom*)	
	Laboral (Workplace comedy)	
	Amor romántico (Comedia romántica)	
	Otras	
3. Referencias explícitas e implícitas a sujetos, situaciones y/o temáticas del ámbito político, histórico, económico y/o social	Ámbito político	Partidos y movimientos políticos
		Ideologías
		Corrupción política
		Regulación legal de impacto social (tabaco, aborto, etc.)
		Credibilidad institucional
		Violencia política
		Otros
	Ámbito histórico	Republicanismo
		Franquismo
		Nacionalismo
		Guerra civil
		Exilio

		Transición democrática
		Memoria histórica
		Otros
	Ámbito económico	Crisis
		Desempleo
		Precariedad laboral
		Dificultades económicas
		Negocios ilegales
		Fraude fiscal
		Polarización social
		Otros
	Ámbito social	Clasismo
		Machismo
		Diferencias generacionales
		Xenofobia y/o racismo
		Identidad religiosa
		Maternidad
		Salud
		Ecología
		Identidad sexual
		Mundo del espectáculo
		Criminalidad
		Conciliación familiar y laboral
		Conflictos familiares
4. Tratamiento del discurso relativo a los sujetos, procesos y/o temáticas identificados previamente	Tono	Cómico (segmentado por tipo de humor. Ver variable 1)
		Dramático
		Irónico
		Otros
	Papel en la estructura de la historia	Broma puntual
		Introducido como temática secundaria
		Introducido como argumento principal o detonante del conflicto

5. Perspectiva ideológica (valoraciones explicitas e implícitas de/ sobre los sujetos procesos y/o temáticas identificados previamente)	No se identifica (introducción neutral o descriptiva/referencia puntual)			
	Juicios verbales de identificación positiva	Pronunciado por:		
		Tipo de personaje	Protagonista o principal	
			Secundario	
			Episódico	
		Rol del personaje	Activo	Pasivo
			Modificador	Conservador
			Protagonista	Antagonista
	Juicios verbales de identificación negativa	Pronunciado por:		
		Tipo de personaje	Protagonista o principal	
			Secundario	
			Episódico	
		Rol del personaje	Activo	Pasivo
			Modificador	Conservador
			Protagonista	Antagonista
6. Uso de estereotipos	No (ausencia de estereotipos)			
	Si	Universales		
		Regionales/locales		
		De género		
		Étnicos		
		De identidad nacional		
		De identidad sexual		
		Otros (religiosos, de clase, físicos, etc.)		
7. Época de ambientación/ temporalidad	Pasado	Remoto		
		Reciente		
	Presente			
	Futuro			

Tabla 1. Guion de análisis

Respecto a la muestra de análisis, de las 174 producciones cómicas estrenadas en la televisión española de ámbito estatal de los 28 años analizados, 115 cuentan con una única temporada. Las 59 restantes si han tenido continuidad en pantalla (dos o más temporadas en antena). El visionado de las 115 primeras incluye el primer y último episodio emitido; mientras que, en el caso de las segundas, se ha analizado la primera temporada completa y el primer y último episodio de cada temporada posterior. De esta manera, ha sido posible identificar el tono general y tipo de humor de la producción, así como las temáticas sociales que han tenido continuidad, la perspectiva ideológica y el resto de variables contempladas en el guion de análisis.

2. LA COMEDIA TELEVISIVA EN ESPAÑA ENTRE 1990 Y 2018: UN MODELO PROPIO

Entre 1990 y 1995, la comedia televisiva en España adoptó de forma fiel el modelo clásico de la *sitcom*. No obstante, a partir de 1995, el género comenzó a desarrollar una identidad propia mediante una adaptación *sui generis* del formato estadounidense. Por un lado, conservó algunos de sus rasgos definitorios, pero, al mismo tiempo, eliminó otros e introdujo unos nuevos. Entre las diferencias, la más evidente es la duración, que, a su vez, ha determinado la omisión de otros rasgos. Básicamente, porque la extensión de las entregas ha supuesto una notable ampliación del número de tramas y personajes principales, así como la introducción de tramas de continuidad y otros elementos de serialización.

El liderazgo de la comedia de protagonismo coral (113 de 174) en España ha provocado que, con frecuencia, el grupo de personajes fijos supere los cinco o seis miembros característicos de la *sitcom*. En el caso español, este rasgo definitorio del formato original sólo se identifica entre las comedias que respetan la duración canónica del formato, es decir, la mayoría de producciones cómicas entre 1990 y 1995 y las adaptaciones más fieles a títulos originales norteamericanos, como *Juntas pero no revueltas* (TVE1, 1995-1996) y *Las chicas de oro* (TVE1, 2010), ambas versiones locales de *The Golden Girls* (NBC, 1985-1992). Estos dos tipos de comedias son, además, prácticamente los únicos que cumplen la obligatoriedad de la estructura cíclica, en la que al final se restablece el equilibrio inicial.

El aumento del número de personajes fijo exige, a su vez, la introducción de un mayor número de líneas argumentales por episodio: entre cuatro y cinco. Dichas líneas argumentales acostumbran a tener el mismo peso narrativo, comparten personajes y mezclan tramas autoconclusivas y tramas multiepisódica. La mayoría de arcos narrativos extensos suelen estar relacionados con tramas románticas que, como en la vida real, no se agotan en un día. Este tipo de estructura se puede apreciar en producciones tan populares como *Manos a la obra* (Antena3, 1998-2001)*, 7 vidas* (Tele5, 1999-2006), *Aquí no hay quien viva* (Antena3, 2003-2006), *Doctor Mateo* (Antena3, 2009-2011) o *Allí abajo* (Antena3, 2015-).

La introducción de tramas de continuidad con el objeto de mantener la atención del telespectador durante una hora o más puede provocar un desplazamiento de lo cómico a lo dramático. De ahí que España sean abundantes las producciones que oscilan entre la comedia y el drama, tales como *Médico de familia* (Tele5, 1995-1999), *Ana y los 7* (TVE1, 2002-2005) o *Los Serrano* (Tele5, 2003-2008), mejor catalogadas como comedias dramáticas o *dramedies*.

3. LA COMEDIA COMO REFLEJO DE LA ACTUALIDAD

En el contexto de la comedia televisa estadounidense se identifican numerosas producciones caracterizadas por abordar temas polémicos o incluso tabú, de ahí que Paterson (1995: 114) afirme la existencia de "a remarkable parallel between the themes of successful situation comedies and the social history of modern society". La introducción de temas controvertidos y de actualidad en una comedia televisiva permite conectar con la audiencia a partir de sus propias preocupaciones, pero no supone necesariamente un tratamiento progresista, ni despliegue de potencial crítico. Dichas temáticas pueden ser introducidas simplemente para insertar una broma puntual, para ser banalizadas o, incluso, para reforzar una visión estereotipada.

Siguiendo los pasos del modelo norteamericano y de otras manifestaciones humorísticas locales, como las chirigotas gaditanas (Fernández Jiménez, 2015), la ficción televisiva nacional también ha introducido temas polémicos, así como cuestiones sociales que preocupan a la ciudadanía, aunque mayoritariamente han sido abordados con un tono blando y ligero. En su estudio sobre la comedia española estrenada

entre 1956 y 1975, Diego y Grandío (2014: 107) señalan que las primeras producciones de dicho periodo se caracterizaban por "ofrecer una visión amable y edulcorada de la realidad con el fin de entretener al espectador". En la misma línea, sobre las producciones de ficción de los sesenta, Antona Jimeno (2017: 42) afirma que recurrían "al humor, la ironía y la sátira, pero siempre concluyendo con un mensaje optimista y positivo". Sin sobrepasar el enfoque superficial de las situaciones.

Sobre la ficción del periodo comprendido entre 1975 y 1982, Chicharro Merayo (2018: 388-389) destaca algunas comedias por su vocación crítica: *Ese señor de negro* (TVE, 1975-1976) y *La señora de García se confiesa*. Según la autora, la primera destacaba negativamente el conservadurismo trasnochado de su protagonista, mientras que la segunda realizaba "una sutil crítica hacia las élites burguesas". La obra específica de los guionistas Jaime de Armiñán y Adolfo Marsillach también ha sido subrayada por su potencial crítico. Catalina Buezo (2002) señala que Armiñán fue pionero en la utilización de la televisión como medio de denuncia y difusor de ideas reformistas; mientras Gordillo Álvarez (2015: 80) afirma que las producciones de Marsillach en los años sesenta marcaron una tendencia humorística "mucho más sarcástica y acida", que "vendría a ser una crítica de la sociedad española de la época".

En relación a un contexto más coincidente al que aborda este estudio (1990 y 2006), Rueda Laffond y Chicharro Merayo (2006: 357) señalan que los temas de actualidad introducidos en la comedia han sido "dibujados de manera muy sencilla y reducida, no necesariamente rigurosa, ocultándose buena parte de sus dimensiones más espinosas, y resaltándose sin embargo sus aspectos más sentimentales y emocionales". Y añaden que "los personajes tienden a solventar sus crisis de la manera socialmente más deseable, planteando un discurso conservador". También Palacio (2001: 181) señala la ausencia de crítica social en la comedia televisiva destacando que "*Farmacia de guardia* fijará el canon para muchas telecomedias posteriores: contenidos políticamente correctos con el contrapunto de personajes secundarios conservadores".

El análisis de las primeras comedias del periodo aquí analizado, la década de los noventa, confirman este canon. Por ejemplo, ¡Ay, Señor, Señor! (Antena3, 1994-1995) aspiraba a ser vista como trasgresora presentando como protagonista a un sacerdote moderno: no usaba sotana, era deportista y comprensivo. La serie abordó numerosos temas delicados

(el embarazo no deseado durante la adolescencia, la prostitución, la delincuencia, el consumo de drogas, la homosexualidad, etc.), pero siempre desde una perspectiva muy tradicional, con personajes que caían en el maniqueísmo y la obligatoriedad de un final feliz. El mismo tratamiento de las problemáticas de actualidad lo encontramos, por ejemplo, en *Querido maestro* (Tele5, 1997-1998), que además incluyó la corrupción política, la reinserción social y el maltrato doméstico, entre otros.

En paralelo, algunas comedias de la misma década renunciaron deliberadamente al empleo del humor como herramienta de crítica social. Es el caso, por ejemplo, de *Ni contigo, ni sin ti* (TVE1, 1998), comedia que su protagonista, el actor Pedro Osinaga, presentaba afirmando: "No tiene mensaje ni está hecha para pensar. Son 55 minutos de entretenimiento gracias a las situaciones cómicas y equívocas que generan sus relaciones sentimentales" (Gallo, 1998). Otras comedias, sin posicionarse explícitamente, basaron su comicidad en un tipo de humor banal e inofensivo, principalmente visual, potenciado por el histrionismo de sus protagonistas y la abundancia de gestos cómicos. El caso paradigmático fue *Hostal Royal Manzanares*, pero este tipo de humor también fue predominante en otras comedias menos exitosas del mismo periodo como, por ejemplo, *Kety no para* (TVE1 1997-1998). El humor visual no ha perdido vigencia y ha estado presente en la comedia española en las décadas siguientes, destacando en títulos como *El botones Sacarino* (TVE1, 2000), *El mundo de Chema* (Cuatro, 2006), *Manolo y Benito Corporeision* (Antena3, 2006-2007), *Ella es tu padre* (Tele5, 2017 - FDF, 2018), entre muchas otras. Volviendo a los años noventa, también se identifica una tendencia hacia la broma fácil basada en el doble sentido sexual, que destaca en comedias como *Hermanos de leche* (Antena3, 1994-1996), *La noche de Ozores* (Antena3, 1997) o *Todos los hombres sois iguales* (Tele5, 1996-1998).

Como el resto de comedias protagonizadas por Lina Morgan (*Una de dos*, TVE1, 1998-1999, *Academia de baile Gloria*, TVE1, 2001 y *¿Se puede?*, TVE1, 2004), *Hostal Royal Manzanares* se caracteriza por presentar prácticamente todos los rasgos definitorios del género del sainete, entre los que destacamos la "tendencia a la idealización de los ambientes sin hacer hincapié en los aspectos más negativos de la realidad social del momento" (Ríos Carratalá, 1997: 22). La comedia enfrentaba a la audiencia con temas polémicos y de actualidad, pero no la invitaba

a una reflexión crítica. Todo lo que podía resultar potencialmente crítico o transgresor acababa siendo neutralizado con una broma. Perfectamente coherente con una lógica, la del sainete, que "no suele conllevar a una reflexión moral ni una tensión utópica" (Ríos Carratalá, 1997: 44). En el segundo episodio de la serie, por ejemplo, Sonsi (Ana Obregón) explica a Reme (Lina Morgan) que quedó embarazada siendo adolescente y fue obligada a dar en adopción a la criatura: "Son *chorrás* que se hacen cuando se tiene esa edad, Reme. Si yo volviera a tener un hijo te juro que no habría nadie en el mundo que me separara de él". En este momento, la serie tiene la oportunidad de posicionarse acerca del embarazo adolescente, sus causas y/o consecuencias. No obstante, en lugar de ello, Sonsi cierra su relato añadiendo: "Ni siquiera Antonio Banderas, y mira que está bueno el tío!", con lo que se desatan las risas del público.

Más preocupante que la banalización resulta la introducción de temas conflictivos o polémicos para reforzar visiones conservadoras o normalizar estereotipos de discriminación negativa. La famosa serie estadounidense *All in the family* (CBS, 1971-1979), adaptación de la británica *Till Death Us Do Part* (BBC1, 1965-1975), "se convirtió en un gran foro nacional por el que desfilaron todos y cada uno de los conflictos que hasta ese momento solo habían sido noticia en los informativos" (Álvarez Berciano, 1999: 77). Numerosos autores han llamado la atención sobre su innovación en términos de exploración de terreno temático antes desconocido en el *prime time*: homosexualidad, movimiento antibélico, impotencia sexual, menopausia, aborto, etc. (Gitlin, 1983; Abelman, 1998). Ello no implica, en cualquier caso, que dicha serie sea considerada ejemplar en el uso del humor como mecanismo de cuestionamiento del *status quo*. Para muchos autores es justo lo contario. *Till Death Us Do Part*, así como su sucesora, ha sido fuertemente criticada por estar protagonizada por un entrañable y simpático fanático, xenófobo, machista y racista (Hartley, 2001; Malik, 2002). Su creador, Johnny Speight, afirmaba haber diseñado el personaje para ridiculizar dicho perfil social, pero buena parte de la audiencia lo interpretó como una exaltación de los valores que encarnaba y vio en el personaje una validación de sus propios prejuicios (Husband, 1988; Wells, 1998; Malik, 2002; Lockyer y Pickering, 2005).

A diferencia de la comedia televisiva de la década de los noventa, la producción cómica española desarrollada a partir de 2000, además de introducir temáticas socialmente relevantes, ha sido elogiada por presentar

un mayor apego a la cotidianidad y la actualidad, así como "un humor mucho más irónico, descreído e inmerso en el dialogo" (Puebla Martínez, 2015: 118). Diversos autores han señalado como ejemplo de crítica social la popular comedia *La que se avecina* (Tele5, 2007-). Gordillo Álvarez (2015: 87), por ejemplo, celebra su estrategia al compararla con su antecesora, *Aquí no hay quien viva* (Antena3, 2003-2006): "es mucho más satírica y crítica, y el tipo de humor es bastante más negro y gamberro que el de su predecesora". En la misma línea, Puebla Martínez y Navarro Sierra (2016: 93) citan un fragmento de su octogésimo episodio para afirmar que la serie "hace una crítica a la política española" e ilustrar la idea de que la comedia es el recurso ideal para cuestionar diversos aspectos de la realidad. En el ejemplo citado, el personaje de Coque (Nacho Guerreros) defiende a Amador (Pablo Chiapella) y Maite (Eva Isanta), quienes están a punto de ser desahuciados. Coque interviene a favor de ellos señalando que la culpa, realmente, es de los políticos y banqueros en general, que con su codicia han hundido el país. Ahora bien, ¿hasta qué punto la serie invita a tomar en serio las palabras de un personaje que lleva, en ese momento, seis años siendo representado como el *tonto gracioso*; un personaje de buen corazón, pero con capacidades intelectuales limitadas por el consumo regular de drogas? ¿Porque la crítica no es vehiculada a través de un personaje asociado a la autoridad, la credibilidad o la inteligencia? ¿Es que acaso la serie, en una especie de homenaje a *Don Quijote de la Mancha*, vincula las ideas más lúcidas a un personaje excéntrico? No parece el caso. La crítica genérica a políticos y banqueros puede ser recurrente y tópica. Lo que es relevante es el contexto de interpretación. Y ni Coque, ni Amador, ni Maite son unos idealistas enloquecidos cargados de razón. El perfil humano de los tres invita, por lo contrario al enfoque fútil y frívolo ¿Qué implicaciones tiene la elección de Amador y Maite para desarrollar la trama del desahucio? ¿Acaso sólo son víctimas de desahucios perfiles sociales identificables con categorías como holgazán o irresponsable?

Algo parecido pasa con el desarrollo del perfil cómico de Antonio Recio (Jordi Sánchez), caracterizado como franquista, xenófobo, homófobo, machista y racista. Se trata de un personaje entrañable, interpretado por un actor cuya "única consigna es que tenía que caer bien como sea" (Gasca, 2016). El retrato tan amable del personaje franquista niega la capacidad crítica o reflexiva de esta serie. Tal como señalaba Malik (2002: 93) para el caso de Alf Garnett, el problema no es presentar dicho perfil en televisión,

sino la forma en la que se hace: como un personaje particularmente empático, con el que la audiencia se llega a sentir identificado. En el caso de *La que se avecina*, el personaje de Antonio Recio se asocia a multitud de latiguillos pegadizos que consiguen extender su influencia más allá de los límites de la ficción, ya sea en el habla cotidiana o a través de diversas formas promocionales, por ejemplo, camisetas con su imagen. El mismo proceso de búsqueda de empatía entre la audiencia y este perfil cómico se evidencia en *Aída* (Tele5, 2005-2014). A través del personaje de Mauricio Colmenero (Mariano Peña), se acerca a la audiencia al perfil cómico del ignorante y sin estudios que tiene éxito económico; del sinvergüenza triunfador. Tal como señalan Biscarrat y Meléndez Malavé (2014: 332), el propio tono humorístico de la serie "permitiría denunciar un estereotipo a través de una presentación crítica del personaje de Mauricio"; sin embargo, se opta por no hacerlo, reforzando implícitamente representaciones tópicas hegemónicas de la inmigración.

Tanto *Aída* como *La que se avecina* han abordado algunas de las principales problemáticas sociales de la España contemporánea: la crisis económica, el desempleo, la precariedad laboral, la estafa inmobiliaria o la corrupción política. No obstante, tal como ya hemos señalado, dicha introducción puede responder a diversos propósitos. En el caso de *Aída*, por ejemplo, Pao (2014: 502) reconoce la presencia habitual de temáticas sociales, pero advierte que "the series does not engage these real and pervasive problems in any meaningful way". Y añade:

> Aída*'s sisters* [*Roseanne* (ABC, 1988-1997) & *Grace Under Fire* (ABC, 1993-1998)] *demonstrated that even apparently low-brow cultural products can take on serious issues without sacrificing humor. Their Spanish look-alike failed in this regard, however* (Pao, 2014: 507).

La introducción de las principales problemáticas sociales permite a estas comedias conectar mejor con la audiencia, creando una aparente impresión de verosimilitud. Con la inclusión de comentarios supuestamente mordaces se pretende dar una pátina de credibilidad a la banalización: con la proliferación de frases de tono irónico, satírico o políticamente incorrecto se crea un engañoso envoltorio de transgresión.

Propuestas televisivas como de *The Simpsons* (Fox, 1989-) o *South*

Park (Comedy Central, 1997-) no vehiculan una crítica ideológica sistemática o coherente, pero consiguen ofrecer "wonderful acts of smuggling" (Terry Gilliam cit. en Wells, 2002: 5); brechas o *intersticios* en la cosmovisión del sistema de ideas dominante (Gubern, 2000: 77). Intersticios en forma de frases mordaces o de destacable lucidez crítica que, aunque no forman parte de un plan para sugerir otras formas de vida posibles, cuestionan propuestas de la ideología prevalente presentadas como inevitables. Estos comentarios puntuales brillantes nos permiten ser más consientes de nuestra realidad, aunque, como afirma Eco (1984: 8), solo sea por un instante: "We smile because we feel sad for having discovered, only for a moment, the truth". La lógica carnavalesca puede tener una función ambivalente. El mismo Eco (1984) propone comprender la inversión carnavalesca no tanto como una rebelión temporal en contra de la norma, si no como una trasgresión autorizada o tolerada que subvierte los valores solo en apariencia. Bajtín (1974), por su parte, señala que el carnaval sólo interrumpía provisionalmente el funcionamiento del sistema oficial y la efímera victoria de la transgresión popular no sobrepasaba los límites de las fiestas. Aunque esa ocasión de liberación y escape acotada en el tiempo y el espacio, el carnaval, permitía a los siervos un cambio en la percepción social: relativizaba el imaginario rígido e incuestionable del orden social estamental. Una relativización del imaginario social que en las comedias española antes citadas no se produce nunca o casi nunca. Lejos de buscar la transgresión, estas producciones tienden a reforzar un posicionamiento conservador, revalidando todo tipo de estereotipos de discriminación negativa.

Otras series más recientes, como *Stamos okupa2* (TVE1, 2012), *Con el culo al aire* (Antena3, 2012-2014) y *Buscando el norte* (Antena3, 2016), partían de premisas que prometían crítica social. Durante los peores años de la crisis económica, estas comedias abordaron las hipotecas basura y los desahucios, los recortes en materia de sanidad y educación, el movimiento *okupa* y la fuga de talento, entre otros. Pero, si bien es cierto que el punto de partida era potencialmente crítico, el tratamiento de los temas careció de mordacidad: la necesidad de un final feliz y la mitificación de las relaciones familiares diluyó los conflictos y los arrastró al terreno de enfoques blandos y previsibles. En definitiva, en muy pocos casos se identifica un tratamiento arriesgado, novedoso o al menos tridimensional de temáticas polémicas en la comedia televisiva española. De hecho, este género

solo da verdaderas muestras de su potencial crítico cuando es enriquecido con elementos propios del drama, tal como sucede en *Mujeres* (TVE2, 2006) o *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007-2009). En *Mujeres,* por ejemplo, es destacable la crítica al nacionalcatolicismo de la extrema derecha española a través del personaje de Covadonga (Imma Colomer); así como la representación realista de la homosexualidad, sin amaneramientos exagerados o remedos de travestis, a partir del personaje de Jaime (Aitor Merino). *Mujeres*, además, fue reconocida por la crítica por su representación de la mujer en todas la etapas de la vida; una representación que se aleja del modelo tradicional, presentando mujeres que no responden al modelo dominante de fantasía cinematográfica y que celebra la amistad femenina (Menéndez Menéndez, 2014: 75). *Cuestión de sexo,* en cambio, se esforzó por desmontar tópicos relacionados con la sexualidad humana y presentar la verdadera complejidad de las relaciones sentimentales. Abordando, por ejemplo, la infidelidad no como una cuestión de buenos o malos, sino como una situación de la que pueden ser responsables tres, y no solo dos, o planteado el debate sobre las diferencias sociales y culturales establecidas para que hombres y mujeres vivan y exploren su sexualidad. Diferencias resumidas por el personaje de Sofía (Ana Fernández) como: "ellos pueden fardar de chicas, pero si nosotras lo hacemos somos llamadas guarras".

4. LA SÁTIRA

Uno de los recursos más eficaces que emplea la comedia para hacer crítica social es la sátira, un género *extramural* que puede referirse a cualquier ámbito de la vida social (Hutcheon, 1985). Al margen de los programas de *sketches* satíricos, como *Monty Python's Flying Circus* (BBC1, 1969-1973; BBC2, 1974), o los diversos formatos de imitaciones humorísticas televisivas (Fernández Jiménez, 2018), la ficción cómica también puede adoptar como hilo argumental un aspecto de la vida social y retratarlo desde el prisma de la sátira, tal como hacía, por ejemplo, *Yes, Minister* (BBC Two, 1980-1984) o *The Thick of It* (BBC Four, 2005; BBC Two, 2009-2012) con la política. No obstante, en España, dicho recurso cómico no ha gozado de popularidad. Por ejemplo, *Moncloa, ¿dígame?* (Tele5, 2001), la única comedia que se ha centrado precisamente en la política, renunció, desde el inicio, a la sátira. Su director, Oriol Grau, afirmaba que su "intención no ha sido hacer una serie crítica con el poder ni

un seguimiento de los políticos" (M. R. , 2001). "La política sólo aparecerá como una pincelada" (Cendrós, 2000), añadía Grau, quien descartaba una sátira como la de *Yes, Minister* por dudar que España estuviera preparada para un producto de ese estilo. *Moncloa, ¿dígame?* falló en su representación de un grupo de altos funcionarios que *salvaba el pellejo* a los políticos, para caer en el estereotipo: el de los funcionarios inútiles, que solo piensan en *escaquearse* del trabajo. Se trataron algunos temas espinosos, pero no contó con el humor mordaz de otras comedias políticas anteriores, desaprovechando por completo las posibilidades satíricas del género.

Otro aspecto de la realidad contemporánea que suelen satirizar las comedias es el de los medios de comunicación. En Estados Unidos de América hay una larga tradición de comedia autoreflexiva y caracterizada por el metacomentario, en la que destacan las producciones de MTM Enterprises. En España, por el contrario, las comedias relacionadas con la esfera mediática han sido minoritarias. Por ejemplo, *Famosos y familia* (TVE1, 1999) revelaba los entresijos de una producción televisiva de ficción, de la misma manera que *Locos por la tele* (TVE1, 1991) lo hacía con los concursos de televisión. La trama de *Fuera de control* (TVE1, 2006) giraba alrededor de la producción de un programa informativo, mientras *7 días al desnudo* (Cuatro, 2005-2006) se centraba en la sala de redacción de una revista sensacionalista. Esta última renunció a ofrecer una reflexión crítica sobre la profesión. Mireia Acosta, productora ejecutiva de Videomedia, responsable de la serie, afirmaba que el proyecto nacía "con la única pretensión de hacer reír", mientras que su director, Jesús Font, declaraba que la trama "se podría extrapolar a cualquier otra profesión" (Baragaño, 2005). Casi una década después, Telecinco recuperaba la premisa de *7 días al desnudo* con el estreno de *B&B, de boca en boca* (Tele5, 2014-2015). El resultado fue el mismo: como en las otras cuatro series, el peso de las tramas románticas y/o de amistad fue muy superior al de las laborales, reduciendo significativamente los márgenes para hacer crítica autoreflexiva de los medios de comunicación.

Finalmente, la Iglesia, una de las instituciones más criticadas en la tradición carnavalesca, tampoco se ha convertido en fuente relevante de sátira para la comedia televisiva española. Al margen de algún comentario crítico puntual, la figura del sacerdote ha recibido una caracterización positiva, siendo representado como consejero y voz de la razón. En la

búsqueda de su revalidación como una figura positiva se ha recurrido, con frecuencia, a la trama del hermano gemelo malo, mujeriego y problemático, tal como se observa en *Como el perro y el gato* y *Aquí hay Paz y después Gloria* (Tele5, 2015). Incluso el padre Luis, protagonista de ¡Ay, Señor, Señor!, tenía un gemelo malvado. El único párroco fuera del canon es el padre Miguel (Manuel Millán), de *Aquí no hay quien viva* (Antena3, 2003-2006), un personaje más próximo a la lógica de la picaresca, determinado en convencer a los vecinos para que compren su último disco, dinamizar su carrera musical y obtener beneficio económico.

5. LA PARODIA

La parodia, según Bajtín (1974: 10), constituye uno de las géneros más apropiados para vehicular la noble tradición del carnaval: "La parodia es orgánicamente ajena a los géneros 'puros' (la epopeya, la tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados" (Bajtín, 2003: 185-186). Y es precisamente esta herramienta la que emplean algunas comedias televisivas en su intento por invitar a la audiencia a cuestionar aspectos de la vida cotidiana. Como en el caso de la sátira, la parodia en televisión no acostumbra a servir de base de líneas argumentales en forma de narrativas autónomas, sino de programas de *sketches*, como *Saturday Night Live* (NBC, 1975-), que también incluye segmentos satíricos. Los programas dedicados a parodiar un género o formato específico no han sido muy numerosos, pero existen ejemplos muy destacados, como es el caso de *Get Smart* (NBC, 1965-1970). No obstante, el subgénero que más ha explotado la parodia como estrategia cómica es la comedia animada de *prime time* (Gómez Morales, 2014).

En España, las parodias también han encontrado en el *sketch* su mejor formato, destacando en programas como *Homo Zapping* (Antena3, 2003-2007; Neox, 2016-) o *Teletipos* (Tele5, 2006), entre otros. Por el contrario, como estrategia central del relato sólo se identifica en dos producciones; dos *workplace comedies* basadas en géneros de ficción tradicionales. La primera, *Agente 700* (TVE1, 2001), recuperaba el motivo narrativo de *Get Smart*: Josema Yuste, en el papel de un despistado agente secreto de la Megagencia, luchaba contra KASPA, una organización que tiene como objetivo acabar con la paz y el equilibrio mundial. La segunda, *Plutón BRB Nero* (TVE2, 2008-2009), dirigida por Álex de la Iglesia,

relataba las aventuras de la tripulación de una nave espacial en busca de un planeta habitable para la raza humana. Esta comedia de autor también era una *sci-fi comedy* (o *sci-ficom*), dado que al parodiar la franquicia *Star Trek* se apropiaba de la mayoría de sus elementos definitorios.

6. LA COMEDIA SOBRE EL PASADO

La ficción ambientada en el pasado ofrece la oportunidad de reflexionar sobre periodos o épocas anteriores desde la distancia crítica que posibilita el presente. Y, simultáneamente, también permite reflexionar sobre el presente partiendo de una visión crítica de la propia historia. Con el cambio de siglo, el drama de época ha experimentado un resurgir (Salvador Esteban, 2016), mientras la comedia se ha mantenido en las coordenadas de la proximidad temporal. En las tres últimas décadas sólo se identifican cuatro comedias inspiradas en el pasado: *La banda de Pérez* (TVE1, 1997), *Plaza de España* (TVE1, 2011), *Los quien* (Antena3, 2011) y *Arde Madrid* (Movistar+, 2018). Las dos primeras están ambientadas en la Guerra Civil española, mientras la tercera se ubica en 1981 y la cuarta, dos décadas antes, en 1961.

Inspiradas por producciones como '*Allo, 'Allo* (BBC, 1982-1992), *Hogan's Heroes* (CBS, 1965-1971) o *M*A*S*H* (CBS, 1972-1983), *La banda de Pérez* y *Plaza de España* también se centran en un conflicto bélico, la guerra civil española. Pero, a diferencia de sus referentes internacionales, ambas producciones aparcan cualquier intención crítica, abordando la guerra civil desde una perspectiva condescendiente con los valores del franquismo, banalizando su naturaleza represiva y ridiculizando a los personajes identificados con valores republicanos.

En lo que se refiere a *Los quien*, el detonante de la acción es el divorcio de la pareja protagonista, la primera en España en acogerse a la ley de divorcio de 1981. A primera vista podía parecer que el pasado jugaba un rol determinante en el desarrollo del relato. Sin embargo, las diversas tramas desarrolladas podían haber sido abordadas en la actualidad con el mismo resultado. El pasado sólo cobra relevancia en forma de broma puntual y contextual. Con frecuencia, la comicidad de los diálogos recae en su carácter falsamente predictivo. Por ejemplo, en el primer episodio, mientras Susana (María Pujalte) y Candela (Cristina Alcázar) siguen la retransmisión televisiva de la celebración de la boda de Diana

Spencer y Carlos de Gales, Candela bromea sobre la posibilidad de que, en España, el príncipe también se casará con una plebeya y, además, periodista. La escena es una muestra clara de empatía activa con la imagen supuestamente modernizadora o democratizadora que representa el enlace matrimonial entre un príncipe y una plebeya. Un esquema muy alejado de las posibilidades de distancia satírica del poder y sus representaciones que ofrece la comedia.

Arde Madrid es la excepción. A través de las figuras antagónicas de Ava Gardner (Debi Mazar) y su criada Ana Mari (Inma Cuesta), el relato explora la represión social franquista y las diferencias culturales. A diferencia de las comedias anteriores, *Arde Madrid* explota las posibilidades críticas de su ambientación histórica y ofrece una lúcida reflexión sobre el nacionalcatolicismo. Esta comedia, otra muestra de la arriesgada apuesta de ficción de la plataforma de pago, nos presenta unos protagonistas, Ana Mari y Manolo (Paco León), que sufren una profunda transformación, hecho casi inédito en la comedia televisiva.

7. LOS ESTEREOTIPOS

La comedia televisiva española, tal como señalábamos antes, excluye algunos rasgos definitorios de la *sitcom* tradicional, pero también conserva otros, como la puesta en escena puramente teatral y, más característico aún, los personajes estereotipados. Desde los orígenes del formato, el estereotipo se ha convertido en unos de sus mejores aliados. De hecho, una parte importante de la comicidad de la *sitcom* tiene su origen en la rigidez de sus personajes. Unos personajes exagerados, fácilmente reconocibles, previsibles y estáticos.

La comedia ha sido pionera en la introducción de nuevos perfiles sociales, aunque mayoritariamente lo ha hecho desde el prisma del estereotipo. Como el mismo humor, los estereotipos pueden ser ambiguos: "[…] depending upon the extent to which it is used either as a norm to be transgressed or as the ready-made embodiment of the unusual, the eccentric, and the deviant" (Neale y Krutnik, 1990: 4). Su uso para subvertir ciertos perfiles sociales es una característica de la "cultura popular emancipadora" (Kellner, 1982). Su reafirmación constante, por el contrario, extiende y perpetua la discriminación y los prejuicios. En el caso concreto de la comedia, su uso, aunque generalizado, también resulta

más preocupante, puesto que el humor ha demostrado un enorme poder en el proceso de transmisión de ideologías (Lockyer y Pickering, 2008). Así pues, el uso de ciertos estereotipos puede resultar más nocivo que la misma invisibilización del perfil representado.

En la comedia televisiva española, como la norteamericana (Martinez y Ramasubramanian, 2015; Ávila-Saavedra, 2011; Valdivia, 2010), la británica (Husband, 1988; Ahmed, 2013) y la australiana (Mitchell, 1992), los inmigrantes constituyen uno de los grupos sociales más estereotipados. Entre ellos destacan los sudamericanos, quienes han sido representados, principalmente, bajo la figura del cubano vividor y/o *sabrosón*, el argentino psicoanalista y/o psicólogo y el colombiano narcotraficante o sicario. Otros estereotipos de discriminación negativa recurrente son el del norte africano *trapichero* y el inmigrante de Europa del Este cuya comicidad deriva de su incapacidad para hablar castellano correctamente. Finalmente, los asiáticos suelen ser caracterizados como vendedores de baratijas y falsificaciones. Sobre este último grupo llama la atención el caso atípico de Kim Ki Yong, personaje de *Pelotas*. En este *dramedy*, Alberto Jo Lee interpreta a un alto ejecutivo surcoreano caracterizado con todo tipo atributos positivos.

La simplificación estereotipada de la homosexualidad masculina representa otra fuente inagotable de comicidad. Su amaneramiento excesivo y promiscuidad suelen ser los rasgos predominantes. Una mención especial merecen, por popularidad e impacto en la audiencia, Fidel (Eduardo Casanova) y Tony (Secun de la Rosa) de *Aída* y Mauri (Luis Merlo) y Fernando (Adrià Collado) de *Aquí no hay quien viva*. Los dos primeros, aunque representados bajo el estereotipo tradicional, son prácticamente los únicos personajes de la serie retratados como emocionalmente inteligentes y con estudios universitarios. Mauri y Fernando, por su parte, constituyeron la primera pareja gay protagonista de una ficción española. Como en el caso de Willy (*Tío Willy*, TVE1, 1998-1999), Mauri y Fernando también se alejaron del tratamiento caricaturizado y no asociaron el tópico de la promiscuidad a su representación.

8. CONCLUSIONES

Con este artículo se aborda, por primera vez, el potencial crítico de la comedia televisiva española. Un género que ha resultado clave en

la configuración de las parrillas televisivas y la consolidación de la producción de ficción en España, pero que se ha decantado de forma preferente por estrategias argumentales orientadas al entretenimiento acrítico. El recorrido por la historia reciente del género en España indica que no se ha buscado o encontrado una perspectiva narrativa inspirada en la larga tradición del carnaval descrita por Rabelais, heredero de las festividades Dionisíacas de los griegos y romanos. Ni siquiera se ha explotado dicha posibilidad desde una óptica conservadora, como mero simulacro de reflexión crítica. La comedia española, debido, en parte, a su necesidad de atraer la mayor cantidad de audiencia posible, ha preferido ser conservadora en sus planteamientos ideológicos y narrativos. Ha buscado la complicidad de públicos mayoritarios sugiriendo una imagen de modernidad con la inclusión de temas de actualidad que preocupan a los ciudadanos. Cierto. Pero la mayoría de las veces lo ha hecho con el propósito de vestir de transgresión la banalización de dichas temáticas. La comedia televisiva española han evitado asumir riesgos en la crítica, prefiriendo ofrecer historias amables de fácil digestión.

Sólo en casos puntuales, principalmente entre las producciones que combinan comedia y drama, se han identificado expresiones del potencial crítico del humor. En líneas generales, los personajes y tramas a través de los cuales se ha abordado la identidad de género o la orientación sexual son los que han recibido el tratamiento más tridimensional. Mientras que las temáticas relativas a la corrupción política, la crisis económica, la guerra civil y la diversidad cultural y religiosa han sido representadas exclusivamente desde el prisma de los tópicos.

Por otra parte, los subgéneros cómicos con más potencial transgresor o vanguardista, como la comedia negra o la comedia anárquica, no han estado presentes en la parrilla televisiva española. Y la sátira y la parodia son minoritarias. Por el contrario, el uso de estereotipos de discriminación negativa, uno de los elementos más nocivos de la *sitcom*, se ha normalizado. Particularmente en el caso de la representación de la inmigración. A través de los estereotipos, y en contra de su naturaleza carnavalesca, la comedia televisiva española hace que la lógica del humor invite a la audiencia a reírse preferentemente de los grupos sociales más vulnerables, instalándose en una tendencia señalada por Mills (2009: 79):

Running throughout the academic analysis of sitcom is an assump-

> *tion that the genre problematically upholds power structures within society and is a useful tool for normalising the demonisation of certain social groups. It is therefore very definitely not the tool of the downtrodden, and sitcom humour may instead be one of the most powerful ways in which unequal social distinctions remain upheld.*

De esta manera, la comedia televisiva española ha actuando, preferentemente, como instrumento de legitimación del poder. El potencial de doble filo, propio de la comedia, ha obviado la dimensión crítica para decantarse por una función divisoria y excluyente. Una función divisoria que no solo apoya las desigualdades sino que, como apunta Medhurst (2007: 19), también las encubre con una "aura de inevitabilidad".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELMAN, R. (1998). *Reaching a Critical Mass. A Critical Analysis of Television Entertainment*. Mahwah: L. Erlbaum.

AHMED, A. A. (2013). "Faith in Comedy: Representations of Muslim Identity in British Comedy". *South Asian Popular Culture* 11.1, 91-96.

ÁLVAREZ BERCIANO, R. (1999). *La comedia enlatada: de* Lucille Ball *a* Los Simpson. Barcelona: Gedisa.

ANDREWS, M. (1998). "Butterflies and Caustic Asides: Housewife, Comedy and the Feminist Moviment". En *Because I tell a joke or two: Comedy, politics and social difference*, S. Wagg (ed.), 50-64. London: Routledge.

ANTONA JIMENO, T. (2017). "El entretenimiento como pilar de la programación televisiva durante el periodo 1958-75". *Communication & Society* 30.2, 31-45, *https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=617* [10/03/2019].

AVILA-SAAVEDRA, G. (2011). "Ethnic otherness versus cultural assimilation: U.S. Latino comedians and the politics of identity". *Mass Communication and Society* 14.3, 271–291, *https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15205431003650478* [10/03/2019].

BAJTÍN, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el*

Renacimiento. Barcelona: Barrals.

____ (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.

BARAGAÑO, T. (2005). "Cuatro estrena '7 días al desnudo', comedia en estado puro para su horario estelar". *El País*, 22 de diciembre, *https://elpais.com/diario/2005/12/22/radiotv/1135206003_850215.html* [25/02/2019].

BERMAN, R. (1987). *How Television Sees Its Audience: A look at the Looking Glass*. Newbury Park (CA): Sage.

BISCARRAT, L. y MELÉNDEZ MALAVÉ, N. (2014). "De la exclusión a la heteronomía. Inmigrantes en la ficción televisiva *Aída*". *Icono 14* 12.1, 319-346, *https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/566* [10/03/2019].

BUEZO, C. (2002). "Jaime de Armiñán y los medios de comunicación social como difusores de ideas reformistas". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 20, *https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/arminan.html* [25/02/2019].

CENDRÓS, T. (2000). "'Moncloa, ¿dígame?' parodia al funcionariado del palacio presidencial". *El País*, 30 de diciembre, *https://elpais.com/diario/2000/12/30/radiotv/978130803_850215.html* [25/02/2019].

CHICHARRO MERAYO, M. M. (2018). "La ficción de producción propia entre 1975 y 1982". En *Una televisión con dos cadenas, la programación en España (1956-1990)*, J. Montero (dir.), 381-393. Madrid: Cátedra.

CORNER, J. (1999). *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Oxford University Press.

DIEGO, P. y GRANDÍO, M. M. (2014). "Producción y programación de series cómicas de TVE en la época franquista: Jaime de Armiñán y las primeras comedias costumbristas". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 20, 105-120, *http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/45093* [10/03/2019].

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, E. (2015). "Acercamiento a la creatividad de las chirigotas gaditanas". *Creatividad y Sociedad* 24, 64-88.

____ (2018). "Las imitaciones humorísticas televisivas en España: propuesta de clasificación". *Signa. Revista de la Asociación* Española de Semiótica 27, 293-321, *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19017/17897* [10/03/2019].

FEUER, J. (2001). "Situation Comedy, Part 2". En *The Television Genre Book*, G. Creeber (ed.), 67-70. London: BFI.

GALLO, I. (1998). "TVE estrena una comedia para lucimiento personal del actor Pedro Osinaga". *El País*, 12 de febrero, *https://elpais.com/diario/1998/02/12/radiotv/887238007_850215.html* [25/02/2019].

GASCA, J. (2016). "Jordi Sánchez (Antonio Recio): 'LQSA no va contra los gays'". *Shangay*, 12 de diciembre, *https://shangay.com/2016/12/12/jordi-sanchez-antonio-recio-lqsa-no-va-contra-los-gays/* [25/02/2019].

GITLIN, T. (1983). *Inside Prime Time*. New York: Pantheon.

GÓMEZ MORALES, B. (2014). "La comedia animada de *prime time* en Estados Unidos. Un subgénero paródico, autorreflexivo e intertextual". *Comunicación y Sociedad* 27.1, 127-142, *https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=483* [10/03/2019].

GORDILLO ÁLVAREZ, I. (2015). "La comedia televisiva: clichés, gags y estereotipos como base para el 'buen' humor'". En *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*, B. Puebla Martínez, N. Navarro Sierra y E. Carrillo Pascual (coords.), 79-101. Madrid: Icono14.

GREENE, D. (2008). *Politics and the American Television Comedy: A Critical Survey from I Love Lucy Through South Park*. Jefferson (NC): McFarland.

GROTE, D. (1983). *The End of Comedy: The Sit-com and the Comedic Tradition*. Hamden: Archon.

GUBERN, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.

HAMAMOTO, D. Y. (1989). *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*. New York: Praeger.

HARTLEY, J. (2001). "Situation Comedy, Part 1". En *The Television Genre Book*, G. Creeber (ed.), 65-67. London: BFI.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.* Madrid: Trotta.

HUSBAND, C. (1988). "Racist Humour and Racist Ideology in British Television, or I Laughed Till You Cried". En *Humour in Society: Resistance and Control*, C. Powell y G. E. C. Paton (eds.), 149-178. New York: St. Martin's Press.

HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-*

century Art Forms. New York: Methuen.

KELLNER, D. (1982). "TV, Ideology, and Emancipatory Popular Culture". En *Television: The Critical View*, H. Newcomb (ed.), 386-421. New York: Oxford University Press.

KING, G. (2002). *Film Comedy*. London: Wallflower.

LACALLE, Ch. y GÓMEZ, B. (2016). "The Representation of Workingwomen in Spanish Television Fiction". *Comunicar* XXIV.47, 59-67, *https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=47&articulo=47-2016-06* [10/03/2019].

LANDOWSKI, E. (1997). *Présences de l'autre: essais de socio-sémiotique II*. Paris: Presses Universitaires de France.

LOCKYER, S. y PICKERING, M. (2005). "Introduction. The Ethics and Aesthetics of Humour and Comedy". En *Beyond a Joke: The Limits of Humour*, S. Lockyer & M. Pickering (eds.), 1-24. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

____ (2008). "You Must Be Joking: The Sociological Critique of Humour and Comic Media". *Sociology Compass* 2.3, 808-820.

M. R. (2001). "Tele 5 estrena esta noche la serie 'Moncloa, ¿dígame?'". (2001). *La voz de Galicia*, 9 de enero, *http://media.lavozdegalicia.es/noticia/television/2001/01/09/tele-5-estrena-noche-serie-moncloa-digame/0003_367932.htm* [25/02/2019].

MALIK, S. (2002). *Representing Black Britain: Black and Asian Images on Television*. London: Sage.

MARC, D. (1989). *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*. Boston: Unwin Hyman.

MARTINEZ, A. R. & RAMASUBRAMANIAN, S. (2015). "Latino Audiences, Racial/Ethnic Identification, and Responses to Stereotypical Comedy". *Mass Communication and Society* 18.2, 209–229.

MEDHURST, A. (2007). *A National Joke: Popular Comedy and English Cultural Identities*. New York: Routledge.

MELLENCAMP, P. (1992). *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age and Comedy*. Bloomington: Indiana University Press.

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, M. I. (2014). "Ponga una mujer en su vida: análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE 'Mujeres' y 'Con dos tacones' (2005-2006)". *Área abierta* 14.3,

61-80, *https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/45722* [10/03/2019].

MILLS, B. (2009). *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

MITCHELL, T. (1992). "Wogs Still out of Work: Australian Television Comedy as Colonial Discourse". *Australasian Drama Studies* 20, 119-133, *http://www.multiculturalaustralia.edu.au/doc/mitchell_1.pdf* [10/03/2019].

MORREALE, J. (2003). "On the Sitcom. Introduction". En *Critiquing the Sitcom: A Reader*, J. Morreale (ed.), xi-xix. Syracuse: Syracuse University Press.

NEALE, S. & KRUTNIK, F. (1990). *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.

PALACIO, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

PALMER, J. (1987). *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy.* London: BFI.

PAO, M. T. (2014). "Views and Voices of the Working Class: Aída and Rosario". *Hispani*a 97.3, 498-509.

PATERSON, R. (1995). "Drama and Entertainment". En *Television. An International History*, A. Smith (ed.), 95-117. Oxford: Oxford University Press.

PUEBLA MARTÍNEZ, B. (2015). "*7 vidas*, la *sitcom* con color castizo". En *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*, B. Puebla Martínez, N. Navarro Sierra y E. Carrillo Pascual (coords.), 103-123. Madrid: Icono14.

PUEBLA MARTÍNEZ, B. y NAVARRO SIERRA, N. (2016). "Perspectivas de las teorías clásicas de la comunicación frente a las 'olvidadas' referencias a la actualidad en la telecomedia española". *Index comunicación* 6.2, 83-99, *http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/224* [10/03/2019].

RABINOVITZ, L. (1999). "Ms. -Representation: The politics of feminist sitcoms". En *Television, History, and American Culture: Feminist Critical Essay*, M. B. Haralovich & L. Rabinovitz (eds.), 144-167. Durham: Duke University Press.

RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.

ROWE, K. (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.

RUEDA LAFFOND, J. C. y CHICHARRO MERAYO, M. M. (2006). *La televisión en España 1956-2006: política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Fragua.

SALVADOR ESTEBAN, L. (2016). "Historia y ficción televisiva, la representación del pasado en 'Isabel'". *Index Comunicación* 6.2, 151-71, *http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/231* [10/03/2019].

SEMPRINI, A. (1990). "Introduzione". En *Lo sguardo sociosemiotico. Comunicazione, marche, media, pubblicità*, A. Semprini (ed.), 15-30. Milano: Angeli.

VALDIVIA, A. N. (2010). *Latina/os and the Media*. Malden, MA: Polity Press.

WELLS, P. (1998). "'Where everybody knows your name'. Open convictions and closed context in the American situation comedy". En *Because I Tell a Joke or Two: Comedy, Politics and Social Difference*, S. Wagg (ed.), 180-201. London: Routledge.

____ (2002). *Animation and America*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Recibido el 25 de febrero de 2019.

Aceptado el 8 de abril de 2019.

NUEVOS ENFOQUES TEÓRICOS PARA EL ESTUDIO DE LA POESÍA LÍRICA

NEW THEORETICAL APPROACHES TO THE STUDY OF LYRIC POETRY

Isabel GONZÁLEZ GIL
Universidad Complutense de Madrid
migonzalezgil@ucm.es

Resumen: Este artículo examina dos modelos teóricos recientes y contrapuestos de estudio del género lírico: el mimético-narratológico y el performático, que constituyen sendas aportaciones de la crítica literaria internacional al respecto en las dos últimas décadas, pero que han tenido escasa difusión en la teoría literaria en lengua española. Se trata, por un lado, de las aplicaciones de la narratología al estudio de textos poéticos y líricos y, por otro lado, la propuesta de Jonathan Culler en su *Theory of the Lyric*, que rechaza la asimilación de la lírica al género narrativo y propone indagar en su especificidad, no mimética sino performática.

Palabras clave: Teoría de la lírica. Narratología transgenérica. Poesía narrativa. Performance.

Abstract: This paper examines two recent and opposite models for the study of the lyric genre: mimetic-narratological and performative, two important contributions of international literary criticism to the field. Nevertheless, they have had scarcely any repercussions in Spanish literary theory. First, we focus on the narratological applications to the study of poetic and lyric texts. Second, we address Jonathan Culler's theoretical proposal developed in his book *Theory of the Lyric,* in which he rejects the assimilation of lyric poetry to the model of narrative fiction, and he proposes instead to investigate its singularity, not imitative but performative.

Key Words: Theory of the lyric. Transgeneric narratology. Narrative poetry. Performance.

1. INTRODUCCIÓN

La poesía lírica ha ocupado una extraña posición en las universidades en las últimas décadas, a un tiempo privilegiada y marginal: como diagnosticaba Garrido Gallardo en su entrevista con Sofía M. Carrizo, "hoy la Lírica es considerada la archiliteratura: en cierto sentido, la matriz teórica de la literariedad" (Carrizo, 2014: 139); pese a ello, lamentaba Ángel Luján, la lectura de poesía ha ido progresivamente reduciéndose a una actividad de especialistas y poetas; temida a la par que venerada por el público general de estudiantes, al transformarse "en un terreno casi sagrado al que un respeto exagerado impide el acercamiento" (2005: 12).

Mientras la narrativa y el teatro desarrollaron marcos teóricos *ad hoc* para el género en la segunda mitad del pasado siglo, como fueron la narratología y la semiótica teatral, la lírica no alcanzó un marco de estudio unitario y actualizado, a pesar de que tanto el formalismo como el estructuralismo prestasen al género una especial atención en sus investigaciones sobre el lenguaje literario y de las importantes aportaciones de la lingüística, especialmente de la semántica estructural, al análisis textual; sino que, como señalaba Pozuelo Yvancos, su investigación "ofrece en la Poética contemporánea una enorme dispersión, cuando no cierto anquilosamiento" (1994: 177)[1]. Los estudios de poesía siguen adoleciendo en cierta medida de lo que reprochaba García Berrio hace cuatro décadas: "nuestro conocimiento del poema analizado, como realidad global literaria, no mejora casi en nada al que nos proporcionaban los útiles de los métodos clásicos" (1978: 22)[2]. El investigador o doctorando que decide estudiar

[1] Este anquilosamiento "contrasta en el conjunto de la teoría con el vigor alcanzado por la Narratología y con la creciente afirmación de la Semiología dramática. No me refiero, cuando diagnostico esta situación, a órdenes cuantitativos; al contrario, son muchos los libros dedicados al análisis de la poesía, pero adolecen casi todos, con notables excepciones, de las limitaciones de orden cualitativo: en primer lugar, su enorme dispersión en conjuntos de estudios sobre poetas y poemas, sin que se traduzca casi nunca una consideración de Poética general" (Pozuelo, 1994: 177).

[2] "Piénsese si no ha sido espectacular el desarrollo de la que a veces se llama 'narratología'. Obviamente, por el olvido parcial de los cultivadores de la Poética en los últimos años y, sobre todo, dado el largo camino recorrido por la tradición retórica, los resultados en el análisis de los poemas líricos no han podido ser tan espectaculares. Los descubrimientos de quienes —pocos en

una obra poética se encuentra confrontado con diversos marcos teórico-críticos, no siempre conciliables en cuanto a terminología y metodología de análisis. Esta carencia repercute también en los niveles preuniversitarios, en los que el comentario de texto lírico pervive como un ejercicio deudor de los repertorios tradicionales de figuras retóricas, acompañado de algunas nociones de crítica (como pueden ser las de sujeto lírico, tema, estructura, etc.) y de su relación con el contexto. Las aportaciones que desde la Teoría de la literatura han realizado en España figuras como la de García Berrio (1989), Pozuelo Yvancos (1998, 2009) o Luján (2005), han contribuido a colmar esa carencia, sin que ninguna se haya consolidado como un marco general para el estudio del género. A ellas se han sumado compilaciones como las de Fernando Cabo: *Teoría del poema: la enunciación lírica*, y *Teorías sobre la lírica,* en la que traduce al castellano algunos de los principales textos sobre la materia, que dan cuenta del panorama tan heterogéneo que existe, así como de los principales focos de desacuerdo.

En otros contextos académicos, la situación teórica de la poesía ha sido objeto también de preocupación. Como observaba el teórico alemán Peter Hühn:

> *The theoretical foundations of poetry criticism are increasingly being deplored as deficient. [...] The analytical categories and procedures of poetry interpretation have been criticised as largely intuitive, eclectic and lacking systematic organisation* (2005: 147).

En las universidades estadounidenses el género lírico no ha encontrado tampoco un más amplio consenso en sus aspectos teóricos. Como advierte Jonathan Culler en su artículo "Why lyric?", "narrative has become the norm of literature" (2014: 201). El género narrativo se ha convertido en el dominante en unos estudios literarios centrados principalmente en la prosa de ficción[3]. Este es uno de los motivos por

verdad— han pretendido, con ignorancia u olvido de lo muchísimo conseguido por la tradición en el análisis de la lírica, difundir alguna técnica pretendidamente revolucionaria, no han engañado la sensatez de la mayoría de los profesionales de esta ciencia. Tras alardes terminológicos y de formalización, en cualquier caso menos precisos que los conocidos y olvidados desde la tradición retórica del comentario de textos, la potencia explicativa de tales modelos no supera la del análisis tradicional" (García Berrio, 1978: 22).

[3] En su *Theory of the Lyric,* Culler achaca a la falta de una teoría adecuada de la lírica el desplazamiento que sufre actualmente en los estudios literarios: "Lyric was once central to the experience of

los que el estudio del texto lírico, según su parecer, ha tendido a ser progresivamente asimilado al modelo mimético de la ficción narrativa. En esta asimilación radica para Culler el principal error de enfoque de las teorías actuales de la lírica. Así, su propuesta de un nuevo marco no mimético de estudio busca configurar unas nuevas coordenadas que permitan aprehender aquello que diferencia al género.

Al mismo tiempo, la poesía ha constituido un *punto ciego* (Brian McHale) en los estudios de narratología, a pesar de que la mayor parte de las obras narrativas en la literatura occidental son formalmente poemas, y de la propia tradición de la Poética, vinculada a los poemas homéricos desde sus primeras reflexiones. Este descuido puede relacionarse con diversas causas, entre las que McHale destaca la especialización de los programas y los investigadores. Por ello, la especificidad de la poesía narrativa permanece, si cabe, aún más desatendida.

A la falta de una fundamentación teórica se le han sumado las dudas sobre la conveniencia del término *lírica* y de la existencia misma del género, que entre los críticos contemporáneos sigue siendo un objeto de controversia. Ya décadas atrás, René Wellek, en 1967, o T. S. Eliot, en 1953, recomendaban abandonar los intentos de definir el género por no encontrar ningún rasgo que pudiera convenir plenamente a sus diversas manifestaciones históricas y culturales[4].

La corriente denominada New Lyric Studies, encabezada por las teóricas norteamericanas Virginia Jackson (2005, 2008) y Yopie Prins (2014), ha defendido que la lírica es, más que un género, una manera de leer que empezaría a gestarse en el Romanticismo, periodo en el que comenzaría el *colapso* de los distintos subgéneros líricos, hacia una idea

literature and to literary education, but it has been eclipsed by the novel, perhaps in part because we lack an adequate theory of the lyric. Even in the age of high theory, despite de interest in the linguistic analysis of poetic language, theoretical accounts of the lyric tended to be negative ones, designed to contrast with the real objects of theoretical interest. From Mikhail Bakhtin, who treated lyric as monological, in contrast with the rich dialogism of the novel, to Roland Barthes, for whom lyric sought to destroy language rather than engage with it […], important theorist failed to develop a rich theoretical discourse about lyric, or of poetry in general, for that matter" (2015: 3).

[4] Eliot: "the word cannot be satisfactorily defined"; Wellek: "La vía de salida es evidente. Se debe abandonar todo intento de definir la naturaleza general de la lírica o lo lírico. De ello no pueden resultar nada más que generalidades del tipo más trillado. Parece mucho más rentable enfocar el estudio hacia la variedad de la poesía y su historia y de este modo hacia la descripción de géneros que pueden aprehenderse en sus convenciones y tradiciones concretas" (Cabo, 1999: 53).

más general y abstracta de la poesía ("lyricization"), y, posteriormente, debería su construcción crítica a los New Critics. No existiría, por tanto, un género lírico como tal, sino una *lectura lírica* de obras que anteriormente habían sido leídas según los códigos de los géneros a los que pertenecían (oda, elegía, etc.). Esta corriente teórica considera que el principal objeto de estudio de la Poética debería desplazarse del género hacia los subgéneros históricos y centrarse en investigar la genealogía de la conformación de dicha lectura lírica, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII[5].

Esta postura ha sido contestada por figuras como Stephen Burt (2016) o Jonathan Culler (2014, 2015), que abogan por la existencia de rasgos comunes del género, a pesar de su multiplicidad de formas: un sustrato invariante que permitiría vincular las formas modernas de la lírica con poetas de otros tiempos y culturas.

Entre las teorías contemporáneas de la lírica que defienden la posibilidad de un estudio del género se han abierto dos vías fecundas de investigación, cuyas principales aportaciones se tratarán en los apartados siguientes: en primer lugar, los estudios de poesía y lírica desde un modelo narratológico y, a continuación, un enfoque como el de Jonathan Culler, que rechaza su equiparación con la narrativa y propone repensar la lírica desde la *performance*.

2. NARRATOLOGÍA APLICADA AL TEXTO LÍRICO

Los primeros estudios que abordaron la poesía desde la narrativa datan, según Peter Hühn (2012), de los años ochenta. En el ámbito alemán, los trabajos de Klaus D. Seemann (1984) y Menno Kraan (1991) investigaban las distintas formas de mediación que pueden aparecer en el poema: Seemann distinguía entre cinco niveles diferentes de comunicación, desde el autor biográfico hasta los caracteres, considerando este último un nivel a menudo inexistente en poesía, y el primero irrelevante (Hühn,

[5] Se pregunta Stephen Burt en su reseña del libro de Jackson y Prins, *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology:* "What is the New Lyric Studies, and why does it seem —to some of us— so disturbing and so hard to avoid, so misleading, so important, and so useful? The term refers to ideas set forth, or at least implied, by Yopie Prins in *Victorian Sappho* (1999); codified by Virginia Jackson in *Dickinson's Misery* (2005); summarized in a 2008 special issue of PMLA, in Jackson's long entry for "lyric" in the new Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (2012), and in the forewords and head notes to the present volume" (2016: 422).

2013: en línea). Kraan diferenciaba entre autor empírico, autor implícito y sujeto lírico, tres instancias cuya relación varía históricamente según los movimientos literarios[6]. Más adelante, Wolfgang Bernhart (1993) tratará sobre la perceptibilidad de la mediación en el poema, defendiendo la condición *mediada* en el poema pese a la *ilusión de inmediatez* producida (Hühn, 2013: en línea). También en la década de los 80, comienza a aplicarse la noción de *trama* a la poesía*:* Jack Stillinger en 1985 estudiaba "The Plots of Romantic Poetry", donde lamentaba la falta de aplicación de las nuevas categorías críticas a la poesía y reivindicaba que "poems have plots, characters, points of view, settings, and the rest just as regularly as works of prose fiction do" (1988: 209). Investigadores como Willem G. Weststeijn (1989), Jan van der Eng (1989) o Dore Levy (1988) también publicaron contribuciones de crítica poética desde este ángulo.

A pesar de estos estudios precursores en las últimas décadas del siglo XX, ha sido en las dos primeras décadas del siglo XXI cuando se han producido los principales avances y se han publicado las aportaciones mayores al respecto. Eva Müller-Zettelmann en 2002 planteaba la utilización de la narratología en los estudios sobre poesía. Müller-Zettelmann rechaza la caracterización tradicional de la lírica como el género de la subjetividad, que considera efecto de una *ilusión estética* producida por diversas técnicas (Hühn, 2013: en línea).

Los trabajos de Peter Hühn (2004, 2005, 2012) han sido decisivos en el desarrollo de este enfoque. A principios de siglo comienza el *Sub-Project P6,* dirigido por Hühn y Jörg Schöner, dentro del Interdisciplinary Centre for Narratology (ICN) de la Universidad de Hamburgo ("The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Poetry: Approaches from the Perspective of English and German Studies"), cuyos resultados fueron publicados en el volumen editado en 2005 por Hühn y Jens Kiefer (*The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th*).

Como afirman Hühn y Schönert (2005) en el apartado introductorio, el fundamento para el estudio narratológico de la poesía —y no solo de la poesía épica o con un componente narrativo, sino también la considerada

[6] Si tradicionalmente ha sido un foco principal de discrepancia la existencia o no de *mímesis* y/o de *ficción* en el poema, el uso del término *mediación*, proveniente de la narratología y acuñado por Franz K. Stanzel (Alber y Fludernik, 2013), soslaya la problemática inscribiendo la lírica en un terreno compartido con la narrativa y el drama, que permite aplicar categorías transgenéricas.

como puramente lírica— es que el texto lírico comparte con el narrativo sus tres aspectos fundamentales, que son la secuencialidad (*sequentiality*), la mediación (*mediacy*), que consiste en la selección, presentación e interpretación de una secuencia desde una determinada perspectiva, y la articulación expresiva (*articulation*); ya que en ambos géneros existe una secuencia temporal de eventos (mentales o psicológicos, habitualmente, en el caso de los textos líricos), se adopta una perspectiva, y se requiere de un acto de expresión. Es central para este enfoque la concepción de la narración como una práctica semiótica transgenérica:

> *The legitimacy of this approach depends on the premise that narration is an anthropologically universal semiotic practice, independent of culture and period, used to structure experience and produce and communicate meaning, and is as such one of the basic operations at work even in lyric poetry. If this is so, it is reasonable to assume that the well-developed precision and explanatory potential of modern narrative analysis —narratology— can help us conceptually refine and enhance the study of lyric poetry* (Hühn y Schönert, 2005: 2).

Ese mismo año, Hühn publicaba el artículo "Plotting the lyric: forms of narration in poetry" en el volumen recopilatorio de Müller-Zettelman y Rubik (*Theory into poetry: new approaches to the lyric)*, en el que aplica las categorías narratológicas al célebre poema de Wordsworth "I wandered lonely as a cloud". Dentro de la secuencialidad, Hühn emplea la noción de *trama poética* (*poetic plot*): "Plots in poetry are typically constituted by mental or psychological incidents such as perceptions, imaginations, desires, anxieties, recollections or emotions and their emergence and development" (Hühn 2005: 149).

Para el estudio de las tramas poéticas, adapta dos conceptos de la psicología cognitiva y de la lingüística: la noción de *frame* (en tanto que contextos temáticos o situacionales) y *scripts* (patrones secuenciales). La activación de dichos marcos (como referencia paradigmática al mundo externo y a esquemas previos, experienciales o literarios) es lo que permite al lector la interpretación del texto. A diferencia de la narrativa, señala Hühn, los poemas son habitualmente menos explícitos y circunstanciales, por lo que requieren una mayor implicación del lector para inferir dichos esquemas relevantes.

En su introducción a *The Narratological Analysis of Lyric*, Schönert y Hühn complementaban estas dos nociones con las de desviación del esquema (*schema-deviation*), en cuanto que transgresión de las expectativas lectoriales (*violation of expectations*)[7] y la aplicación al poema del concepto de suceso (*event*): "the decisive turning point in the sequence structure of a poem" (2005: 7). Dicho suceso puede tener lugar en el nivel de los acontecimientos, si está relacionado con uno de los caracteres en el plano de la historia; si, por el contrario, el cambio afecta al hablante o narrador, se trataría de un "presentation event", de un hecho discursivo.

En cuanto al segundo de los términos propuestos para el análisis narratológico de la lírica, el de mediación (*mediacy*), Hühn (2005) reduce a cuatro agentes la distinción por niveles de Seeman: el autor biográfico, el sujeto textual (variante del autor implícito), el hablante o narrador y el protagonista. Para Hühn, las referencias al autor empírico son relevantes como un criterio que permite determinar la plausibilidad histórica y cultural de los esquemas posibles (*frames* y *scripts*). Por otro lado, establece dos tipos diferentes de perspectiva en el poema: voz y focalización, aplicando las distinciones de Genette y narratólogos posteriores como Bal, Chatman o Fludernik, entre otros.

La traslación de estas categorías narratológicas al texto lírico permite a Hühn elucidar algunas especificidades del texto lírico, como serían tanto el *colapso* de dichos niveles de mediación, que en la poesía romántica crea una "illusion of immediacy, spontaneity and thus authenticity" (2005: 153)[8], como su contrario, la *enfática separación* entre

[7] Esta noción de violación de las expectativas es especialmente importante para el estudio de la poesía lírica, sobre todo en la modernidad, ya que la transgresión ha sido considerada connatural al género por una parte importante de la crítica; incluso teóricos como Karlheinz Stierle (Cabo, 1999: 216) consideran la lírica como un anti-discurso, un discurso de la transgresión, donde se manifiesta en su esplendor la negatividad de Adorno; hasta el punto que una constante en el acercamiento teórico al género ha sido la de tratar de definirle por lo que no es. Stierle señala que "sobre la posibilidad de ser de la lírica incide desde el principio la circunstancia de que no se trata de un género propio, sino de un modo específico de transgredir un esquema genérico" (Cabo, 1999: 216).

[8] Esta corriente de la narratología aplicada al texto lírico insistirá en esta noción de *ilusión de inmediatez* frente a las teorías que abogan por la inmediatez de la lírica frente a la mediación narrativa. Según estas posturas, "el enunciado lírico tiene además una recepción distinta del enunciado de realidad. No hay ficción tampoco, puesto que la palabra tiene en el género lírico una función de 'inmediatez', frente al género ficcional cuya función es de 'mediación' y, en ese sentido, está al servicio de la mímesis" (Calles, 2002: 133-134). En cambio, para estos autores, dicha

niveles, característica también de la poesía.

Según Hühn, las tramas líricas pueden ser categorizadas en función de su tipo ("thematic frame of development"), estructura ("dynamic impulse and plot mechanism"), relación protagonista-narrador (homodiegética o heterodiegética), acto de narración, función e intensidad (*eventfulness*); también según el tipo de evento y su lugar en el plano de la historia o del discurso (2005: 154), que permite discernir el momento central y los puntos de inflexión en el desarrollo de los mismos. Según la relación temporal entre narración e historia, Hühn propone tres tipos de trama: narración retrospectiva, simultánea y prospectiva, que pueden presentarse imbricadas.

Como señala el autor en su entrada para *The living handbook of narratology* ("Narration in Poetry and Drama"), lo que este enfoque narratológico de la poesía puede proporcionar es un método específico para analizar la estructura secuencial, así como un instrumento más preciso para distinguir en los poemas líricos los niveles y las formas de mediación (Hühn, 2012: en línea). También permitiría dar cuenta de la subversión de dicha secuencialidad, que ha sido uno de los rasgos más relevantes del género, o al menos de algunas de sus manifestaciones históricas, especialmente en la poesía moderna.

Otro de los focos importantes en el estudio narratológico de la poesía ha sido el proyecto de la Universidad North-West en Sudáfrica "Verse and narrative: narrative structures and techniques in lyric poetry", dirigido por Heilna du Plooy, Bernard Odendaal y Odil Heynders. En julio de 2009, organizaron un grupo de trabajo centrado en el estudio del uso de las estructuras y técnicas narrativas en textos líricos. De esa investigación nacieron dos volúmenes colectivos, uno sobre el corpus de la poesía escrita en afrikáans, y otro en inglés y neerlandés. Entre las conclusiones de du Plooy, se perfilaban diversos objetivos y líneas de investigación, como: el estudio del uso de las estructuras narrativas, la determinación de la prevalencia de los aspectos narrativos en la lírica contemporánea, la relectura de poesía de otros periodos históricos desde el estudio de la narratividad, la pregunta por las manifestaciones de la narratividad en la

inmediatez sería una *ilusión,* es decir, un efecto conseguido por un determinado procedimiento literario, un sistema de convenciones entre otros posibles.

poesía lírica, la investigación acerca de la predominancia de lo narrativo en la poesía contemporánea y en la literatura posmoderna (el llamado *giro narrativo*), así como la adaptación de conceptos narratológicos para el análisis y la interpretación de poesía, entre otros (2010: 7).

Entre los resultados preliminares del estudio, du Plooy resaltaba los siguientes: 1) La narratividad como un rasgo preponderante de la poesía lírica contemporánea. 2) Los elementos narrativos —tanto temáticos como estructurales o técnicos— pueden encontrarse tanto en poemas aislados como en ciclos, series y volúmenes de poesía. 3) Existen narrativas subyacentes en las obras poéticas, que pueden ser comunes a conjuntos más amplios, como la poesía de una nación o de un idioma. Así, los poemas pueden ser leídos como parte de narrativas mayores[9]. 4) En la literatura contemporánea, la experimentación genérica es muy habitual; asimismo, las visiones contemporáneas sobre el género literario aprecian que los aspectos genéricos facilitan la comunicación y no deberían ser considerados como prescriptivos (2010: 7-8). Además, du Plooy plantea que: 1) La relación entre lírica y épica debería ser explicada en términos de modos de comunicación en vez de género, por lo que propone una escala gradual más que una distinción neta entre ambos aspectos. 2) El estudio de la narrativa en la poesía lírica debería enfocarse en la variedad y en el alcance de las manifestaciones de la narratividad en los textos líricos más que en las diferencias intergenéricas. 3) Estudiar los aspectos narrativos de la poesía lírica proporciona un enfoque alternativo que conduce a nuevas y apasionantes lecturas de poemas y a nuevas e ingeniosas interpretaciones. 4) Las funciones narrativas son una forma importante de coherencia en poesía. Existe una dinámica específica en poesía, una *tensión poética,* en la cual la coherencia creada por la narrativa es contrarrestada por

[9] Esto entronca con la noción de *frame* que aplica Hühn y resulta especialmente interesante para el análisis de corpus amplios, ya que las narrativas subyacentes funcionan como elementos de cohesión textual que permiten abordar la unidad de sentido del universo poético de un autor. Como destacaba el narratólogo alemán, sirven como marcos para determinar la plausibilidad de los esquemas; además de como posibles pautas y guías para la interpretación. Estas narrativas pueden afectar a cómo es leída una obra en un determinado periodo; e, incluso, la publicación de un texto puede ser el punto de partida de nuevos *relatos* que sirvan de marco interpretativo a obras anteriores o posteriores. En el caso del género lírico, ante la escasez de elementos circunstanciales que le caracteriza, la presencia de una narrativa subyacente, bioliteraria, condiciona fuertemente la lectura. Estas narrativas pueden también localizarse en los paratextos de la obra, desde los prólogos hasta los resúmenes o notas biográficas.

el encantamiento poético: "by the lyric and poetic incantative and metaphorically intensifying characteristics" (2010: 9). 5) El desarrollo temporal y secuencial vincula las partes separadas del poema, mientras que la expresión poética intensifica la experiencia emocional del lector. Los aspectos narrativos del poema crean movimiento, mientras que rasgos poéticos como la densidad metafórica, los patrones sintácticos, el ritmo o el metro, constituyen los efectos estéticos. 6) Existe una tensión entre los segmentos narrativos y la segmentación poética, que es una extensión de la existente entre la sintaxis y la tipografía. 7) Las narrativas en los poemas habitualmente son reducidas o incluso elípticas. A menudo un poema contiene únicamente un momento narrativo, pero ese momento efectúa un cambio radical en la narrativa (Hühn, 2009). 8) La relación entre los elementos narrativos y los *indicios* (elementos poéticos o estéticos) es importante. A diferencia de los textos narrativos, en un poema habrá más elementos poéticos que narrativos. 9) A menudo, la narración en un poema se convierte en una *metáfora,* y los aspectos narrativos pueden adquirir un sentido metafórico. Una narrativa como la de un mito, una leyenda o un cuento de hadas proporciona al poema un arsenal metafórico. Una historia que es activada intertextualmente en un poema puede proporcionar un conjunto de *frames* y de *scripts*[10]. 10) Tanto la teoría de la poesía como la narratología postclásica pueden beneficiarse de este enfoque, que considera más interactivo e integrado; ya que, si los diferentes modos y géneros aparecen mezclados en la práctica poética, los teóricos deberían, según la investigadora, adaptar a ellos sus enfoques teóricos para hacer lecturas más adecuadas de los textos (du Plooy, 2010: 9-10).

3. NARRATIVA Y POESÍA: SEGMENTACIÓN Y *COUNTERMEASUREMENT*

Brian McHale es otro de los principales estudiosos de este enfoque, que ha desarrollado en el marco del proyecto *Narrative* de la Universidad de Ohio. En 2009 publicaba el artículo "Beginning to Think about Narrative in Poetry". El título (que reconoce "francamente presuntuoso") le sirve

[10] Este aspecto ha sido estudiado desde la temática y la tematología; la aparición de un tema en sus múltiples modalidades (argumento, concepto, mito, tópico, asunto, etc.) funciona de elemento de cohesión textual y su emergencia (Brunel) proporciona una pauta interpretativa.

para poner el acento en la escasa atención que se le ha concedido en la narratología más contemporánea a la poesía narrativa. Lo poético sería un ángulo muerto en la teoría narrativa contemporánea, a pesar de que, con anterioridad al siglo XIX, la mayoría de los poemas eran narrativos. Este *blind spot* sería, en opinión de McHale, el resultado de la especialización institucional y académica. A diferencia de las investigaciones del grupo de Hamburgo y el proyecto de Sudáfrica, que se centran en las convergencias entre narrativa y lírica, McHale se interesa por la relación entre narrativa y poesía, ya que, incluso aquellos poemas de la tradición que son indispensables en la tradición occidental, como los homéricos, "tend to be treated as de facto prose fictions; the poetry drops out of the equation" (2009: 11-12).

Uno de los problemas más frecuentes en el estudio del género es el extendido empleo como sinónimos de los términos *lírica* y *poesía*; debido, en buena medida, al predominio casi absoluto de la lírica sobre la épica o la didáctica en la poesía del siglo pasado. McHale propone distinguir entre poesía y lírica, así como entre lirismo y poeticidad. Para ello, se basa en la definición de poesía del "Manifiesto" de Rachel Blau DuPlessis, que considera la *segmentación* como la característica subyacente del texto poético:

> *Poetry is the kind of writing that is articulated in sequenced, gapped lines and whose meanings are created by occurring in bounded units precisely chosen, units operating in relation to chosen pause or silence. Thus a fusion of reading, observing, and listening techniques are required to decode it [...]. I propose that segmentativity —the ability to articulate and make meaning by selecting, deploying and combining segments— is the underlying characteristic of poetry as a genre* (DuPlessis, 1996: 51).

La segmentación sería así el rasgo dominante del texto poético, que lo diferenciaría del narrativo y el dramático, en los que estaría supeditada a la narratividad y a la performatividad. En la poesía serían centrales los *espacios en blanco,* que contribuyen a la construcción del sentido. Para McHale, la prosa constituiría el *grado cero* de segmentación. La poesía en prosa hace que sea significativa la desviación con respecto al verso. Incluso la poesía oral (en la que sería más complejo advertir esta dominante) utiliza,

según McHale, periodicidades y lapsos: las pausas, el silencio al principio y al final serían el equivalente oral del hueco visual, del *blanco* (2009: 15).

McHale acude también a una investigación de John Shoptaw "The Music of Construction: Measure and Polyphony in Ashbery and Bernstein" (1995), en la que estudia los diferentes niveles de medida posibles en un poema: en primer lugar, la palabra (una palabra por verso); por debajo del nivel de la palabra, se encontrarían las letras y los signos de puntuación, como sucede en algunos poemas vanguardistas (por ejemplo, el final de *Altazor*); a continuación, la frase; la línea, la oración y la sección. McHale les añade los niveles de la estrofa y el del pie métrico.

Además de la medida, la poesía se caracteriza, según Shoptaw, también por la contramétrica (*countermeasurement*)*:* los fenómenos de subversión y ruptura de la medida en diferentes niveles del verso y de la estrofa. El encabalgamiento, por ejemplo, sería uno de los procedimientos que produciría tensión entre las medidas propias de la frase y la del verso.

Esta noción de segmentación es aplicada por McHale a la relación entre narrativa y poesía. Entre las múltiples formas que adopta la segmentación en poesía, distingue aquellas se ubican en el nivel de la historia, como las subtramas o los episodios, y aquellas que pertenecen al discurso, como son las voces yuxtapuestas, los puntos de vista, los distintos tiempos y espacios, etc. Los ejemplos que analiza en su artículo son cuatro diferentes traducciones de un pasaje de la *Ilíada,* realizadas por George Chapman, Alexander Pope, Richard Lattimore y Maverick Christopher Logue. A través de ellas, explica cómo en cada texto la segmentación narrativa interactúa de una manera diferente con la segmentación poética.

En las conclusiones de su artículo, McHale sugiere lanzar un programa de investigación sobre la narrativa en poesía a partir de estas dos nociones de *segmentivity* y *countermeasurement,* con los objetivos de comprender cómo los diferentes metros, esquemas rítmicos y estróficos interactúan con la segmentación propia de la narrativa; y cómo las narraciones han sido manejadas de manera diferente según los géneros y subgéneros; así como en los distintos periodos históricos, tradiciones culturales e idiomas. También, plantea la necesidad de averiguar si han existido estilos distintos de segmentación en función de los periodos y las escuelas (2009: 23). Un trabajo preliminar, señala, sería el estudio de cómo una misma narrativa poética es traducida de un idioma u otro, o de un tipo de verso a otro:

> *Filling in these and other lacunae in contemporary narrative theory seems to me a worthy project and a desirable end in itself, if only because it would bring more fully within the scope of narrative theory a huge volume of the world's most valued narratives, namely those written in poetry* (McHale, 2009: 23).

La propuesta de McHale ha estado enriquecida por la discusión al respecto con su colega de la Universidad de Ohio, Bruce Heiden, especialista en poesía clásica, en el cruce de réplicas que intercambiaron. Heiden reprocha a McHale la identificación de poesía y verso, y cuestiona su noción de versificación, ligada a su juicio a la discontinuidad. Para Heiden, el verso se caracteriza ante todo por la *combinación* y *continuidad*. Critica también Heiden la noción de Shoptaw y McHale de *contermeasurement,* a la que tacha de anómala en la tradición clásica, pues lo más habitual en esta, señala, es la coincidencia y el refuerzo entre sintaxis y versificación. Asimismo, Heiden objeta también la noción misma de *narrativa*, que considera una ilusión producida por la narratología estructuralista, ya que no puede existir una narrativa desligada del material verbal concreto del poema y de la situación comunicativa, anclada históricamente del mismo:

> *An approach to poetry through the lens of narratology confronts an array of misconceptions that block and distort one's view of poetry and of narrative as well. The root of these misconceptions is the fundamental premise that narrative is a linguistic object wholly open to empirical analysis and scientific generalization* (Heiden, 2014: 270).

En su lugar, defiende un estudio histórico de las diferentes prácticas y formas de narración (*storytelling*) en verso, como dos "synergic dimensions of poetry" (Heiden, 2014: 276).

En su respuesta a Heiden ("Thinking Some More about Narrative in Poetry: A Brief Reply to Bruce Heiden"), McHale vuelve sobre aquellos puntos de discrepancia entre ambos, lo que le permite desarrollar y matizar las ideas centrales de su exposición. Defiende que ambas aproximaciones al verso —ya sea entender la segmentación como interrupción o como continuidad— son dos aspectos complementarios de un mismo fenómeno

(2014: 285), pues la interrupción implica la existencia de un patrón cuya finalización o repetición es anticipada por el lector. La disparidad no es más que aparente. McHale resalta, por otro lado, que su objeto principal de interés no es la relación del segmento (verso) con la unidad sintáctica, sino con las unidades narrativas*:* "events, sequences, shifts o voice and focalization, shifts among narrative levels, etc." (2014: 285), es decir, no las distintas formas de segmentación poética, sino propiamente la relación entre la segmentación poética y la narrativa; lo que entronca con el programa de Hamburgo.

En cuanto al segundo argumento de Heiden, respalda el empleo de la noción de narrativa en poesía:

> *If the category of "narrative" is inappropriate in characterizing "poetic storytelling", how does one know one is in the presence of a story at all, instead of, say, a lyric effusion, a description, or a harangue [...]. Surely there must be something that distinguishes poetic storytelling from other, non-story forms of theme-driven edifying discourse? And if that something isn't what narrative theory calls "narrative", then what is it?* (McHale, 2014: 287).

La discusión entre McHale y Heiden ha contribuido a poner el foco y a internacionalizar más, si cabe, este enfoque de estudio. Podemos encontrar ecos, ya desde el propio título, en la investigación de Stefan Kjerkegaard, profesor en la Universidad de Aarhus, en Dinamarca: "In the Waiting Room: Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology" (2014), centrada en el estudio de los poemas autobiográficos, que plantean un doble interés por la cuestión de la ficción y las narrativas personales.

Esta internacionalización del enfoque narratológico se refleja también en estudios como el de Ludmila Comuzzi (2016), que aborda la problemática de la narratividad de la poesía lírica desde la ciencia cognitiva o Sonja Klimek (2013), quien estudia la figuratividad (en tanto que elementos micro-narrativos de estilo) en la poesía lírica; así como en su aplicación a otras literaturas, además de las ya mencionadas, como por ejemplo la coreana (Yong Ho Choi, 2008).

Además, esta corriente ofrece también espacios por explorar en lo relativo a sus perspectivas intermediales. Brian McAllister, en su

artículo "Narrative in Concrete / Concrete in Narrative: Visual Poetry and Narrative Theory" (2014), ha emprendido el estudio de la narratividad y sus grados en la poesía concreto-visual, una línea de investigación que parte de las teorizaciones de Marie-Laure Ryan (2005, 2007) acerca de la diferencia entre *narrativa* y *narratividad* y de Werner Wolf (2003), que abren el camino a la aplicación de las categorías narratológicas en otros sistemas semióticos[11].

4. UN MODELO ALTERNATIVO: LÍRICA Y *PERFORMANCE*

Si bien el modelo narratológico de investigación constituye una de las vías más desarrolladas en el panorama internacional de entre aquellas que buscan renovar las coordenadas teóricas de estudio de la poesía lírica, no es, sin embargo, objeto de un consenso unánime en el panorama crítico. A continuación, se presentará otro enfoque teórico que, desde un entendimiento radicalmente distinto de hacia dónde deben dirigirse los estudios de lírica, se establece como otro punto de partida para una teoría general del género.

Se trata de la propuesta de Jonathan Culler, que desarrolla ampliamente en su libro *Theory of the Lyric* (2015), y que había avanzado en artículos anteriores, como "Why Lyric?" (2014). El aspecto central de esta postura es su rechazo a un enfoque mimético-ficcional de la lírica, que conduce a su asimilación a la narrativa. Considera Culler que, durante el siglo XX, especialmente a partir de los postulados del New Criticism, se ha impuesto en el mundo académico un determinado modelo de entendimiento del poema que lo considera el discurso ficcional de una *persona,* un tipo de monólogo dramático que exige una interpretación. Esta manera de concebir la lírica produce un tipo de lectura centrada en la búsqueda en el texto de dicho hablante poético (a semejanza del narrador) y de la reconstrucción de la situación y los motivos de su discurso[12].

[11] Mientras que por narrativa entiende el objeto semiótico, la narratividad consistiría en "being able to inspire a narrative response" (Ryan, 2005: 347).

[12] En España también han existido teóricos que se han posicionado contra esta asimilación. Luján rechaza el traslado a la lírica de las teorías de la ficción a las que condujeron las escuelas del formalismo ruso, el estructuralismo y el New Criticism: "El resultado fue la obligación de entender el discurso lírico como la imitación de un discurso, o cita de un discurso que emite un hablante imaginario, al modo del narrador de una novela" (2005: 23).

En su opinión, este enfoque imperante en la crítica ha tenido como efecto que se hayan descuidado aquellos rasgos más propiamente poético-líricos, como son sus aspectos *rituales* (rima, metro, etc.), así como los intertextuales:

> *There are numerous reasons to resist the model of lyric as dramatic monologue. It pushes lyric in the direction of the novel by adopting a mimetic model and focusing on the speaker as character, but is deadly to try to compete with narrative on terrain where narrative has obvious advantages. This model ignores or reduces, with its normalizing novelizing, the characteristic extravagance of lyric on the one hand and its intertextual echoes on the other, and it neglects all those elements of lyric —including rhyme, meter, refrain— non imitated from ordinary speech acts. It implicitly denies three dimensions of lyric: the effects of presentness of lyric utterance, the materiality of lyric language that makes itself as something other than signs of a character and plot, and the rich texture of intertextual relations that relates it to other poems rather than to worldly events* (Culler, 2015: 118-119).

Este rechazo a la asimilación del género no supone, sin embargo, un alineamiento pleno con las teorías que históricamente han defendido en la crítica posturas anti-miméticas, como la de Käte Hamburger, ni una vuelta a una concepción romántica (expresiva) de la lírica, sino que pretende una superación de ambas formas de concebir el poema:

> *I attempt to work out a general framework, a theory of the lyric, in which attention to these features of lyric is encouraged and nor restricted by one of the narrow models of lyric that have in recent years organized most approaches to lyric poetry* (Culler, 2015: VIII).

Propone en su lugar un enfoque alternativo, performático, del cual destacaremos seis elementos o nociones fundamentales que introduce: 1) apóstrofe, 2) ritualidad, 3) memoria, 4) presencia, 5) hipérbole, 6) erótica frente a hermenéutica.

Culler se opone también a la postura de los New Lyric Studies de la no existencia del género y defiende una continuidad del mismo a través

de dichos aspectos comunes, que analiza en un corpus de nueve poemas de la tradición occidental, desde Safo a John Ashbery.

Desde sus tempranas investigaciones sobre el apóstrofe (1977) como una figura central en la tradición poética occidental, Culler ha desarrollado una concepción de la lírica como un *discurso dirigido,* que contrasta con la postura bajtiniana que hace de ella el género monológico por excelencia. En su *Theory of the Lyric,* Culler investiga las modalidades de la apelación lírica (*lyric address*)*,* especialmente la denominada "triangulated address": un tipo de apelación que se dirige indirectamente a los lectores mediante el procedimiento de dirigirse (o de pretender dirigirse) a una tercera instancia, animada o inanimada (un dios, un amante, fuerzas naturales, etc.). Es, considera Culler, frecuente en la tradición e implica no solamente un mecanismo constructivo sino una manera de concebir el universo característica de la lírica occidental: "The tension between the lyrical positing of an addressable and potentially responsive universe and skepticism about the efficacy of lyric discourse is a determining feature of a wide range of Western lyrics" (2015: 8).

Una de sus manifestaciones más espectaculares, dirá Culler, es la invocación de los ausentes o las apelaciones a lo no humano (2015: 8). La apelación lírica no siempre ha de aparecer explícitamente en el poema, como hemos mencionado, ya que reviste también otras formas indirectas, y subyace en poemas en los que el yo lírico aparentemente no se dirige a nadie.

En segundo lugar, la noción de ritualidad que propone como característica del género[13]. Culler denomina rituales a aquellos aspectos formales del poema relacionados con la *performance*: el ritmo, la rima, el metro, la repetición, etc. Para el autor, la lírica implica una tensión entre los elementos rituales y ficcionales del poema: "between formal elements that provide meaning and structure and serve as instructions for *performance* and those that work to represent character or event" (2015: 7). La dimensión formal es la que convierte a los poemas en textos compuestos para su re-presentación (*reperfomance*) (2015: 37). Esta idea de una tensión en el poema concuerda con la oposición de du Plooy entre aspectos narrativos y estéticos, aunque, mientras que los aspectos narrativos proporcionaban

[13] Culler toma este concepto de la noción de Roland Greene (1991) de una dimensión ritualista de la lírica.

cohesión frente a la emoción que aportaban los elementos poéticos, en Culler los elementos ficcionales sirven a una función ante todo mimética, relacionada con los personajes y las tramas.

La ritualidad está ligada al tercer rasgo: la lírica como un discurso memorable, destinado a ser recibido, reactivado, repetido en actos de lectura. Su conservación en las memorias individuales y en la memoria colectiva constituiría la garantía de su eficacia en tanto que actuación (*performance*). Culler toma la idea derridiana del poema que pide ser conservado en la memoria, que dice "apprends moi par coeur, recopie, veille et garde-moi" (Derrida, 1995: 288). En última instancia, ese carácter memorable culmina en su perduración como lugar común o cliché (hay numerosos ejemplos de ello en la poesía española, piénsese en autores como Bécquer o Machado). El poeta escribe "memorable words" (Culler, 2015: 120), a lo que contribuyen los aspectos ritualistas del sonido (*melos)* y visuales (*opsis*)*,* a través de los patrones de reiteración del verso, la rima, la distribución espacial, etc.

En cuarto lugar, la lírica como presentación. Los elementos miméticos implican una tensión en el poema debido a que lo propiamente lírico no es la representación, según la teoría de Culler, sino que lo esencial en la lírica ocurre en el poema, en el presente de la enunciación lírica: "A distinctive feature of lyric seems to be this attempt to create the impression of something happening now, in the present time of discourse" (2015: 17).

Este efecto de presencia es lo que hace que el poema esté más próximo a constituir un *acontecimiento* en sí mismo que una representación de un acontecimiento: "Disrupting narrative, invocation, or address makes the poem an event in the lyric present rather than the representation of a past event" (2015: 8).

Para justificar este punto, Culler vuelve sobre la cuestión central de la polémica: la relación entre el yo lírico y el autor biográfico, y la concepción mimética y/o ficcional de su discurso. Culler no se posiciona de manera plena ni en la tradición teórica romántica que hace de la lírica el género de la subjetividad; y que en el siglo XX han defendido teóricos como K. Hamburger. No adopta íntegramente los postulados de Hamburger, para quien la lírica es un discurso que habla sobre este mundo y no la proyección de un hablante ficticio y un universo ficcional. Sin embargo, sí que hace una relectura de la aportación de esta teórica, que considera malinterpretada. Según Culler, Hamburger no propone una identificación del hablante lírico

con el autor biográfico, sino que afirma que esta relación es indeterminada. También, señala, en Hegel estaría implícito que la subjetividad lírica es un principio formal de unidad más que la conciencia de un individuo (2015: 350).

Para Culler, lo propio de la lírica es la presentación, no la representación (mímesis). Frente a aquellos que la entienden como discurso imitativo, la lírica entronca con el discurso epidíctico de la retórica: "Lyric as epideixis —public discourse about meaning and value— made distinctive by its ritualistic elements. With this conception as starting point, one can then specify that many lyrics incorporate fictional elements […]" (2015: 350).

Otra de las estructuras características de la lírica es lo que Culler denomina su carácter hiperbólico, es decir, la presunción implícita en el poema de su significación, de su importancia, incluso en aquellos poemas triviales o que no tratan aparentemente sobre nada. El autor propone una escala entre un polo extático —en el que lo hiperbólico; la dimensión trascendente del poema sería manifiesta— y un polo lacónico —en el que existe una aparente trivialidad y lo hiperbólico es una convención subyacente, que funciona por medio del contraste—. "This presumption of significance is what permits one to speak, however counterintuitively, of the hyperbolic character of laconic poems: there is an implicit claim that whatever is lyrically noted is of overweening importance" (2015: 260).

Por último, Culler se opone a una concepción de la lírica como un discurso destinado a producir una interpretación. Frente a la asunción de la crítica moderna de que la finalidad de la lectura de un poema es generar una interpretación, el autor recuerda que en siglos anteriores existían otras posibles formas de recepción, como el análisis, la imitación, la traducción, al memorización, la evaluación o la identificación de alusiones y figuras retóricas (2015: 5). Aboga, como Susan Sontag, por volver a una erótica de la literatura, a una poética que no esté subordinada a la hermenéutica (2015: 6). Sugiere desplazar el eje de estudio de la interpretación al encantamiento, a una erótica del texto en la que ocupen su lugar central las características específicas de la lírica.

Culler no se propone ofrecer una teoría acabada sino, afirma, desplazar el foco de modelos inadecuados y reemplazarlos con uno que permita resaltar aquellos aspectos esenciales de la lírica. Busca abrir caminos y generar nuevos recursos para futuros acercamientos desde lo que

sería una *ampliación* del marco teórico, más que una completa sustitución. Defiende que el marco general de la lírica debe reconocer y abarcar la función que desempeñan los elementos ficcionales en el poema, pero manteniendo la primacía de aquellos que no son asimilables a la narrativa (2015: 121). La convención poemática de un *hablante ficticio* sería en este enfoque una posibilidad entre otras, pero no un modelo general válido para la lírica.

La categoría que permite englobar mejor la propuesta de Culler es la de la lírica como *performance*. La concepción que le interesa de lo performativo choca con la polisemia actual del término en la crítica literaria. Por ello, distingue entre cuatro sentidos: una performatividad general, relacionada con el sentido austiniano de *hacer cosas con palabras*, que tiene que ver con la capacidad del discurso literario en general y al ficcional en particular de hacer que algo *sea*. En segundo lugar, una performatividad básica en la lírica, que no crea un mundo ficcional sino que se autoestablece como lírica. En tercer lugar, performativo hace referencia a la eficacia del poema en producir aquello que describe (Culler propone restringir el término a esta tercera acepción); y, por último, la noción de *performance* como la acción o el acontecimiento lírico, cuya éxito radica en la propia reiteración de la actuación, en hacerse memorable, repetible, representable: "the lyric performance succeeds as it acts iterably through repeated readings, makes itself memorable" (2015: 131). Esta última es la que le interesa como marco general para el género. Culler relaciona este concepto, siguiendo a Barbara Cassin, con el discurso epidíctico. Para ella, *performance* sería la mejor traducción de este tipo de este género retórico: el discurso concebido como un acto dirigido a persuadir, mover o innovar (Culler, 2015: 131).

5. CONCLUSIONES

En este artículo se han examinado dos caminos abiertos actualmente en la crítica internacional para repensar el marco teórico de estudio del texto lírico. Aunque las primeras investigaciones en ambas líneas datan de las últimas décadas del siglo XX, es en el presente siglo cuando se han desarrollado y establecido. Su difusión en el mundo académico contrasta con el escaso eco que han tenido en la teoría literaria en lengua española, ya que apenas existen traducciones, estudios sobre sus aportaciones o

grupos de investigación que aborden dichas problemáticas, especialmente en el ámbito de la aplicación de la narratología a los textos líricos.

Estos enfoques coinciden, en primer lugar, en su aspecto más programático que sistemático, ya que no se consideran teorías definitivas y acabadas del género, sino que se asumen como coordenadas nuevas para producir herramientas teórico-críticas en un ámbito, como es el de la lírica, necesitado de nuevos acercamientos. Ambos caminos comparten, en segundo lugar, el reconocimiento de un objeto de estudio (la poesía lírica) frente a las corrientes actuales que niegan la existencia del género con anterioridad al periodo romántico y reducen la investigación a la genealogía de su conformación moderna. En tercer lugar, puede constatarse una pretensión de ampliación del marco teórico, que permita abarcar y superar la dicotomía central en el texto lírico entre sus aspectos miméticos y no miméticos. Si bien hay un posicionamiento distinto en ambos enfoques, se busca un marco general que no niegue otras dimensiones del poema (las más estrictamente poéticas en la corriente narratológica, o la ficcional en el caso de Culler).

A pesar de estas similitudes, se trata de dos vías cuyo foco de interés en el estudio del género es claramente contrapuesto. Mientras que la corriente narratológica propone utilizar las herramientas desarrolladas para el género narrativo a la lírica, partiendo de una concepción imitativa de la literatura en su conjunto, la postura de Culler previene justamente contra este ejercicio de asimilación, al que parece favorecer la hegemonía de la narrativa en la literatura moderna y contemporánea. En la raíz de su diferencia está la vieja cuestión irresuelta de la Poética sobre si la lírica es un género mimético. Su oposición parecería resucitar la polarización recurrente en el siglo XX sobre la lírica como ficción o como expresión, que refiere Fernando Cabo en la introducción a su volumen de *Teorías de la lírica*[14]. Sin embargo, ambas corrientes se posicionan de tal manera que, sin omitir la problemática, tienden a superarla ampliando el marco. Así, Culler admitirá la existencia de imitación en el poema, pero advertirá de la no prevalencia de estos aspectos ni su validez como base de entendimiento del género. En los estudios de narratología transgenérica también se

[14] Las partidarias de la existencia de ficción en la lírica serían "aproximaciones que enfatizan la dimensión representativa, mimética, constructiva o sencillamente conflictiva del propio fundamento enunciativo que tiene el poema lírico" (Cabo, 1999: 13).

explicita la preocupación por no descuidar los rasgos más específicamente poéticos, sobre todo los formales, e incluso hacer de la tensión entre segmentación poética y narrativa una de las claves del nuevo ámbito de investigación (McHale). Se aprecia una pretensión de integración más que de reducción, para lo cual son herramientas útiles el establecimiento de escalas graduales entre géneros y de polaridades[15]. Mediante su desarrollo de aspectos contrapuestos del género, ambas corrientes contribuyen a un más amplio entendimiento de la complejidad textual del poema y de las múltiples posibilidades de combinación en él de las distintas funciones lingüísticas, una perspectiva no reduccionista ya esbozada en las primeras teorizaciones formalistas del poema como complejo rítmico-semántico en el que coexisten leyes distintas.

La investigación narratológica sobre textos poéticos y líricos ha avanzado notablemente en las dos últimas décadas, pero se encuentra todavía en un estado incipiente en cuanto a su aplicación crítica en las diferentes literaturas y en los subgéneros históricos. En las literaturas en lengua española, como se ha mencionado antes, apenas se han realizado estudios desde este enfoque, pese a que, a su favor, se hallaría la presencia de una rica tradición de poesía narrativa, así como nuevas formas de hibridación en la modernidad, como los *Poemas encadenados* de Pedro Casariego Córdoba. En la lírica contemporánea, marcada por el llamado *giro narrativo,* también permanecen muchos espacios por explorar, así como la cuestión de las narrativas subyacentes, tanto nacionales como personales, especialmente en la poesía de tipo autobiográfico o confesional, ampliamente practicada tanto por la tradición de la poesía de la experiencia como por poetas emergentes**,** sin olvidar las formas de autoficción lírica. La corriente narratológica se muestra especialmente relevante, además, para abordar críticamente experimentos de transgresión genérica, a partir de la noción de *narratividad* en los textos líricos.

Las aportaciones de los estudios del grupo de Hamburgo y de Sudáfrica cartografían un terreno cuya exploración (en las literaturas nacionales, así como en los subgéneros históricos) está pendiente de realizar.

La adopción de las coordenadas teóricas de la narratología

[15] En España, Francisco Javier Ávila proponía en 2006 esta forma gradual de entender las diferencias entre géneros, mediante un sistema de polos y ámbitos.

transgenérica, pese a estas nuevas y florecientes vías abiertas de investigación, no debería generalizarse irreflexivamente, ya que puede suponer una asimilación que descuide los aspectos puramente poéticos y líricos, algo contra lo que advierte Jonathan Culler.

A su vez, las nociones introducidas por el teórico de Cornell proporcionan también líneas no acostumbradas de investigación del género, rompiendo con ciertos lugares ya comunes de entender la lírica, por ejemplo su condición de discurso monológico o la hegemonía de la interpretación, y resultan de una gran relevancia para abordar las manifestaciones de poesía contemporánea más cercanas a la oralidad, desde la poesía que se recita en las salas de *jam session* actuales hasta las tendencias de poesía sonora y videopoesía. Su vuelta a una vinculación con el género epidíctico, la ritualidad y la *performance* establece unas coordenadas de partida para un renovado marco teórico y unas herramientas críticas *ad hoc* para la poesía lírica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBER, J. & FLUDERNIK, M. (2013). "Mediacy and Narrative Mediation". En *The living handbook of narratology.* Hamburg University Press, *https://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Mediacy_and_Narrative_Mediation* [11/12/2018].

ÁVILA GONZÁLEZ, F. J. (2006). "Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. El polo lírico frente al polo narrativo". *Analecta Malacitana* 29.1, 71-111.

BURT, S. (2016). "What Is This Thing Called Lyric?". *Modern Philology* 113.3, 422-440.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (1999). *Teorías sobre la lírica.* Madrid: Arco / Libros.

CALLES MORENO J. M. (2002). *La modalización en el discurso poético*. Tesis doctoral: Universitat de València. Versión digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: *http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-modalizacion-en-el-discurso-poetico--0/* [11/12/2018]).

CARRIZO RUEDA, S. M. (2014). "Poesía lírica y teoría crítica del siglo XX. Entrevista a Miguel Ángel Garrido Gallardo". *Letras* 69/70,

133-150.
CHAIX-BRYAN, T. (2008). "Lyrisme et narratologie". *Acta Fabula* 9(3) (también en *http://www.fabula.org/acta/document3976.php* [11/12/2018]).
COMUZZI, L. (2016). "Lyric Poetry as a Narrative Speech Genre: On the dialogue between genre theory and cognitive science". *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology* 7/8, 51-73 (también en *http://cf.hum.uva.nl/ narratology/issue/7 /a12_ Ludmila_Comuzzi.html* [11/12/2018]).
CULLER, J. (1977). "Apostrophe". *Diacritics* 7.4, 59-69.
____ (2014). "Why Lyric?". *PMLA* 123.1, 201-206.
____ (2015). *Theory of the Lyric.* London: Harvard University Press.
____ (2016). "Poetics, Fictionality, and the Lyric". *Dibur* 2, 19-25 (también en *https://arcade.stanford.edu/dibur/poetics-fictionality-and-lyric-0* [11/12/2018]).
DERRIDA, J. (1995). *Points… Interviews, 1974-1994.* Standford, California: Standford University Press.
DUBROW, H. (2006). "The interplay of narrative and lyric: competition, cooperation, and the case of anticipatory amalgam". *Narrative* 14.3, 254-271.
DUPLESSIS, R. B. (1996). "Manifests". *Diacritics*, tomo 26.3-4, 31-53.
DU PLOOY, H. J. G. (2010). "Narratology and the study of lyric poetry". *Literator* 31. 3, 1-15.
GARCÍA BERRIO, A. (1978). "Lingüística del texto y texto lírico. La tradición textual como contexto". *Revista española de lingüística* 8.1, 19-76.
____ (1989). *Teoría de la literatura: la construcción del significado*. Madrid: Ediciones Cátedra.
GREENE, R. (1991). *Post-Petrarchism*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
HAMBURGER, K. (1995). *La lógica de la literatura.* Madrid: Visor Libros.
HEIDEN, B. (2014). "Narrative in Poetry: A Problem of Narrative Theory". *Narrative* 22.2, 269-283.
HO CHOI, Y. (2004). "Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry". En *The Dynamics of Narrative Form,* J. Pier (ed.), 139-158. Berlin: de Gruyter.

____ (2005). "Plotting the lyric: forms of narration in poetry". En *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric,* E. Müller-Zettelmann y M. Rubik (eds.), 147-172. Amsterdam-Nueva York: Rodopi.

_____ (2008). "Narrative approaches to lyric poetry: On Kim Sowöl's *The Azaleas". The Public Journal of Semiotics* II.1, 2-10.

HÜHN, P. & SCHÖNERT, J. (2005). "Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry". En *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century,* P. Hühn y J. Kiefer (eds.), 1-14. Berlín: Walter de Gruyter.

HÜHN, P. & SOMMER, R. (2012). "Narration in Poetry and Drama", *The living handbook of narratology.* Hamburg: University Press, *http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama* [17/11/2018].

JACKSON, V. (2005). *Dickinson's Misery: a Theory of Lyric Reading*. Nueva York: Princeton University Press.

____ (2008). "The New Lyric Studies". *PMLA* 123, 181-234.

JACKSON, V. & PRINS, Y. (2014). *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

KJERKEGAARD, S. (2014). "In the Waiting Room: Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology". *Narrative* 22.2, 185-202.

KLIMEK, S. (2013). "Functions of Figurativity for the Narrative in Lyric Poetry – with a Study of English and German Poetic Epitaphs from the 17th Century". *Language and Literature* 22.3, 219-231.

KRAAN, M. (1991). "Towards a Model of Lyric Communication: Some Historical and Theoretical Remarks". *Russian Literature* 30, 199-230.

LEVY, D. (1988). *Chinese Narrative Poetry. The Late Han through T'ang Dynasties.* Durham: Duke University Press.

LUJÁN ATIENZA, A. L. (2000). "La lírica y los límites de la ficción". *Revista de Literatura* 62, 5-19.

____ (2005). *Pragmática del discurso lírico.* Madrid: Arco / Libros.

MCHALE, B. (2009). "Beginning to Think about Narrative in Poetry". *Narrative* 17.1, 11-27.

____ (2014). "Thinking Some More about Narrative in Poetry: A Brief reply to Bruce Heiden". *Narrative* 22.2, 284-287.

MCALLISTER, B. (2014). "Narrative in Concrete/ Concrete in Narrative: Visual Poetry and Narrative Theory". *Narrative* 22.2, 234-251.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1994). *La teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

_____ (1998). "¿Enunciación lírica?". En *Teoría del poema: la enunciación lírica,* F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.). *Diálogos Hispánicos* 21, 41-76. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

_____ PRINS, Y. (1999). *Victorian Sappho.* Nueva York: Princeton University Press.

RYAN, M. L. (2005). "On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology". En *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, J. Ch. Meister (ed.), 1-23. Berlín: de Gruyter.

____ (2007). "Toward a Definition of Narrative". En *The Cambridge Companion to Narrative*, D. Herman (ed.), 22-35. Cambridge: Cambridge Univversity Press.

SEEMANN, K. D. (1984). "Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht". En *Text, Symbol, Weltmodell: Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag,* W. Schmid y R. Döring-Smirnov (eds.), 533-554. München: Sager.

STILLINGER, J. (1988). "The Plots of Romantic Poetry". *College Literature* 15 (3), 208-223.

VAN DER ENG, J. (1989). "Narrative Aspects in Puškin's Lyrical Poetry". *Russian Literature* 26, 441-450.

WESTSTEIJN, W. G. (1989). "Plot Structure in Lyric Poetry: An Analysis of Three Exile Poems by Aleksandr Puškin". *Russian Literature* 26, 509-522.

WOLF, W. (2003). "Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts". *Word and image* 19.3, 180-197.

____ (2005). "The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization". En *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric,* E. Müller-Zettelmann y M. Rubik (eds.), 21-56. Amsterdam-Nueva York: Rodopi.

Recibido el 8 de enero de 2019.

Aceptado el 14 de marzo de 2019.

LA AUTONOMÍA DEL GUION CINEMATOGRÁFICO COMO GÉNERO LITERARIO. LA GENIALIDAD CREATIVA DE BUÑUEL Y JULIO ALEJANDRO EN *VIRIDIANA* (1961)

THE AUTONOMY OF THE SCREENTPLAY AS A LITERARY GENRE. THE CREATIVE GENIUS OF BUÑUEL AND JULIO ALEJANDRO IN *VIRIDIANA* (1961)

Cristina JIMÉNEZ GÓMEZ
Universidad de Córdoba
l62jigoc@uco.es

Resumen: El guion cinematográfico no constituye un simple instrumento para la realización final del film, sino que requiere ser estudiado como un texto artístico y como un género literario en sí mismo en tanto que posee unas características retóricas, estéticas y poéticas que son expresadas a través del lenguaje cinematográfico. En el guion cinematográfico de *Viridiana* (1961), Luis Buñuel y Julio Alejandro explotan los recursos retóricos, poéticos y estéticos del texto guionístico para construir la analogía visual y los significados metafóricos y simbólicos en la estructura narrativa de su película.

Palabras clave: Guion cinematográfico. Géneros literarios. Buñuel. Alejandro. Viridiana.

Abstract: The screenplay is not a simple instrument for the final realization of the film, but it needs to be studied as an artistic text and as a literary genre due to that possesses a rhetorical, aesthetic and poetic characteristics that are expressed through the cinematographic language. In the script of *Viridiana* (1961), Luis Buñuel and Julio Alejandro use the rhetorical, poetic and aesthetic resources of the screenwriting text to construct the visual

analogy and the metaphorical and symbolic meanings in the narrative structure of their film.

Key Words: Screenplay. Literary genres. Buñuel. Alejandro. Viridiana.

1. INTRODUCCIÓN: EL CONCEPTO DE LOS *GÉNEROS LITERARIOS*

La clasificación de los géneros literarios, que se inició con Aristóteles y continuó hasta la época moderna, pervive todavía en la actualidad para interpretar las obras artísticas atendiendo especialmente a su forma (lírica, narrativa y dramática). En este sentido, Gérard Genette (1977: 389-421) explica las modificaciones que sufre el concepto de arte con respecto a los géneros literarios a partir de la distinción que Aristóteles hiciera en su *Poética.* Desde entonces, los géneros se convirtieron en algo así como esencias puras y estáticas que distinguían, por ejemplo, los rasgos de la épica en tanto que hay una presentación legendaria de las hazañas de un héroe. Prueba de ello es que, en la historia de la crítica literaria, los intentos de definir los géneros literarios vinieron a coincidir con términos tales como *clases*, *categorías*, *normas*, *clasificación*, *formas*, *estructuras* o *textos*.

Así, Tzvetan Todorov (1978: 48-49), afirma que "les genres sont les seules classes de textes qui ont été perçues comme telles au cours de l'histoire"; Bernard E. Rollin (1981: 121) vincula la teoría del género con las nociones de clasificación y convención en tanto que "implicit in much of traditional genre classification is a presupposition of the dualism between physis and nomos, nature and convention"; y Jean-Marie Schaeffer (1986: 179-180) explica que, después de las distintas teorías y respuestas dadas en el tiempo, "le genre serait soit une norme, soit une essence idéale, soit une matrice de compétence, soit une simple terme de classification". De este modo, en literatura, la noción de *género* ha venido a ser el correlato de *texto*.

Tempranamente, teóricos del Formalismo Ruso enfocaron el problema de los géneros literarios agrupando las obras de acuerdo con la utilización de ciertos procedimientos o formas perceptibles, es decir, partieron de esquemas previos de tipos ideales convirtiendo los géneros

literarios en algo así como en campos cerrados. Pavel Medvedev (1995: 229) sostenía que "el género es la forma típica de toda la obra, de todo el enunciado" y Mijaíl Bajtín (1999: 267) explicaba que el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos) concretos y singulares de modo que cada esfera de la actividad humana —determinada por la situación discursiva, la posición social y la relación entre los participantes de la comunicación— elabora sus propios enunciados llamados géneros discursivos. El teórico ruso se refirió, así, a que "todos nuestros enunciados poseen unas formas típicas para la *estructuración de la totalidad*, relativamente estables". Por su parte, Yuri Lotman (1982) inscribe a los textos literarios, entidades verbales, como pertenecientes a una categoría más amplia de textos. La comunidad es la que decide cuándo los textos pertenecen a la literatura y cuándo no en tanto que su estructura interna determina los rasgos que permiten que dicha comunidad identifique la correspondencia genérica de las obras literarias.

Sin embargo, la insuficiencia de estas categorizaciones en cuanto a lo qué es y no es un género literario se ha demostrado con el tiempo y así, en un trabajo publicado en 1976, Fernando Lázaro Carreter escribía lo siguiente:

> *Me atrevería a afirmar algo quizá escandaloso, y es la escasa fecundidad que, a efectos críticos, ha tenido algo tan permanentemente traído y llevado por los siglos como son los géneros literarios. La suma de especulaciones sobre este problema y la innegable agudeza y profundidad de muchas de ellas, apenas han tenido efectos operativos, si se descuentan sus aplicaciones en el período clásico y neoclásico, que dieron como resultado el desprestigio de la noción misma de "género". En efecto, tomados como baremos normativos, revelaron constantemente su insuficiencia para medir las obras concretas, y se justificó la reacción romántica de Croce negando a dicha noción cualquier tipo de validez que rebasara lo meramente didáctico* (Lázaro Carreter, 1986: 114).

Lo que, por el contrario, se ha venido advirtiendo es que lo coherente es referirnos a la historicidad[1] de los géneros literarios en

[1] Ya Werner Krauss (1982: 84-85) afirmó que "si realmente los géneros fueran esencias puras o

tanto que estos se han mezclado y transformado con el paso del tiempo surgiendo así, por ejemplo, la novela corta en Italia a fines del siglo XII, la novela bizantina de los siglos XV y XVI o los cuentos en verso que conocieron su época de auge hasta el siglo XVI en la literatura francesa. De esta manera, en la contemporaneidad, otros géneros o formas literarias han surgido como el cuento, el guion cinematográfico o el cómic en tanto que también constituyen una narración o un relato de una historia bien sea con texto o, bien, con ilustraciones yuxtapuestas presentadas deliberadamente a modo de secuencia. Por consiguiente, el concepto de género que pondremos en práctica en este trabajo no tiene que ver tanto con los modelos y cánones clásicos, puros e inamovibles (poesía, narrativa y dramática) que han predominado en la crítica literaria sino, más bien, con los llamados "híbridos genéricos"[2], lo que supone una combinación de géneros literarios con un discurso y estilo propios. Este es el caso del guion cinematográfico que, si bien combina características del texto narrativo y dramático, posee, como veremos, una poética, retórica y estética propias que lo singularizan y lo aúpan como una obra de arte autónoma[3].

2. EL GUION CINEMATOGRÁFICO COMO BOCETO O INSTRUMENTO

Todavía hoy, la negación del guion como género literario y del guionista como escritor o creador viene dada por la estereotipada

principios si normativos, no podrían desarrollarse ni nacer ni morir. No cabe otra solución sino reconocer la historicidad de los géneros. […] La historicidad de los géneros reúne tres principios, primero el que considera cada obra nueva como elemento nuevo de su género. […] El segundo principio de la historicidad consiste en que los géneros se mezclen y se transformen continuamente. Según Bretcht, Homero y los juglares medievales hacían entrar el drama en sus epopeyas. Y Bretch describe el teatro épico en nuestros días. El tercer principio de aquella historicidad se refiere a que los mismos géneros tengan su destino, sometidos al cambio continuo de tiempo y épocas".

[2] Véase el trabajo de F. Noguerol (1999), "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX".

[3] En las últimas décadas, son muchos los trabajos que se han dedicado a estudiar la autonomía del guion cinematográfico como texto literario y la especificidad de la escritura de guion. Destacan autores como Mª C. Castro Ricalde (1999) con "¿Es el guion cinematográfico un género literario?", Norma Rodríguez (2001) con "El guion cinematográfico como género literario" y, más recientemente, Carmen S. Brenes (2016) con "Explorando el tema. La noción poética de "sentido" al servicio de la escritura de guion" y García-Aguilar (2018), "*El cochecito*, de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria".

y preconcebida idea de que el guion exclusivamente es un boceto o un mero texto instructivo donde se expone los detalles necesarios para su puesta en escena y para que lo escrito sea representado por unos actores. Cierto es que la función más difundida y aceptada del guion ha sido la de herramienta en tanto que la mayor parte de "las publicaciones sobre el guion cinematográfico tienen la forma de manuales prácticos destinados a enseñar 'cómo se escribe'" (Pollarolo, 2011: 290), lo que se contradice[4] con otros trabajos del ámbito académico —como el de los profesores universitarios López Izquierdo (2010) y Sánchez Escalonilla (2001)— que, desde la semiótica, la narratología o la estética, advierten a los lectores que se van a encontrar otra cosa.

Dado su carácter meramente instructivo, son pocos los guiones cinematográficos que se conservan una vez que la película cobra vida y, por tanto, es generalizada la idea del escaso estatuto del guion como texto literario. En 1991, Carrière (1998: 13) dijo que el guion se concibe como "un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga solo queda una piel seca, inútil ya". Lo efímero y la escasa difusión pública del guion, sumado con el poco prestigio que los guionistas han gozado dentro de la industria cinematográfica y el pobre número de lectores con los que cuenta, entre ellos los que intervienen en el transcurso del rodaje del film, ha contribuido a que el guion haya sido considerado como un simple boceto técnico de lo que después se llevará a la pantalla. No obstante, hay que precisar que, aunque los guionistas fueron considerados, durante mucho tiempo, como meros obreros de pluma, esto no fue siempre fue así porque, entre los siglos XIX y XX, el guionista escribía una auténtica guía del film, con posiciones, ángulos, desenfoques e incluso tamaños de los decorados. Se les llamaba *autores* y a los guiones *continuidades* o *continuidad* porque eran los encargados de supervisar la continuidad del proyecto audiovisual en todos sus aspectos visuales y argumentales.

[4] De esta contradicción también da cuenta el chileno Dittus Benavente (2015: 242) quien propone una teoría del guion pues, aunque mantiene semejanzas con el teatro y la literatura, "posee características propias que hacen que se estudie de manera independiente". Pero resulta paradójico que las aproximaciones —en forma de manuales y talleres— que, hasta hace muy poco, se han dado para formular una ciencia del guion promuevan "la práctica y la escritura del guion y, no tanto, su análisis científico".

La idea de transitoriedad o de simple apoyatura del guion, cuyo único destino es la posterior representación fílmica, no es algo exclusivo de la escritura guionística puesto que también está presente en el texto dramático, pensado para que sea representado en escena como declaró el director del medio digital *Abcguionistas*:

> *¿Pero acaso no lo es el teatro? ¿Acaso la obra escrita teatral no es una historia para ser representada? ¿Acaso no se compone de diálogos [sic] que serán dichos y actuados [sic] por los actores que darán vida a los personajes? ¿Acaso no contienen instrucciones del autor al director o actores a través acotaciones, o sugerencias escenográficas para que sean tenidas en cuenta al representar la obra? ¡Por supuesto que sí! ¿Y eso priva o debe privar de que se considere a la obra teatral escrita un género literario?* (Fernández-Tubau, diciembre de 2012).

Si tenemos en cuenta esto, ¿por qué el guion es visto como un mero boceto instrumental destinado a desecharse mientras que el texto dramático se conserva en las bibliotecas para estudiarse como género literario? Si bien el guion presenta elementos formales semejantes a los de la obra dramática, aquel todavía no ha sido reconocido como género literario quizás porque, como recientemente ha estudiado Julia Sabina Gutiérrez (2018: 525), las propias exigencias del guion —escritura minuciosa y basada en la descripción de la imagen, objetiva y siempre en el tiempo verbal del presente— hacen que su lectura "no sea tan fluida como la de una obra teatral o la de un texto narrativo". Por ello, también se ha apuntado la menor atracción estética o la falta de *literariedad* del guion cinematográfico.

En contra de esta extendida opinión, debemos decir que la escritura del guion cinematográfico, surgida gracias a la mente creadora del guionista, está estrechamente vinculada con la naturaleza visible y audible del medio cinematográfico al que va destinada. Un buen guion cinematográfico al igual que la literatura es capaz de transmitir la información necesaria para que su lector pueda visualizar intelectivamente el total desarrollo de una historia mediante la relación de los acontecimientos, las descripciones del entorno, los diálogos y las acotaciones que permiten descubrir cómo interactúan y sienten los personajes. Sobre esta cuestión, Fernández-Tubau

recoge las palabras de José Luis Borau, director, guionista, crítico de cine y miembro de la Real Academia Española desde 2008 hasta 2012:

> *Escribir un guion es una obra literaria y además de las de mayor enjundia. Porque* [sic] *no se suele pensar ni se suele reconocer, pero es igual, te lo digo yo. Un guionista es un tío que inventa una situación, unos personajes, unos problemas, unos diálogos... Entonces ¿qué le falta para ser un escritor? Nada. Ya lo tiene todo* (*Abcguionistas*, diciembre de 2012).

3. ¿ES EL GUIONISTA UN CREADOR?

La afirmación de José Luis Borau incentivó el debate sobre si el guion podía inscribirse o no como género literario y, por ende, si el guionista debe ser considerado o no un escritor, es decir, un creador. En este sentido, la tesis de Borau fue reconocida por la RAE en noviembre de 2012 cuando su presidente por aquel entonces, José Manuel Blecua, anunció la creación de un premio de guiones cinematográficos que se otorga al mejor trabajo de autores nacionales y americanos en lengua española cada año.

El trabajo de cortes, revisiones y modificaciones en el tiempo que exige la escritura guionística nos indica ya que la labor del guionista es ardua y compleja y, por eso, se ha venido estableciendo una distinción significativa entre guion literario y guion técnico. El primero se refiere a un formato donde el guionista desarrolla una historia narrativamente de modo secuencial y pensada para ser filmada. En ella, se especifican las acciones y diálogos de unos personajes, se da información sobre los escenarios y se incluyen acotaciones para los actores, pero sin dar indicaciones técnicas para la realización de la película (tamaño de los planos, movimientos de la cámara, etc.). En cambio, el guion técnico es la transcripción en planos cinematográficos de las escenas definidas en el guion literario puesto que el director planifica la realización de la película incorporando al relato, escrito por el guionista, indicaciones técnicas precisas como la división en planos, el encuadre de cada uno, los movimientos de la cámara, los detalles de iluminación o de decorado o los efectos de sonido. Con frecuencia, guionista y director suelen trabajar conjuntamente de modo que cada una de las secuencias del guion se completa con las indicaciones destinadas al rodaje. Por lo tanto, el

guion cuenta con unos elementos formales[5] y estéticos propios donde la importancia del sonido y la imagen en movimiento, característicos del medio audiovisual, priman:

> *Escribir un guion es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se entremezclan, que a veces incluso se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles, que pueden provocar alucinaciones en algunos y que, de todos modos, se relacionan entre sí por esta sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión, que se llama montaje* (Carrière, 1998: 15).

El ingenio y la creatividad del guionista otorgan significado a las miradas, silencios y movimientos de los personajes, así como a los detalles escenográficos y a las acciones que se superponen y se entrecruzan para revelar matices, ambiguos o nítidos, de la historia. En este sentido, Sánchez-Escalonilla (2001: 29-48) estudia los recursos que utiliza el guionista para hacer real una historia y explica que no se trata de eliminar la descripción y el diálogo —formas imprescindibles en la novela y el teatro— del guion sino de "emplearlos de manera adecuada, supeditados

[5] Es importante destacar como un argumento a favor de la singularidad de la escritura guionística que esta se caracteriza por presentar una *dispositio* y una tipografía propia. La única división del guion cinematográfico se presenta en escenas o secuencias y, no se especifica, como en la dramaturgia, cuando empiezan y terminan los actos o las secuencias. Generalmente, las escenas aparecen numeradas con la finalidad de identificarlas y de que sea más útil cuando hay cualquier discusión sobre el guion con los actores. El encabezado de escena, que da información sobre dónde y transcurre la acción que tiene lugar en aquella, aparece en mayúsculas y consta de la abreviatura "INT" (interior) o "EXT" (exterior), del lugar concreto donde transcurre la acción y de la palabra "DÍA" o "NOCHE" o cualquier otra que sirva para indicar el momento del día. Además, en el cuerpo textual del guion, la recurrencia semántica referida a las técnicas cinematográficas y a los movimientos y tomas de la cámara es habitual entre las escenas apareciendo, así, frecuentemente expresiones como "LONG SHOT", "FULL SHOT DOLLY" o "CORTE A". Todo esto, sumado a la tipografía Courier o New Courier y a la alienación a la izquierda característica de la escritura guionística, hace que por sí solo y, por lo menos a nivel formal, tengamos que hablar de un texto único que se singulariza de otros textos con los que guarda cercanía, por ejemplo, el texto dramático.

a la acción dramática" (2001: 32) dado que, en el cine, las acciones se evocan con imágenes dinámicas. El guion no es narrativa, ni drama, es un género distinto y, por consiguiente, como Eugene Vale (1996: 67) explica, debemos dejar de considerar a esta nueva forma "una ligera variación respecto de las formas existentes de narrar [y], debemos concederle vida y forma independientes". En 1966, Pasolini ya advirtió en *Cahiers du cinéma* sobre la consideración del guion cinematográfico como una obra acabada en sí misma y un tipo de escritura y una técnica autónomas[6] por lo que ya, por aquel entonces, la necesidad de estudiarlo como un género literario propio era más que evidente:

> *el lugar concreto de relación entre cine y literatura es el guion* […] *en tanto puede ser considerado como una técnica autónoma, una obra íntegra y acabada en sí misma.* […] *Una crítica del guion en tanto técnica autónoma exigirá condiciones particulares, tan complejas, tan determinadas por un desarrollo ideológico que no tiene relación ni con la crítica literaria tradicional ni con la reciente tradición crítica cinematográfica* (Pasolini en Gamerro y Salomon (comps.), 1993: 63-64).

Se concibe, pues, que el guion cinematográfico tiene un lugar concreto y particular en la literatura, pero no podemos olvidar su vinculación con el medio audiovisual. Si bien mantiene relaciones estrechas —fundamentadas en la exposición narrativa y la dramatización visual— con el texto narrativo y dramático, posee unas características concretas vinculadas con la concisión descriptiva y con la inmediatez y el movimiento de la imagen que son otorgadas por el medio al que va destinado:

[6] Mónica A. Ríos, en su ensayo *La escritura del presente: El guion cinematográfico como género literario, ha estudiado cómo el guion cinematográfico, que establece vínculos con la tradición, viene a conformar un género propio porque, pese a que sus coincidencias formales* con la narrativa y la dramaturgia, ha logrado armar un caudal de prácticas expresivas propias por lo que "el guion puede ser experimentado como un texto autónomo que exija lecturas literarias próximas a las del teatro y a la de la novela, como un espacio donde el autor lleve a cabo sus intereses expresivos que luego incluso llegarán a un ámbito más amplio, más masivo, más heterogéneo, como es el de los espectadores de cine" (Ríos, 2008: 15). Véase también su tesis doctoral "El guion cinematográfico como género literario: su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia" (2007).

> *La información que recoge el guion debe ser gráfica. Se escribe para representar imágenes en pantalla* […] *y será útil en la medida en que el director y su equipo técnico puedan apoyarse en un texto dinámico, donde se encuentren desde metáforas sensoriales y símbolos visuales hasta referencias implícitas al tempo narrativo del montaje o a la propia planificación. En ocasiones, los guiones se inician con imágenes que sintetizan los temas que van a tratarse, describen el rasgo dominante de un personaje o bien establecen el marco ético en que va a desarrollarse una historia* (Sánchez-Escalonilla, 2001: 34).

No se trata, pues, solamente de saber contar una historia sino de saber contarla en función de encontrar imágenes poéticas o no que sugieran y evoquen matices en la apreciación del espectador sobre la atmósfera, la situación y los sentimientos de los personajes en pantalla. Por ello, el guionista, al igual que el poeta o el novelista, es un creador puesto que inventa, construye y busca, ayudado de las posibilidades visuales que ofrece la cámara, aquellas imágenes, ángulos y planos que refuerzan y dan sentido a su historia:

> *Así, la escritura guionística, si bien debe ser en efecto tan concisa, tan concentrada, tan densa como sea posible, y no soporta los meandros estilísticos de la "literatura", debe, sin embargo, ser evocadora, cargada de afecto y de emoción cuando sea necesario* (Carrière, 1998: 111).

El guion cinematográfico se convierte, así, en un artefacto poético, retórico y estético mediante la *dispositio* y los recursos empleados por el guionista los cuales, a diferencia de lo que ocurre en la poesía o en la narrativa, quedan dispuestos a la cámara. Las metonimias, las metáforas, los símbolos, la hipérbole y la ironía se construyen con las imágenes, los planos y las miradas y gestos de los personajes. Ya Robert Mckee (2009: 468) dijo que el guionista no puede, explícita y directamente, "utilizar la metáfora y el símil, la asonancia y la aliteración, el ritmo y la rima, la sinécdoque y la metonimia […], los grandes recursos. El guion espera a la cámara".

4. LA LITERARIEDAD DEL GUION CINEMATOGRÁFICO

A comienzos del siglo XX, los formalistas rusos se interesan por el fenómeno literario e indagan sobre los rasgos que definen y caracterizan dichos textos literarios, es decir, sobre la literariedad de la obra. Para ello hay que remontarse a las funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson quien planteaba que la literatura, entendida como mensaje literario, tiene particularidades de tal forma que la hacen diferente a otros discursos. Ese interés especial por la forma tiene que ver con lo que Jakobson llamaba *función poética* del lenguaje literario en el que se combina redundancias y desvíos de la norma para alejarse del lenguaje común, causar extrañeza y renovarse, lo que remite a los conceptos de desautomatización, extrañamiento, alienación o desvío lingüístico que acuñaron algunos formalistas rusos como Viktor Sklovski. Nadie duda así de la *literariedad* de la poesía, repleta de tropos o figuras retóricas, o de la narrativa, definidas por su funcionalidad estética. Ahora bien, ¿podemos hablar de *literariedad* en el guion cinematográfico cuándo se trata de una escritura concisa, lacónica, directa y sin apenas rodeos descriptivos?

Sin duda, lejos de las consideraciones peyorativas sobre la falta de la función estética o poética del guion cinematográfico, hemos de afirmar que la *literariedad* o no de este obedece en parte a la habilidad constructiva y creativa del guionista porque, en ese laconismo de la escritura guionística, él es el encargado de sugerir matices y universos a través de los tropos (metonimias, metáforas, elipsis…), las descripciones, los diálogos y los personajes. Esto ya lo ha puesto de manifiesto el director de cine Javier López Izquierdo con su libro de 2010, *Teoría del guion cinematográfico: lectura y escritura*, el cual se estructura en tres grandes apartados: retórica, poética y estética del guion. Así pues, López Izquierdo pone el foco de atención, primero, sobre la forma escrita del guion en tanto que se sumerge en el estudio y análisis de los tropos, construidos mediante la sucesión de las imágenes en la pantalla; segundo, sobre la poética del guion en tanto que aborda los elementos vinculados a la composición de la narración como el argumento y sus unidades, los aspectos estructurales y los procedimientos empleados en la construcción de la trama; y, tercero, sobre la estética del guion en tanto que se detiene en los mecanismos que son capaces de promover las diversas emociones o sugestiones en los

espectadores.

En cuanto a los principios de la escritura de guiones, también Robert Mckee (2009: 137) se refirió a la existencia de una *estructura* en el guion cinematográfico:

> *la función de la ESTRUCTURA consiste en aportar presiones progresivamente crecientes que obligan a los personajes a enfrentarse a dilemas cada vez más difíciles, y a causa de estas presiones tienen que tomar decisiones y llevar a cabo acciones que son cada vez más complicadas, de tal forma que se vaya revelando su verdadera naturaleza, incluso hasta el nivel del yo subconsciente*.

Syd Field en *El libro del guion*, un manual clásico sobre la creación de guiones publicado en 1979, explicó que el diseño narrativo del guion se establece según un paradigma, es decir, un modelo o un esquema conceptual que se asemeja a la *dispositio* de planteamiento, la confrontación y la resolución presente en toda narración. También en el guion se intercalan los *plot points* o nudos de trama, esto es, algún incidente o acontecimiento que se engancha y hace avanzar la historia aportando conflicto, sorpresa y tensión. Vera Méndez (2006: 27) explica que, en la actualidad y bajo el rótulo de *guion cinematográfico* —donde soslayamos las novelizaciones de películas o los aparentes guiones hechos a partir del film terminado que no sirven papa poner el guion en el estatuto que merece— presente en cualquier librería, el lector "tiene ya una expectativa e idea previa de lo que va a leer, de la misma manera que el autor siente esa realización discursiva como un modelo de escritura".

Por consiguiente, tanto el escritor de guiones como el lector que se acercan a estos saben, de antemano, que van a encontrarse una escritura concisa, clara, directa, sin apenas descripción e, incluso, casi telegramática. Algo que acerca el guion cinematográfico a parte de la literatura contemporánea desde Hemingway hasta la escritora húngara Agota Kristof, pasando por la escritura del compromiso de Albert Camus. Estos y otros rasgos formales como el uso de la tipografía Courier, la numeración de las escenas, el encabezado en mayúsculas donde se expresa de forma abreviada si la escena ocurre el interior o exterior (INT. / EXT.) y en qué momento del día, el empleo de las acotaciones para resaltar únicamente algún gesto y vestimenta del personaje o algún ángulo de la cámara tono

y el uso del subrayado y de la alienación a la izquierda (diálogos) dotan al guion cinematográfico de una forma propia que lo diferencia de otras formas.

5. EL GUION DE BUÑUEL Y JULIO ALEJANDRO

5.1. Cómo se gestó la *idea* en *Viridiana*

Para muchos teóricos y escritores de manuales de guiones cinematográficos, entre los que se encuentra Syd Field, la *idea* de un guion es el punto de partida de cualquier realización audiovisual pues "el autor pasa por una serie de etapas concretas al dar cuerpo y dramatizar una idea; el proceso creativo es el mismo para todos los tipos de escritura; sólo cambia la forma" (Field, 1996: 13). Esta *idea* funciona como un disparador de creatividad que anuncia el nacimiento de algo que aún no tiene forma definida y que se convertirá en una obra fílmica. A partir de una idea propia, el guionista debe dar forma a una trama que tenga sentido y esto ocurre aun cuando se trate de la adaptación de una obra teatral o novela porque aquel ha de construir una historia de acuerdo a unos modos de narrar fílmicos, lo que siempre supone un reajuste o una reescritura hecha a base de imágenes en movimiento.

Esto lo tenían muy claro Buñuel y Julio Alejandro a la hora de inventar la trama de la novicia Viridiana que, a punto de tomar los hábitos, debe abandonar el convento para visitar a su tío don Jaime, quien le ha pagado los estudios. Durante su visita, don Jaime, queda impresionado por el parecido entre Viridiana y su difunta esposa doña Elvira, muerta en la noche de bodas. Llevado por su pulsión, don Jaime narcotiza a su sobrina e intenta violarla, pero finalmente no se atreve. Tras el suicidio del viejo terrateniente, la llegada de Jorge, hijo extramatrimonial de don Jaime y que, en el guion, va acompañado de Lucía, una de sus amantes, supondrá, a la vez, un choque y un revulsivo para Viridiana. Jorge es un hombre pragmático y liberal en cuanto a sus costumbres y su manera de interpretar la realidad, lo que constituirá una amenaza real para que la antigua aspirante a monja pueda mantenerse fiel a sus tradiciones y su creencia en la caridad humana.

Sobre la idea que dio vida al guion de *Viridiana*, Buñuel cuenta que su protagonista femenina fue sacada de un recuerdo infantil suyo cuando,

allá por 1910 estudiando con los jesuitas, vio que en un número de la revista *La Hormiga de Oro* se contaba la vida de la Santa Viridiana. En otro momento y en referencia a cómo se gestó el argumento de *Viridiana*, Buñuel también afirmará que la historia se conformó a partir de un recuerdo suyo de la adolescencia en el que soñaba que se introducía en la alcoba de la reina Victoria Eugenia y la narcotizaba con el fin de poseerla sexualmente:

> *Yo sentía gran atracción, por la reina de España, Victoria Eugenia, que era una rubia preciosa. Una de las cosas que imaginaba en torno a ella era que me introducía furtivamente en su recámara, donde la reina dormía aparte del rey, y echaba un narcótico en su vaso de leche. La reina tomaba la leche, se desnudaba y se acostaba. Yo esperaba a que se durmiera profundamente, me acercaba y la tomaba en mis brazos. Fantasía de colegial de catorce años... [...] En Viridiana, aunque a la inversa, se da también la diferencia de edad* (Pérez Turrent y De la Colina, 2002: 117-118).

Si bien son muchos quienes han afirmado que Buñuel sacó su trama de la novela galdosiana *Halma* (1895), cuya protagonista es una aristócrata que hace actos de caridad, lo cierto es que Julio Alejandro, en sus recuerdos sobre la escritura del guion, dijo que "no se trataba de la adaptación de una novela como en el caso de *Nazarín*, sino de una historia original para que la protagonizara Silvia Pinal" (Buñuel y Alejandro, 1995: i). La decisión de elegir como protagonista a una impasible y estoica novicia, cuyo nombre alude a una santa venerada por la Iglesia Católica, da cuenta del proceso creativo de Buñuel y Alejandro que construyen su historia conforme a lo que Field (1996: 34-40) denominaba el *contexto* y el *contenido* en el guion.

El *contexto* consta de cuatro elementos: la necesidad dramática (lo que el personaje quiere lograr), el conflicto o los obstáculos que se interponen entre él y esa necesidad, el punto de vista o cómo el personaje ve el mundo y la actitud puesto que el personaje también es una manera de comportarse y de reaccionar. Syd Field (1994: 37) explicaba que la construcción del personaje también es revelación pues la función del guionista es revelar aspectos del personaje en tanto que este y el público "comparten el descubrimiento de los nudos de la trama que sustentan la acción dramática". El *contenido* de los personajes será, entonces, el actuar

que surge de todos estos contextos especificados.

Si don Jaime, embelesado por el parecido físico que guarda Viridiana con su difunta esposa, fallecida durante la noche de bodas, persigue poseer a la novicia, esta buscará redimir su culpa tras el suicidio de su tío en obras de caridad recogiendo a unos mendigos. Mientras tanto, Jorge, atraído por la actitud recta e inalterable de la novicia, buscará constantemente acercarse a ella. El punto de vista o la manera de mirar el mundo de cada uno de ellos está perfectamente construido a través de las palabras, los gestos y las miradas. El conflicto entre dos visiones totalmente antitéticas resulta, pues, inevitable. Todo ello da cuenta de que el guion cinematográfico creado por Buñuel y Julio Alejandro es el resultado de un proceso creativo paulatino y continuo donde las ideas se van modificando en función del trabajo de aquellos quienes hacen avanzar su historia en torno a unos personajes bien pergeñados.

5.2. Figuras y tropos en el guion: la recurrencia de símbolos, metáforas, paralelismos y antítesis en *Viridiana*

El guion al que dieron vida Buñuel y Julio Alejandro se abre con la referencia visual de las manos de Ramona, la criada de don Jaime. La singularidad de la descripción guionística es que se trata de una descripción supeditada a la plasticidad que otorga la cámara, de ahí la referencia al verbo vemos y las continuas alusiones a los planos y movimientos de aquella. Las palabras CLOSE SHOT DOLLY aluden a una técnica cinemática donde la cámara está montada sobre una plataforma con raíles, herramienta que, manejada por un técnico experto, permite realizar movimientos fluidos en un eje horizontal o *travelling*. En este caso, la cámara se acerca a un primerísimo plano a las manos de Ramona.

La escena, encabezada con la localización, el interior del zaguán de la casa, y el momento, el día, con mayúsculas y subrayado doble, sigue con una descripción breve y directa de las manos de Ramona. Las manos de esta sosteniendo la fuente de comida no solo aluden a su profesión de servidumbre, sino que, también, se relacionarán posteriormente con las manos de Viridiana sosteniendo un libro de rezos. El símbolo de las manos, como también lo serán las piernas en *Viridiana*, es recurrente en la producción fílmica buñuelesca y será empleado para reforzar bien el erotismo y la pulsión sexual en la historia o, bien, para construir la caridad

y el aura de santidad de la novicia. En el guion, Buñuel y Alejandro se valen de la dilogía simbólica de las manos, las de Ramona y las de Viridiana, para ofrecernos dos significados distintos que tienen que ver con lo terrenal —unas manos portan comida— y con lo divino —otras manos portan una Biblia—. No es casual, por tanto, que, entre unas manos y otras, se escuche la música de *El Mesías* de Händel —oratorio de 1741 que cuenta el nacimiento y la vida de Jesús de Nazaret— porque, a modo de transición contrastiva, anuncia, por un lado, a una mujer física y perturbable —como después veremos en el terreno erótico o sexual— y, por otro, a una mujer de fe imperturbable.

> *4.- INT. SALON-COMEDOR. DIA.*
>
> *CLOSE SHOT*
>
> *Desde el zaguán hemos oído una música, tal vez el "Mesías" de Haendel, que ha ido creciendo en intensidad a medida que se acercaba la criada al salón. Ahora vemos unas manos que levantan la aguja de un disco colocado en un gramófono antiguo de los de cuerda. Se hace el silencio.*

Vemos que el primer plano de las manos de Ramona, sosteniendo la fuente de comida, es seguido de otro primer plano (CLOSE SHOT) de otras manos —las de don Jaime— que levantan la aguja del disco que sonaba en un gramófono. López Izquierdo (2010: 241-242) ya explica cómo se construye la continuidad entre unidades del guion que no pertenecen al mismo espacio-temporal siendo el *overlapping* o el solapamiento de sonido, consistente en hacer oír el sonido de una escena en otra, uno de los más sutiles procedimientos utilizados para ello en el guion y en el film. Así pues, la música religiosa de *El Mesías* se inmiscuye en la escena del zaguán desde donde Ramona lleva la fuente y sube la gran escalera hacia el salón comedor donde sonaba la música con gran intensidad. De este modo, este sonido sirve para emparejar y contrastar unas manos con otras que se van tornando más santas en Viridiana.

La descripción mundana y ordinaria de las manos de Ramona que sostienen una fuente de comida, lo que se vincula con el placer humano y lo terrenal, dejará paso después a las manos de Viridiana, teñidas de un

halo espiritual al sostener un libro de rezos en el interior del convento. Se crean, así, alegorías del placer divino y carnal mediante una multitud de elementos que definen metonímicamente a los personajes como las manos y las piernas, pero, también, la corona de espigas, las cenizas y la cruz de madera que lleva la novicia a la mansión de don Jaime. En el caso antes referido, el primer plano de la cámara (*CLOSE UP PANNING*) enfoca las manos de la novicia y Viridiana queda visualizada metonímicamente de forma fragmentaria por esa parte de su cuerpo en tanto que, primero, aparecen sus manos y, después, su dedo introducido entre las hojas que marca la página que estaba leyendo. Pasamos de un plano abierto y picado sobre Ramona, que está subiendo la escalera en la casa de don Jaime, a un primer plano cerrado de las manos de la novicia en el interior del convento.

Esta técnica de la cámara, que se caracteriza por un encuadre cerrado para enfocar apenas una parte del cuerpo (las manos), nos descubrirá después el rostro de la novicia mediante la ampliación del encuadre. En la estructura textual del guion, esto se plasma en el cambio del uso de la forma verbal en tercera persona del singular del presente con (marca/es) al uso de la primera persona del plural inclusivo con "descubrimos" y "sabremos", lo que supone la inclusión de los receptores del guion. Este plural inclusivo no solo es una directriz para el camarógrafo o para los que intervienen en la proyección del film sino que, también, expresa la inmediatez y el momento presente de la imagen en el medio audiovisual donde, generalmente, el espectador descubre, a la par que los propios personajes del film, las intrigas y los hechos que acontecen. La revelación señalada arriba.

Por consiguiente, aquí, las formas verbales en presente tienen que ver con una determinada manera de narrar guionística en la que el mundo que se representa resulta visible y/o audible y reproduce el aquí y el ahora propio de la imagen audiovisual. De ahí que la escritura de guiones se valga de frases breves y directas, de la yuxtaposición y del uso frecuente del punto y seguido además de la recurrencia de planos y movimientos de cámara. Tal como si se portara una cámara, la descripción plástica, directa y clara nos descubre un cuerpo femenino fragmentado, el de Viridiana: primero, unas manos de mujer que sostienen un libro de rezos, después un dedo señalando la hoja que estaba leyendo y, finalmente, en el movimiento de la cámara panorámica (*PANNING*) donde la cámara no solo se gira, sino que se desplaza físicamente desde una posición fija y realiza un encuadre

central sobre Viridiana pudiendo ver ciertos rasgos de su rostro o cómo es su expresión.

> *12.- EXT. CLAUSTRO CONVENTO. DÍA*
>
> *CLOSE UP PANNING*
>
> *Un libro de rezos sostenido por unas manos de mujer. Un dedo introducido entre las hojas marca la página que estaba leyendo. Con el PAN. Descubrimos ahora el rostro de la novicia Viridiana. La sobrina de don Jaime. Su mirada vaga distraída, y la expresión, como la del retrato, es bella y dulce. Viridiana es hija de una hermana de Doña Elvira.*

Con el *PAN* o *panning* se consigue el mismo efecto que cuando se fotografía algún objeto en movimiento de forma que dicho objeto aparece enfocado y congelado mientras que el fondo está movido. En este caso, sabemos que Viridiana, abstraída en el libro de rezos, permanece sentada en el borde de piedra de una fuente del jardín del convento durante la hora del recreo. Ella aparece enfocada en primer plano mientras que algunas novicias pasean charlando en el fondo lo que permite contemplar, por medio de la cámara, el rostro y algunos rasgos de su expresión, definida con dos adjetivos bella y dulce. Vemos pues que la escritura del guion, concisa, directa y telegramática, se construye en paralelo a la inmediatez de la imagen y el movimiento de la cámara con el objeto de evocar un significado. En esta escena y antes que cualquier otro elemento, Julio Alejandro y Buñuel han querido remarcar el sentimiento de fe de Viridiana de modo que se desecha cualquier alusión erótica en relación a las manos de mujer y el interés se centra en el libro de rezos.

Se establece también una clara transición entre esta escena y la inmediata anterior donde don Jaime, en el interior de su hacienda, contemplaba el retrato de su esposa muerta. Por medio de la referencia *CORTE A* se produce, así, una transición entre dos escenas sucesivas en el mismo nivel o eje horizontal del relato, entre las cuales se ha elidido un tiempo, una duración. Gracias a esta transición, Buñuel y Julio Alejandro consiguen la graduación del relato e incluir un juego asociativo donde se relacionan dos miradas contemplativas, la de don Jaime y la de Viridiana.

Se establece, pues, al mismo tiempo un paralelismo y un contraste entre las dos escenas en tanto que ambas se abren con el foco puesto en los objetos contemplados: la cara y el busto del cuadro de la difunta doña Elvira y el libro de rezos de Viridiana. Ello sirve también para establecer una semejanza entre las dos mujeres puesto que la expresión de aquella última, que es sobrina de la esposa muerta, es bella y dulce como la del retrato.

No obstante, el aura de santidad que rodea a la novicia, abstraída en su libro de rezos, supone una ruptura con el sujeto pulsional que parece dibujar la mirada de don Jaime quien, magnetizado por la belleza de la desposada muerta, solo logra calmar su mal humor contemplando el retrato. Así pues, dos miradas muy diferentes confluyen y mientras que los ojos del viejo terrateniente dejan transparentar una casi imperceptible ternura, la mirada de Viridiana es vaga y distraída, pero, también, dulce. Se confrontan, a modo de antítesis, dos personalidades, dos puntos de vista y dos deseos, contenidos en los objetos contemplados, distintos: don Jaime, de carácter huraño, antipático y solitario, parece calmarse contemplando la cara y el busto de su esposa muerta en la pintura y Viridiana, de una fe acérrima e inquebrantable, está abstraída de lo que ocurre a su alrededor leyendo el libro de rezos. De este modo, Buñuel y Alejandro van conformando lo que Field (1996: 34) denominada el *contexto* del guion, es decir, el punto de vista o la perspectiva desde la cual el personaje observa el mundo, lo que se comprueba en su manera de comportarse y reaccionar a las cosas y los hechos.

La pulsión y el deseo mundano de don Jaime se truecan en la fe religiosa de la novicia, de ahí que la belleza de esta se revele al final pues lo importante es el visionado del objeto divino, el libro de rezos. De este modo, interesa detenerse en el sencillo movimiento de la cámara panorámica (*CLOSE UP PANNING*) con que Buñuel y Julio Alejandro construyen este sentido: sobre la imagen del libro de rezos y el dedo de mujer que marca la página del libro, la cámara, apartándose de esto, panea hacia arriba hasta terminar focalizando directamente el rostro de la novicia y, sobre todo, su mirada:

> *Con el PAN. descubrimos ahora el rostro de la novicia Viridiana, la sobrina de Don Jaime. Su mirada vaga, distraída, y su expresión, como la del retrato, es bella y dulce.*

Buñuel se consagra, así, como un maestro en conectar lo místico y lo carnal, lo divino y lo humano, la razón y la pulsión por medio de la imagen y el montaje cinematográfico, lo que no sorprende puesto que en el cine del director de Calanda siempre ha habido un deseo constante de perturbar y despertar conciencias de una forma directa. Esto se ve muy claro en el guion de *Viridiana*, donde el empleo sistemático de la imagen poética sirve especialmente para contraponer puntos de vista y reforzar argumentalmente las acciones y el cambio en los personajes. La estructura lineal de este guion se aleja, pues, de la explícita provocación de la imagen automática y surrealista que aparecía previamente en *Un perro andaluz* (1929):

> *—y aquí se sitúa Viridiana— con una forma que se aleja de la mera provocación y que está sólidamente edificada con una estructura lineal, un aire realista y un discurso bien argumentado, sobre un trasfondo que subyace, no ya en una imagen sorpresiva y subversiva, como aquella primera, incómoda, surreal y percibida en una estética del collage, sino en un profundo análisis de las contradicciones de la conciencia humana a través de una mirada mucho más pausada que aquella primera mirada surrealista, pero más incómoda porque lleva el peso de lo real* (Rico, 2007: 2).

Esto se comprueba perfectamente en las escenas 34 y 35 del guion donde se cuenta el paseo de don Jaime con la novicia acompañados por el vuelo de una abeja. López Izquierdo (2010: 223-224) selecciona este momento del guion de *Viridiana* para explicar cómo Buñuel cuenta la historia a través de detalles que, pese a ser insignificantes, se convierten en potentes imágenes que establecen paralelismos y contrastes con lo que se está contando. Durante el paseo, la abeja revolotea a ras del agua del bebedero, lo que establece un fuerte paralelismo con Viridiana pues los rápidos giros del insecto tienen su semejanza con la indecisión de la novicia quien, al principio, duda en preguntar al viejo don Jaime sobre su ilegítimo hijo Jorge, no reconocido aún. Don Jaime, en tono avergonzado, intenta excusarse y, en ese momento, la abeja cae al agua debatiéndose entre la vida y la muerte. Como si intentara salvarse a sí mismo, el terrateniente hunde su mano en el agua para salvar a la abeja que se posa sobre su dedo

índice:

> *34.- CLOSE UP*
>
> *La abeja cae en el agua debatiéndose en el líquido con patas y alas. La mano de Don Jaime se hunde en el agua y al volver a sacarla deja que la abeja se pose en el índice.*

Asimismo, el revoloteo de la abeja también puede representar los intentos de acercamiento del tío a la sobrina. Don Jaime "revolotea", como la abeja, en torno a Viridiana con una clara intención erótica, pero no tiene el éxito esperado. El viejo terrateniente, que previamente había intentado acercarse a la novicia con miradas y requerimientos referentes a los campos yermos y desolados de la finca, solo recibe su indiferencia. Esta, de una fe inquebrantable hasta el momento, siempre se había mostrado impasible ante su tío don Jaime, a quien no tenía en gran estimación moral porque todavía no había reconocido a su hijo Jorge. Por este motivo, es reprobado por su sobrina, momento en que también la abeja cae al agua y está a punto de ahogarse. Don Jaime la salva. Comprobamos, pues, que escribir un guion es escribir de otro modo, es escribir "con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos" (Carrière, 1998: 15).

Este juego de relaciones también se observa en la famosa escena de la cena del grupo de mendigos acogido por la caritativa Viridiana en la mansión tras el fallecimiento de don Jaime y la llegada de su hijo Jorge. A través del intertexto pictórico de *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci en el guion de la película de Buñuel —recordemos el comportamiento de la mendiga Enedina levantándose las faldas, los garrotazos, los grotescos gestos y las palabras soeces de los mendigos o el intento de violación del mendigo cojo a Viridiana— se pone en relación la razón y lo irracional, el erotismo, lo prohibido y la transgresión y se justifica, así, la transformación final de la santa Viridiana.

La razón, el orden y la fe en la caridad humana dejan paso al pragmatismo, la liberación y el abandono de las convenciones morales y sociales, y se erige un espíritu transgresor que evidencia la inutilidad de los dogmas. En este contexto, se entienden las palabras finales de Jorge de jugar al tute con Viridiana aludiendo, de forma eufemística, a la

probable relación sexual entre ellos. El mismo Buñuel explicaba que la transformación de su protagonista obedece al *desengaño quijotiano* que experimenta:

> *casi todos mis personajes sufren un desengaño y luego cambian, sea para bien o para mal* [...]. *Viridiana vuelve a la realidad, acepta el mundo como es. Un sueño de locura y finalmente de retorno a la razón. También don Quijote volvía a la realidad y aceptaba sólo ser Alonso Quijano* (Pérez Turrent y De la Colina, 2002: 120).

El descubrimiento de una Viridiana carnal, pulsional y transgresiva conforme a su supuesta santidad inicial revela, como explicaba Field (1994: 37), que la construcción del personaje también es "revelación" y que la función del experto guionista es revelar aspectos del personaje descubriendo nudos de la trama que sustentan la acción dramática.

6. CONCLUSIÓN

Las posibilidades creativas en las que Luis Buñuel y Julio Alejandro se movieron para realizar el guion cinematográfico de *Viridiana* mediante, entre otros elementos, los planos de cámara, las analogías visuales, la palabra y la mirada de los personajes convirtieron a aquel en una obra de arte autónoma que se distancia de la narrativa y la dramaturgia. El hecho de que el guion, como texto que narra una historia, posea unas características formales y argumentales propias vinculadas con lo audiovisual —lo que lo diferencia del texto teatral o del texto narrativo— hace que podamos afirmar su autonomía como un género literario propio.

La división en escenas o secuencias, la escritura concisa y la forma tipográfica que lo caracteriza, las acotaciones, la acción audiovisual predominante mediante los movimientos de cámara y el tipo de planos y ángulos y la suficiencia evocadora de su estructura para construir sentidos e imágenes poéticas hacen del guion cinematográfico una obra de arte autónoma por sí misma y, por tanto, que reivindiquemos su valor literario. En efecto, el guion cinematográfico debe considerarse y estudiarse como un texto literario o una práctica discursiva propia porque, independientemente de sus elementos coincidentes con el texto narrativo y el dramático, ostenta una forma textual y unas convenciones estructurales y estéticas

particulares a la vez que una importante capacidad para comunicar sentidos no dichos. Como ocurre en literatura, el buen guionista, al igual que el literato, es capaz de evocar imágenes en la mente del lector no solo por lo que cuenta sino, también, por cómo lo cuenta a través de referencias a sonidos, descripciones que, aunque breves, son plásticas y muy visuales —recordemos la importancia que tiene la cámara en la escritura de guion— y la caracterización física y psicológica de los personajes. Esto lo hemos comprobado en *Viridiana* (1961), guion de Buñuel y Alejandro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, M. (1999). "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*, 248-293. México: Siglo XXI.

BRENES, C. (2016). "Explorando el tema. La noción poética de 'sentido' al servicio de la escritura de guion". *Revista de Comunicación* 15, 166-182.

BUÑUEL, L. y ALEJANDRO, J. (1995). *Viridiana*. Madrid: Alma-Plot.

CARRIÈRE, J. C. (1998). *Práctica del guion cinematográfico*, A. López (trad.). Barcelona: Paidós.

CASTRO RICALDE, M.ª C. (1999). "¿Es el guion cinematográfico un género literario?". En *Literatura sin Frontera,* R. Alvarado *et alii* (comps.), 652-663. México: UAM.

DITTUS, R. (2015). "Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares". *Aisthesis* 58, 237-254.

FERNÁNDEZ-TUBAU, V. (2012). "El guion como género literario", *http://www.abcguionistas.com/noticias/editorial/el-guion-como-genero-literario.html* [12/10/2018].

FIELD, S. (1994). *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.

____ (1996). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid: Plot.

GARCÍA-AGUILAR, A. (2018). "*El cochecito*, de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria". *Revista Latente* 16, 83-95.

GENETTE, G. (1977). "Genres, 'types', modes". *Poétique* 32, 389-421.

GUTIÉRREZ, J. S. (2018). "El guion cinematográfico: su escritura y su

estatuto artístico". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 523-539 (también en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/21855* [21/03/2019]).

KRAUSS, W. (1982). "Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios". En *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, E. de Bustos (coord.), vol. I, 79-90. Salamanca: Universidad de Salamanca.

LÁZARO CARRETER, F. (1986). "Sobre el género literario". En *Estudios de poética (La obra en sí)*, 113-120. Madrid: Taurus.

LÓPEZ IZQUIERDO, J. (2010). *Teoría del guion cinematográfico: lectura y escritura*. Madrid: Síntesis.

LOTMAN, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*, V. Imbert (trad.). Madrid: Istmo.

MCKEE, R. (2009). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, J. Lockhart (trad.). Barcelona: Alba Ediciones.

MEDVEDEV, P. (1995). "El problema del género literario". En *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. *Vol. II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, E. Volek (ed.), 229-238. Madrid: Fundamentos.

NOGUEROL, F. (1999). "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *Rilce* 15.1, 239-250.

PASOLINI, P. P. (1993). "El guion como estructura que tiende a otra estructura". En *Antes que en el cine, entre la letra y la imagen: el lugar del guion*, C. Gamerro y P. Salomón (comps.), 51-70. Buenos Aires: La Marca.

PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. (2002), *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Alma-Plot.

POLLAROLO, G. (2011). "El guion cinematográfico, ¿texto literario?". *Lexis* XXXV.2, 289-318.

RÍOS, M. (2007). *El guion cinematográfico como género literario: su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia*. Trabajo de Fin de Máster: Universidad de Chile. Disponible en línea: *http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108960* [02/02/2019].

____ (2008). "La escritura del presente: El guion cinematográfico como

género literario". En *De la agresión a las palabras*, C. Barría *et alii*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales. Disponible en línea: *https://www.academia.edu/22697063/* [02/02/2019].

RODRÍGUEZ, N. (2001). "El guion cinematográfico como género literario". *Lecturas, Imágenes. Revista de Poética del Cine* 1, 243-256.

ROLLIN, B. E. (1981). "Nature, Convention, and Genre Theory". *Poetics* 10, 121-143.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. *El proceso de creación de una historia.* Barcelona: Ariel.

SCHAEFFER, J. M. (1986). "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique". En *Théorie des genres*, G. Génette *et alii* (eds.), 179-205. Paris: Seuil.

TODOROV, T. (1978). "L'origine des genres". En su libro *Les genres du discours*, 44-60. Paris: Seuil

VALE, E. (1996). *Técnicas del guion para cine y televisión*, M. Wald (trad.). Barcelona: Gedisa.

VERA MÉNDEZ, J. D. (2006). "La estructura del guion cinematográfico: ¿Hacia un nuevo género literario?". *Hispanófila* 146, 25-36.

Recibido el 12 de febrero de 2019.

Aceptado el 7 de abril de 2019.

ANTONIO BUERO VALLEJO EN HUNGRÍA[1]

ANTONIO BUERO VALLEJO IN HUNGARY

Eszter KATONA
Universidad de Szeged
katonaeszter@gmail.com

Resumen: El objetivo del presente artículo es ofrecer un análisis abarcador sobre la recepción en Hungría de la obra de Antonio Buero Vallejo. Mencionaremos las once traducciones y, después, examinaremos, a través de la crítica de la prensa, los cinco estrenos húngaros de sus tres dramas: *En la ardiente oscuridad*, puesto en escena dos veces (1962, 1976); *El sueño de la razón*, montado en 1974; y los dos estrenos de *La fundación* (1976, 1979). Para completar la recepción húngara del autor más destacado del teatro español de la posguerra, repasaremos también algunos escritos que divulgan su fama en Hungría.

Palabras clave: Antonio Buero Vallejo. Recepción teatral. Hungría.

Abstract: The aim of this article is to give a comprehensive analysis about the reception of the work of Antonio Buero Vallejo in Hungary. We present the eleven translations and then, based on press criticism, analyse the five Hungarian premieres of three plays*: In the Burning Darkness,* staged twice (1962, 1976); *The Sleep of Reason*, debuted in 1974; and two premieres of *The Foundation* (1976, 1979). To complete the Hungarian image of the most prominent author of the post-civil war Spanish theatre, we also review some articles that popularized him in Hungary.

[1] El presente artículo se encuadra dentro de la investigación sobre la recepción del teatro español en Hungría apoyada por la Beca de investigación János Bolyai de la Academia Húngara de las Ciencias (Bolyai János Kutatási Ösztöndíj).

Key Words: Antonio Buero Vallejo. Theatrical Reception. Hungary.

1. LA OBRA DE BUERO VALLEJO ANTE EL PÚBLICO HÚNGARO

Una lacónica necrología en la prensa húngara —hace ya veinte años, en mayo de 2000— despertó mi interés por investigar las huellas de Antonio Buero Vallejo en nuestros teatros. La noticia refería de forma escueta lo siguiente:

> *Buero Vallejo, dramaturgo español, falleció a sus 83 años. El autor, destacado luchador de la izquierda, fue condenado a muerte por la dictadura de Franco, pero salió de la cárcel en 1946. En 1949 se estrenó su drama más conocido,* Historia de una escalera. *En 1986 recibió el Premio Cervantes* ("Gyászhír", 2000)[2].

Conocidas la complejidad y la extensión de la producción teatral de uno de los más notables autores del teatro español, la brevedad me sorprendió y ya despertó mi sospecha de que, quizás, no encontraría muchas alusiones a Buero Vallejo en Hungría. En la primera fase de la búsqueda intenté localizar las traducciones y las puestas en escena de sus dramas, y luego también indagué sobre la crítica teatral concerniente a los pocos estrenos encontrados.

El archivo de artículos de prensa del Instituto y Museo de la Historia del Teatro Húngaro en Budapest[3] guarda muchos documentos relativos a Buero Vallejo, sin embargo, la mayoría de ellos pertenece al catálogo de seguimiento de la prensa internacional[4]: son informes de lectores, recortes de la prensa teatral extranjera, reseñas sobre obras y críticas de estrenos fuera de nuestras fronteras[5]. Todas estas informaciones iban destinadas al

[2] Las traducciones de los fragmentos en lengua húngara que se citan en el artículo son de mías.

[3] En húngaro: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, su página web: *oszmi.hu*. En adelante utilizaremos la abreviación OSZMI.

[4] Eso refleja no solamente el interés teatral de la época sino también el hecho de que funcionaba una férrea censura que seguía con vigilancia lo que se filtraba por el telón de acero.

[5] Las obras reseñadas son: *Caimán, Diálogo secreto, Jueces en la noche, Terror, El tragaluz, Un soñador para un pueblo, Irene o el tesoro, Hoy es fiesta, Las Meninas, Las palabras en la arena, Aventura en lo gris, El concierto de San Ovidio, La doble historia de Doctor Valmy.*

mundillo teatral y no al público en general.

2. TRADUCCIONES

Rastrear las traducciones no siempre es una tarea fácil, ya que estas nacen a veces a petición de un director o un teatro. En la mayoría de los casos estos textos no serán publicados y sucede también que estas traducciones, al final, no lleguen a las tablas. Sin embargo, en casos afortunados, el archivo del OSZMI guarda un manuscrito mecanografiado, ya sea el ejemplar del traductor, del director o del teatro.

Esta constatación es válida también en el caso de Antonio Buero Vallejo, ya que tenemos más traducciones que estrenos y/o publicaciones en húngaro. Abajo, en la Tabla 1, podemos ver los datos de las traducciones que no fueron publicados en forma de libro:

Título original, año	**Título húngaro**	**Año de la traducción**	**Traductor**	**Formato de la publicación**
Cartas boca abajo (1957)	*Fedett kártyákkal*	1961	Péter Lengyel	Manuscrito mecanografiado, OSZMI
En la ardiente oscuridad (1950)	*Az égető sötétség*	s. a.[6]	Lajos Hársing	Manuscrito mecanografiado OSZMI
Aventura en lo gris (1949)	*Kaland a szürkeségben*	s. a.[7]	Lajos Hársing	Manuscrito mecanografiado, OSZMI
Historia de una escalera (1949)	*Egy lépcsőház története*	s. a.[8]	Lajos Hársing	Manuscrito mecanografiado, OSZMI
Hoy es fiesta (1956)	Ünnep	1964	Sándor Tavaszy	Manuscrito mecanografiado, ejemplar del traductor, archivado en el OSZMI
El sueño de la razón (1970)	*Alszik az értelem*	1972	Erzsébet Kesztyűs	Manuscrito mecanografiado, OSZMI

[6] Aunque en el manuscrito no aparece el año, del estreno —el 27 de abril de 1963— podemos deducir la fecha de la traducción, que fue, probablemente, el año 1962.

[7] En este caso tampoco conocemos el año de la traducción, pero, por el autor —el mismo Lajos Hársing que tradujo *En la ardiente oscuridad*, en 1962— suponemos que la versión húngara nació en la década de los 60. Sarolta Réthi (1974: 27) alude al hecho de la traducción, pero sin mencionar el año en que se realizó.

[8] Sin fecha, aunque suponemos que la versión húngara probablemente se produjo en la década de los 60.

El sueño de la razón (1970)	*Az értelem álmai*	s. a.[9]	György Somlyó	Manuscrito mecanografiado, OSZMI
La fundación (1974)	*Az alapítvány*	1974	Nelli Litvai	Manuscrito mecanografiado, OSZMI
La doble historia del doctor Valmy (1968)	*Valmy doktor két története*	1982	José Luis Martínez	Manuscrito mecanografiado, OSZMI

Tabla 1. Traducciones no publicadas (manuscritos)

Dos traducciones (Tabla 2) fueron publicadas en la revista *Nagyvilág*[10], aunque la primera, la traducción de Somlyó, ya existía antes en forma de manuscrito, como hemos visto en la lista de arriba:

Título original, año	**Título húngaro**	**Año de la traducción**	**Traductor**	**Formato de la publicación**
El sueño de la razón (1970)	*Az értelem álmai*[11]	1974	György Somlyó	Publicado en la revista *Nagyvilág*, 1974. N.º 4. 537-591.
Jueces en la noche (1979)	*Bírák az éjszakában*	1980	Csaba Csuday	Publicado en la revista *Nagyvilág*, 1980. N.º 11. 1633-1686.

Tabla 2. Traducciones publicadas en revistas

Un hito importante en la difusión de la obra dramática de Antonio Buero Vallejo fue la publicación de un tomo, con el título *Drámák* (*Dramas*), por la editorial Európa, en 1988. Para la portada se eligió una foto del estreno de *El sueño de la razón* (1974), en el teatro Vígszínház de Budapest[12]:

[9] Aunque el manuscrito de la traducción de Somlyó —guardado en la biblioteca del OSZMI— no tiene fecha, podemos suponer que se produjo en 1973 para el estreno del 9 de mayo de 1974. La biblioteca conserva dos ejemplares: uno del traspunte y otro del apuntador del espectáculo.

[10] Revista literaria, fundada en 1956, dedicada a la publicación de traducciones y a la difusión de la literatura extranjera en Hungría.

[11] Podemos ver, pues, que de *El sueño de la razón* existen dos versiones húngaras: la primera, traducida en 1972 por Erzsébet Kesztyűs, y la segunda, traducida dos años más tarde por György Somlyó.

[12] En la foto aparece el actor Gyula Mádi Szabó, en el papel de Goya.

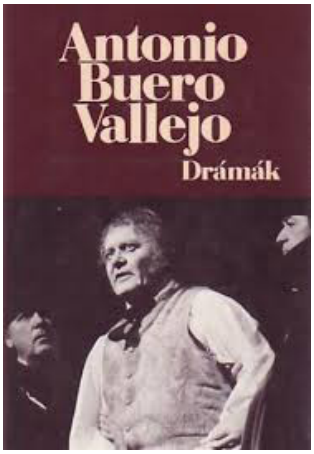


Figura 1. Portada de *Drámák*

La antología contiene cinco dramas (Tabla 3), con selección de Ferenc Szőnyi, el traductor de la primera pieza del tomo:

Título original, año	**Título húngaro**	**Traductor**
Un soñador para un pueblo	*A népboldogító*	Ferenc Szőnyi
El sueño de la razón	*Alszik az értelem*	Erzsébet Kesztyűs
La fundación	*Az intézet*	János Benyhe
Jueces en la noche	*Bírák az éjszakában*	Csaba Csuday
Caimán	*A kajmán*	Csaba Csuday

Tabla 3. Traducciones publicadas en libro

Como podemos ver, entre las cinco piezas aparecieron tres que ya habían sido traducidas anteriormente. En el caso de *El sueño de la razón*, la obra se tradujo en 1972 (con el título *Alszik az* értelem) y en 1974 (con el título *Az* értelem álmai). Para la publicación, la editorial eligió la primera versión, o sea, la traducción de Erzsébet Kesztyűs. Eso es curioso por dos motivos: por un lado, porque György Somlyó[13] era poeta, escritor,

[13] Aunque tradujo mucho más de la literatura francesa (Racine, Hugo, Balzac, Lamartine, Valéry, Rimbaud, Gide, Aragon), son notables también sus traducciones de la literatura hispanoamericana (*Piedra de sol*, de Octavio Paz; *El otro, el mismo*, de Jorge Luis Borges; varios tomos de Pablo

ensayista y un traductor literario mucho más famoso y reconocido que su colega, Erzsébet Kesztyűs[14]; por otro, hay que destacar también que, para el estreno de 1974, en el Vígszínház, de donde se toma la foto para la portada de la antología, el director utilizó el texto de Somlyó.

En el caso de la *La fundación*, podemos ver que el editor del tomo publicó una retraducción, con trabajo de János Benyhe, y no la primera versión, la de Nelli Litvai, del año 1974. Además, el título de la traducción es también diferente: *Az alapítvány* (1974) y *Az intézet*[15] (1988)[16].

El tercer drama, *Jueces en la noche*, fue publicado, como hemos visto ya, en la revista *Nagyvilág* y, en este caso, el traductor fue Csaba Csuday. Es interesante además que la editorial no publicase en este tomo otras traducciones ya existentes (*Cartas boca abajo, En la ardiente oscuridad, Aventura en lo gris, Historia de una escalera, Hoy es fiesta, La doble historia del doctor Valmy*), aunque inaccesibles para un público más amplio. Sin embargo, en el tomo de 1988 hay dos novedades respecto a los manuscritos encontrados en el archivo del OSZMI: *Un soñador para un pueblo* y *Caimán*.

Otro detalle curioso de esta antología dramática es que no tiene ni prólogo ni epílogo, solamente un breve texto en la solapa orienta a los lectores sobre el autor y su obra:

> *Antonio Buero Vallejo es la figura más interesante y más talentosa de la generación de los dramaturgos del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Es maestro del teatro realista mezclado con elementos existencialistas, de la construcción dramática más bien tradicional [...], de las finas sugerencias y de la brillante*

Neruda) y de la española (poemas de Miguel Hernández y de Federico García Lorca, y *Yerma*, drama de García Lorca). Además, escribió una obra biográfica sobre Pablo Picasso (Somlyó, 1981).

14 Entre las traducciones de Erzsébet Kesztyűs cabe mencionar algunas narraciones breves y novelas de la prosa hispanoamericana (Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Manuel Puig y Salvador Garmendia).

15 La palabra *intézet* tiene más bien el significado de centro o instituto, mientras que *alapítvány* equivale a fundación.

16 Cabe destacar que en los dos estrenos húngaros de *La fundación* (en 1976 y en 1979), los dos directores utilizaron la traducción de János Benyhe. De esta información podemos deducir que su traducción nació ya mucho antes de la publicación en el tomo de 1988. Es curioso, pero, que el título de los estrenos fue *Az alapítvány*, pues el título que apareció también en la primera traducción de Nelli Litvai y no *Az intézet*, versión de Benyhe, en el tomo publicado por la editorial Európa.

> *técnica escénica. Los teatros por todo el mundo estrenan sus obras con gusto y mucho éxito. Incluso en nuestra patria hubo, gracias a él, más ardientes noches de teatro. Las piezas publicadas en el presente tomo […], en su mayoría, son obras nuevas, entre ellas dos (*El sueño de la razón, La fundación*) fueron estrenadas en el Vígszínház y en Kaposvár durante mucho tiempo y con mucho éxito* (Buero Vallejo, 1988: solapa anterior).

Podemos constatar que en el texto se olvida mencionar incluso la nacionalidad del dramaturgo, una información mínima pero obligatoria para los que tengan pocos conocimientos de la historia del teatro extranjero. Así, leyendo esta solapa, un lector húngaro ni siquiera llega a saber que se trata de un autor español. Otra deficiencia de esta "introducción" es que pasa también por alto el Premio Cervantes, un galardón importante, concedido a Buero Vallejo en 1986, un hecho seguramente conocido por el editor.

Junto a estos defectos podríamos preguntarnos aún: ¿qué motivó la decisión editorial de omitir un prólogo o un epílogo? No conocemos la respuesta concreta, sin embargo, un artículo de Imre Gergely, publicado en la revista *Film Színház Muzsika*, en 1989, nos ofrece una posible explicación. Partiendo de este escrito llegamos a conocer que la editorial Európa tenía el proyecto sobre el tomo de Buero Vallejo ya en 1986 y encargó a Imre Gegely que escribiera un epílogo a la colección de cinco dramas. El crítico de teatro cumplió con el trabajo, envió su ensayo a la editorial y, sin embargo, en la edición de 1988 no fue publicado. Es más: la Európa ni siquiera informó a Gergely de la publicación del tomo. Buscando una explicación, el crítico supone que, quizás, la editorial quisiera evitar la mención del perfil marxista del dramaturgo español, y por tanto optara por omitir el epílogo. Es una pena, ya que, como escribe Gergely, "una antología sin prólogo [o epílogo] no es comerciable. Los empleados no pueden ofrecer a los lectores, los ejemplares son invendibles y quedan en las librerías" (Gergely, 1989). Por eso, Imre Gergely escribe su artículo —al que aún vamos a volver después de reseñar los estrenos húngaros— para rellenar el hueco que dejó el epílogo olvidado de la antología dramática de 1988.

Resumiendo, podemos ver que en total tenemos once obras de Buero Vallejo traducidas al húngaro (*Cartas boca abajo, En la ardiente*

oscuridad, Aventura en lo gris, Historia de una escalera, Hoy es fiesta, El sueño de la razón, La fundación, La doble historia del doctor Valmy, Jueces en la noche, Un soñador para un pueblo, Caimán), de las cuales cinco fueron publicadas en un tomo (Buero Vallejo, 1988), dos en una revista literaria (*Nagyvilág*, n.º 4 de 1974; n.º 11 de 1980) y solo tres llegaron a las tablas. Las otras traducciones se quedan olvidadas bajo una leve capa de polvo en los anaqueles de la biblioteca del OSZMI, esperando a que un director y una compañía teatral las descubran y pongan en escena[17].

3. TRES OBRAS, CINCO ESTRENOS

En la historia de la recepción húngara del teatro bueriano se destacan los estrenos de tres obras, con cinco fechas que resumimos en la Tabla 4:

Obra estrenada	**Fecha**	**Teatro (ciudad)**	**Director**
Az égető sötétség (*En la ardiente oscuridad*)	27/04/1963	Universitas Együttes (Budapest)	Vilmos Dobai
Az értelem álmai (*El sueño de la razón*)	09/05/1974	Vígszínház (Budapest)	László Marton
Az égető sötétség (*En la ardiente oscuridad*)	14/02/1976	Ódry Színpad (Budapest)	Vilmos Dobai
Az alapítvány (*La fundación*)	05/03/1976	Csiky Gergely Színház (Kaposvár)	László Babarczy
Az alapítvány (*La fundación*)	04/03/1979	Tamási Áron Színház (Sepsiszentgyörgy)	Attila Seprődi Kiss

Tabla 4. Estrenos

Podemos ver, pues, que la llegada de Buero Vallejo a nuestros teatros es bien tardía: solo en 1963 aparece su nombre por primera vez, en el cartel de *En la ardiente oscuridad*, que fue estrenada por una compañía aficionada, compuesta por estudiantes universitarios[18]. La misma obra

[17] De la lista de las traducciones no puede faltar un breve texto teórico —mejor dicho, solo extractos de este— de Buero publicado en el tomo *Realizmus a színházban* (*Realismo en el teatro*), en la edición de Judit Sz. Szántó (1966). Junto a Buero, la editora del libro seleccionó también unos fragmentos de Alejandro Casona y Lauro Olmo.

[18] Cabe notar que no fue la primera vez que esta obra despertaba el interés de los estudiantes. La elección de esta obra por jóvenes estaba motivada, sin duda alguna, también por el escenario y los personajes, ya que la acción se desarrolla en un colegio para estudiantes ciegos. Véase, por ejemplo,

volverá trece años más tarde, en 1976, y es curioso que de nuevo en una escena semiprofesional, ya que esta vez los estudiantes de la Universidad de Arte Dramático y Cinematográfico[19] de Budapest eligieron esta obra para hacer el examen final.

El verdadero reconocimiento para Buero Vallejo llegó en 1974 con el estreno de *El sueño de la razón*, en el Vígszínház[20] de Budapest, es decir, en un teatro prestigioso y de mucha historia. El número de reseñas y críticas refleja bien la importancia y el éxito del espectáculo.

A pesar de eso no se produjo un rompimiento: en la misma década solo un drama más fue presentado en la escena húngara, y este fue *La fundación*, del que hubo dos estrenos, ambos en teatros de provincia. El primero fue en 1976[21], en Kaposvár, y el segundo, en 1979, en Sepsiszentgyörgy, en una ciudad de Rumanía, pero con un teatro de lengua húngara[22]. Esta fue, hasta 2019 —año en que termina mi búsqueda— la última puesta en escena en húngaro de una obra bueriana.

3.1. *En la ardiente oscuridad:* estrenos de 1963 y 1976

En la ardiente oscuridad, estrenada en Madrid el 1 de diciembre de 1950, en el teatro María Guerrero, llegó a Hungría en 1963. La segunda vez fue puesta en escena en 1976, sin embargo, la traducción no fue editada en el tomo de los dramas de Buero Vallejo, de 1988.

En el archivo del OSZMI podemos encontrar una reseña sobre este drama, escrita por Lajos Hársing, el traductor de la obra. Aunque las cuatro hojas mecanografiadas no llevan fecha, es de suponer que el escrito nació antes del estreno, o sea, antes de 1963. Después del resumen del contenido, el traductor escribe su valoración:

> *La acción se desarrolla en un ambiente insólito pero muy acertado. La verdad y los profundos sentimientos humanos reflejados en la*

otro estreno en la University of Missouri, en 1969 ("Director Calls Play 'Symbolic'", 1969).

[19] En aquel entonces la universidad funcionaba como escuela superior, en 2000 recibió el rango de universidad.

[20] Es uno de los más antiguos (fundado en 1896) y más populares teatros de la capital húngara, con una capacidad de 1700 espectadores

[21] Es decir, en 1976 hubo dos obras puestas en escena de Buero con un solo mes de diferencia entre los estrenos.

[22] El motivo es que casi el 80% de la población es húngara.

> *obra son válidos para toda la sociedad. La búsqueda de lo mejor triunfa aunque el primer portador de la ideología queda silenciado. La obra está compuesta por actos muy rápidos y expresivos incluso con pocas palabras. El desenlace no se transluce hasta el tercer acto y solamente en este momento se entiende el mensaje más profundo y más hermético del drama. […] En cuanto al papel de los actores, es una obra interesantísima y extremamente difícil, y desde el comienzo hasta el fin es muy emocionante […]* (Hársing, s. a.: 4).

Una semana antes del estreno, el mismo Hársing publicó un artículo en una revista estudiantil para despertar el interés del público. En él destaca que en el drama de Buero se desarrolla un juego entre la realidad y lo simbólico con el lenguaje de una dramaturgia puritanamente simple. Después de resumir la acción, la revista publica también un fragmento de la traducción, el primer enfrentamiento entre Ignacio y Carlos (Hársing, 1963).

La primera crítica después del estreno escrita por "f. f."[23] subraya que detrás de la superficie es bastante fácil ver la tragedia del pueblo español y observar una triste y casual actualidad: el asesinato de uno de sus héroes de la libertad. Aunque el reseñador no escribe concretamente el nombre de este "héroe asesinado", es obvio que se trata de Julián Grimau, fusilado el 20 de abril del mismo año, o sea, siete días antes del estreno húngaro de *En la ardiente oscuridad.* Destaca además que la censura fue la que obligó al dramaturgo a crear un sistema de símbolos para transmitir un mensaje trasladado. Este mensaje "más allá de la acción" fue sugerido perfectamente, sin didactismo forzado, por la dirección de Vilmos Dobai (f. f., 1963).

Otro artículo, publicado en una revista literaria importante, llama también la atención al paralelismo entre el centro de los ciegos y España, y llega a la conclusión de que la verdadera tragedia no es la ceguera física, sino la imposibilidad de percibir la realidad. Ignacio representa al hombre rebelde que es incapaz de vivir según las reglas antiguas. "En él está el germen de la revolución y, a pesar de su caída, vence la guerra" (Hámos, 1963), escribe el crítico. Elogia también a los estudiantes que actúan disciplinadamente, y cuya falta de rutina es perceptible solamente

[23] No hemos logrado descifrar las iniciales "f. f." con las que está firmado el artículo mencionado.

en las reacciones precipitadas de la parte final. Según su opinión, esta obra tendría éxito merecidamente.

La valoración más extensa sobre la primera escenificación de *En la ardiente oscuridad* se publicó en la revista universitaria *Egyetemi Lapok*. El autor del artículo, Géza Fodor, al igual que el crítico que firma con las iniciales "f. f.", alude al martirio de Grimau, pero esta vez sí que escribe su nombre: "El recuerdo doloroso de Julián Grimau prestó dramático esplendor al espectáculo" (Fodor, 1963). Hablando sobre los dos niveles —el concreto y el simbólico— del drama, compara el colegio a una jaula de oro donde los ciegos mienten a sí mismos una vida normal. Este mundo ilusorio proporciona una existencia harmónica para los internados y, en su caso, la mentira tiene efecto curativo. Si alguien quiere destruir las ilusiones, su ambición será deshumana, ya que rompe la unidad de una comunidad y empuja a sus miembros a la incertidumbre. Si la colectividad es suficientemente fuerte, echa fuera al individuo destructivo, de modo que el fracaso de Ignacio es necesario y reconfortante. Sin embargo —sigue Fodor— la jaula, aunque es de oro, es cárcel y hay que romperla. La obra tiene un significado evidentemente político, pero el crítico opina que "el sentido concreto y el simbólico no corren paralelamente, sino que se enfrentan" y eso es "dramatúrgicamente un *salto mortale*". Reconoce los méritos de la dirección de Vilmos Dobai, que logró "realizar un espectáculo equilibrado, un verdadero juego en equipo[24]" y cumplió el axioma de Sándor Hevesi[25] según el cual "el director muere en el actor". Una dirección no puede recibir mayor elogio, concluye Fodor. El único aspecto negativo lo encuentra en la traducción de Lajos Hársing que, según la opinión del crítico, "parecía un poco cruda y como si el uso de palabras no fuera siempre consecuente" (Fodor, 1963). No obstante, en la reseña llevada a cabo por alguien que firma como "l-x"[26], podemos encontrar una opinión opuesta a la de Fodor en cuanto a la valoración del trabajo del traductor y tilda el texto húngaro de muy poético (l-x, 1963).

Como detalle sorprendente mencionaría que en dos artículos

[24] El equipo fue compuesto por Tibor Kristóf (Ignacio), László Breyer (Carlos), Katalin Csaplár (Elisa), Sári Faragó (Juana), Éva Benkő (Doña Pepita), József Kelemen (Don Pablo), Tamás Jordán (Miguelín).

[25] Sándor Hevesi (1873-1939), director, dramaturgo, crítico, escritor traductor, profesor y director de teatro húngaro. Escribió importantes textos teóricos sobre el teatro.

[26] No hemos logrado descifrar las iniciales "l-x".

podemos encontrar fallos ortográficos en el nombre del dramaturgo español: Guero en vez de Buero (l-x, 1963) y Valleyo ([A.], 1963), en lugar de Vallejo. Creo que eso es una grave negligencia por parte de los críticos.

A pesar de que en 1974 fue presentada otra obra de Buero —a cuya repercusión en la prensa teatral vamos a volver más adelante—, ahora hacemos un salto cronológico en la recepción y seguimos aún con *En la ardiente oscuridad*. Trece años después de la primera puesta en escena, en 1976, otro grupo de estudiantes eligió la obra como estreno de examen para escenificarla en el teatro Ódry[27]. Es interesante que la crítica de esta producción fuese muy ambigua. Por un lado, encontramos opiniones positivas que elogian el trabajo del director Vilmos Dobai (el mismo que trabajó con el otro grupo de estudiantes en 1963), constatando "que logró formar un espectáculo interesante en el que se acentúa la importancia de la alteración forzada de los sentidos" (N. J., 1976). El mismo crítico destaca la coreografía del movimiento de los actores, en la que los invidentes podían moverse casi sin obstáculos. De los jóvenes actores el artículo menciona a Balázs Blaskó, en el papel de Ignacio, cuya rebelde figura es radiante, y a László Vitéz, como Carlos, un personaje duro y pujante, que se convierte en "el nuevo Ignacio" tras la muerte del primero. Por otro lado, podemos leer una opinión completamente opuesta a la antes citada. Por ejemplo, según Bogácsi, "el espectáculo fue indiferente y mediocre" (1976), aunque el drama es perfecto tanto para la identificación con el mensaje como para mostrar la experiencia en la profesión actoral. Sin embargo —sigue la crítica menos positiva— Vilmos Dobai "no determinó los focos, el desarrollo y el ritmo de los conflictos" y dejó demasiada libertad en cuanto a la actuación de los estudiantes. Bogácsi tampoco ofrece una buena valoración sobre el trabajo de los jóvenes actores y opina que "el único que lleva en sus hombros todo el espectáculo es el Ignacio de Balász Blaskó, sus rivales son insignificantes". El crítico concluye que "no hay equilibrio dramatúrgico, las ideas son pálidas y el espectáculo muestra nada más que la crisis en un colegio" (Bogácsi, 1976). En el periódico *Magyar Ifjúság* también se publicó una reseña (de autoría desconocida) bastante negativa: "El director y el traductor son los mismos del estreno de trece años antes, sin embargo, de este espectáculo falta lo político y lo actual, que fue uno de

[27] Desde 1959 este teatro da espacio a los espectáculos de examen de los estudiantes de la Universidad de Arte Dramática y Cinematográfica de Budapest.

los méritos de la primera puesta en escena. […]" ("Égető *sötétség*",1976). En otras reseñas podemos leer también una opinión semejante, o sea, que la interpretación de la ceguera es más acentuada que el mensaje simbólico-político, apreciado por la crítica en el espectáculo de 1963. "Como práctica profesional es excelente, pero no es una producción teatral con mensaje actual", concluye la reseña no firmada.

3.2. *El sueño de la razón* (1974)

El sueño de la razón, drama estrenado el 6 de febrero de 1970, en el Teatro Reina Victoria de Madrid, despertó mayor interés en la vida teatral húngara que el estreno de *En la ardiente oscuridad*, tanto por parte del público como por parte de la crítica. Eso fue motivado sobre todo por el hecho de que un teatro de Budapest de mucho prestigio pusiese la obra en su repertorio en la temporada 1973/74. Después del estreno —que se produjo el 9 de mayo de 1974— se publicaron numerosos artículos (reseñas breves y críticas más profundas) en diferentes periódicos y revistas, y eso ya en sí refleja bien la resonancia de la pieza. Antes del estreno, en una entrevista, el director, László Marton, declaró que iba "a dirigir el drama más hermoso de los últimos años" (en Pintér, 1974). Las expectativas, pues, eran muy altas.

Visto que el debut húngaro de Buero en 1963 no llamó demasiado la atención del público, los espectadores sabían muy poco sobre el dramaturgo español. Así, para reparar esta deficiencia, casi todas las reseñas de 1974 aluden a datos biográficos del dramaturgo (sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, los años pasados en cárceles franquistas, el Premio Lope de Vega) y ofrecen un breve análisis de su obra dramática, citando sus títulos más conocidos. No falta tampoco la mención a que sus obras fueron traducidas, publicadas y estrenadas en varios países del mundo. En el caso de *El sueño de la razón*, destacan que la escenificación húngara se realizase después de los estrenos en Italia, en Rumanía, en la RDA y en la URSS.

Junto a la biografía del dramaturgo, muchos críticos sentían la obligación de presentar en algunas líneas también la vida de Francisco Goya, inspirador de la pieza. Subrayan que los comienzos profesionales de Buero determinaron más tarde su afición por la pintura, que se manifestaba no solamente en *El sueño de la razón*, sino también en *Las Meninas*

(1960), cuyo protagonista era Diego Velázquez y que era anterior al drama sobre Goya. András Rajk empieza su artículo con una alabanza de la obra artística de Goya "cuya vida fue, de verdad, para escenificarla" (1974). Ervin Szombathelyi (1974) incluso cita unos párrafos de la biografía de Goya escrita por Lion Feuchtwanger, que los lectores húngaros podían leer en traducción. Szombathelyi resalta, sin embargo, que la obra no es una biografía del famoso pintor español sino que el dramaturgo condensa su propio mensaje sobre el ser humano, el mundo y la libertad artística en una situación vital. Justamente por el conocimiento de la biografía de Goya, Vera Létay le reprocha al autor la contradicción entre el carácter del pintor del drama y el verdadero:

> *Goya fue un hombre robusto, un campesino de pocas palabras que se expresaba difícilmente. Sin embargo, el Goya de Buero habla en un lenguaje elocuente, y analiza su relación con los monstruos, las creaciones de su propia fantasía, como si fuera un crítico sofisticado que está preparando una disertación sobre las pinturas negras de Goya* (Létay, 1974).

Algunos críticos valoran el drama simplemente como una pieza histórica y biográfica y no ven —o no quieren ver— paralelismos entre la represión de Fernando VII y otras dictaduras más actuales. Por ejemplo, para Zoltán Lőkös, la obra "refleja la tragedia personal de Goya" y, aunque el crítico reconoce que "es posible una interpretación más amplia y general", escribe que "a eso no hay alusión directa" (1974). László Possonyi, sin embargo, llama la atención sobre el paralelo entre el pasado y el presente y ve claramente la parábola: "Los falangistas están allí, solo llamados como voluntarios del rey" (1974). Tamás Koltai también resalta que, a pesar de la superficie histórica, la obra de Buero es un drama político en el que "el autor muestra la lucha entre el poder reaccionario y un artista progresista y liberal" (1974a). En su conflicto —sigue Koltai— podemos sentir el drama de la España actual. A pesar de eso, la crítica final de Koltai es negativa porque opina que Buero no logra realizar su objetivo: "la minuciosidad del texto a la manera barroca resulta un drama lleno de efectismo, lo que sobrepasa la idea misma" (1974a).

Ottó Major tiene un dilema al definir de qué trata la obra: "En general: ¿sobre el conflicto entre el poder y el arte? ¿O sobre el arte de Goya?

¿O sobre la tragedia del pueblo español?" (1974), se pregunta. A pesar de la multiplicidad de preguntas, el crítico de la revista *Tükör* opina que todo lo que recibimos de la obra "se pierde en la confusión de la proyección de los cuadros y alucinaciones" (Major, 1974). La fantasía de Buero —sigue Major— trata del miedo, sin embargo, "no ofrece nada más que una espectacular y a veces estridente presentación del terror" (1974). Seguro que el naturalismo del terror de la escenificación motivó a Létay a definir el género de la obra "como una mezcla de drama histórico simplificado y un *Grand Guignol*" (1974). Es interesante también la constatación de Barta que afirma que "el drama sigue el modelo de Brecht, fue escrita en un estilo didáctico" (1974). Barta define el género del drama "como un ensayo de historia del arte narrado en un lenguaje teatral" (1974). Este crítico opina que el mayor error de la construcción dramática de la obra de Buero es que no se realiza el encuentro personal entre el poder y el artista. Además, sigue Barta, encontramos otra deficiencia en el retrato de la figura del pintor, ya que Buero resalta solamente la tenacidad y el miedo del personaje.

Es bien conocido que Buero Vallejo en varias obras aprovecha las taras físicas de sus personajes para lograr la inmersión de los espectadores. Basta pensar en la ceguera de los personajes de *En la ardiente oscuridad* o de *El concierto de San Ovidio*, cuya manifestación escénica se produce a través del uso de la oscuridad total en determinados momentos. En el drama sobre Goya es la sordez la que determina el juego escénico, ya que cuando el pintor está en la escena, nosotros tampoco escuchamos la voz de los otros, y sabemos que están "hablando" solo del movimiento de sus labios y de sus gestos. La opinión de los críticos húngaros sobre el uso de esta técnica era divergente. Hubo algunos que elogiaron su originalidad, constatando que gracias a sumergir a los espectadores en el silencio lleno de ruidos y fantasmas de Goya, "la identificación con el héroe se produjo en seguida" (Szalontay, 1974). Rajk también alaba "la brillante técnica dramatúrgica" que expresa perfectamente el mundo interior de un sordo y cuyo efecto "casi persigue a los espectadores al universo del pintor anciano lleno de visiones" (1974). Gyula Pintér escribe lo siguiente: "siento como si yo también estuviera sordo, y así percibo las cosas a través de la conciencia del pintor" (1974). Zoltán Lőkös considera que "el silencio es también el del miedo que lo envuelve todo en el imperio de la represión, donde está prohibido hablar" (1974). Jenő Illés reconoce el mérito de la

técnica original de Buero, diciendo que "gracias a esta pieza española, el público húngaro puede descubrir un nuevo mundo dramatúrgico" (1974). Por otro lado, sin embargo, hemos encontrado también opiniones menos positivas en cuanto al uso de esta técnica de inmersión del público en la sordez. Vera Létay considera que "lamentablemente la obra se detiene en puro formalismo. El autor construye su obra en torno a la sordez de Goya, y utiliza la enfermedad no simplemente como motivo psíquico sino también como una eficaz idea dramatúrgica" (1974). La opinión de Koltai es totalmente negativa: el juego mudo no solo silencia sino que "ahoga por completo las situaciones más dramáticas" (1974a), y la gesticulación no logra mantener la tensión, es aburrida. "El lenguaje de signos durante dos horas carga mucho los nervios de los espectadores", escribe también Possonyi (1974). Otto Major expresa una opinión semejante, diciendo sin rodeos que "el juego mudo es absolutamente antiteatral" (1974) y es una tarea dificilísima tanto para el director como para los actores. La técnica de la proyección de los cuadros de Goya también recibe valoraciones divergentes. Unos opinan que son ilustraciones de la biografía del pintor, mientras que otros consideran que las pinturas no ilustran simplemente la historia sino que llevan adelante la situación (Illés, 1974)[28].

La valoración de la actuación de los actores fue, en general, positiva, y sobre todo el protagonista, Gábor Mádi Szabó, pudo cosechar palabras elogiadoras. Según dos críticos, el papel de Goya fue uno de sus mayores y mejores actuaciones (Rajk, 1974; Szombathelyi, 1974). Szalontay (1974) opina que "Mádi Szabó interpretó el temperamento y la fuerza moral del gran genio de la pintura con una enorme tensión interna". "Su carisma determina toda la atmósfera del espectáculo", escribe Illés (1974).

Otro personaje importante del drama es Leocadia, interpretada por Éva Pap. Los críticos alaban su actuación, destacando que incluso sin palabras puede mostrar una mujer sensible, sus emociones son auténticas (Létay, 1974) e interpreta fielmente el martirio de una mujer quebrada (Possonyi, 1974). Sin embargo, hay algunos que opinan que el carácter de

[28] Un curioso detalle del estreno de la obra en Madrid fue que proyectaron las pinturas de Goya fotografiadas por Juan Gyenes, gran fotógrafo de origen húngaro (véase la crítica de Lorenzo López Sancho, 1970: 63, después del estreno madrileño). Gyenes fotografió más veces también los espectáculos de las obras de Buero (véase las fotos en la Índice de ilustraciones del artículo de Virtudes Serrano, 2016).

la actriz es más delicado y frágil de lo que Buero había imaginado para la figura de la concubina de Goya (Koltai, 1974a; Barta, 1974).

Géza Tordy, en el ropaje de Fernando VII, "resaltó perfectamente la esencia de un déspota cínico y enfermizo" (Lőkös, 1974). Justamente este cinismo provocó el disgusto en otro crítico: "su sonrisa es demasiado irónica" (Szalontay, 1974). En la interpretación de Tordy, "el rey es un hombre afeminado que es diferente del monarca sugerido por las instrucciones de Buero, sin embargo, su actuación fue impresionante" (Koltai, 1974a). Sobre la interpretación de Tordy, Létay tiene una valoración muy negativa: "se suelen interpretar así a un imitador de mujeres en un cabaret de Nochebuena" (1974), constata. Una opinión completamente opuesta a la anterior tiene László Possonyi, que alaba a Tordy y llega a la conclusión de que "él fue el eje del espectáculo" (1974).

Los críticos destacaron también el espacio escénico simple y funcional (Szalontay, 1974; Koltai, 1974a) diseñado por Miklós Fehér, que contribuyó perfectamente a aumentar la tensión de la obra (Illés, 1974). El vestuario (Mária Jánoskúti), según Illés (1974), expresa fielmente la época de Fernando VII y las máscaras de los demonios (diseñadas por Iván Koós) reflejan bien las visiones internas de Goya. Otro crítico percibió de otra manera estas máscaras:

> *Estas figuras no se parecen a los monstruos, son más bien unos amistosos animales domesticados. No espantan sino que emanan un cariño grotesco. Como si un dibujante un poco ebrio hubiera diseñado a la bruja tres pechos en vez de dos y, por confusión, alas de murciélago en lugar de las orejas* (Létay, 1974).

Los reseñadores alaban la música de Frigyes Hidas, que tenía una función dramatúrgica en la escenificación (Szombathelyi, 1974). El traductor del drama, György Somlyó también recibió una crítica positiva en la prensa teatral, aunque, como constata Possonyi (1974), debido al amplio juego mudo es difícil valorar el trabajo del traductor sin conocer el texto.

En cuanto a la conclusión final y el trabajo del director, László Marton, podemos encontrar críticas tanto positivas como negativas. Entre las primeras, cito las palabras de Mihály Szalontay: "Merecía la pena el estreno: el mensaje limpio y noble de la obra se formula en soluciones

dramatúrgicas y escenográficas muy originales" (1974). Lőkös también elogia la interpretación correcta de la escenificación y concluye que "el director está en simbiosis con el dramaturgo" (1974). Según Rajk, el estreno fue "el espectáculo más conmovedor de la temporada" (1974). Szombathelyi también expresa la misma opinión: "vimos un espectáculo lleno de valores" (1974).

Sin embargo, no todos están de acuerdo con los anteriores. Koltai escribe que "Marton tachó mucho del texto y con eso se pierde la teatralidad del drama" (1974a). Según Létay, en las tablas del Vígszínház "vimos la siesta de la razón dormidera […] y las bestias, los demonios y los monstruos verdaderos no salieron; quedaron en las paredes del Prado, en la noche de Goya y en la realidad" (1974a). Parece que el resultado tampoco satisface a Illés porque escribe que "Marton habría tenido que prestar mayor atención a las sugerencias del texto bueriano para crear un mundo escénico más íntimo y matizado" (1974). Según la opinión de este crítico, el director pone en escena la tragedia humana en su extrema crueldad y naturalismo, pero no logra expresar los sentimientos más sutiles que se manifiestan en el cambio de ritmo del latido del corazón. La dirección de Marton —sigue Illés— es fiel y a la vez infiel a la obra de Buero Vallejo. Vera Létay tenía una impresión semejante: "Es difícil descifrar los secretos psicológicos de la creación artística con la mezcla del drama histórico y el extraño ballet de animales" (1974). Otra valoración negativa nació de la pluma de Barta: "el drama representa el mundo de las moralejas con la tradicional inflexibilidad de los dramas didácticos; por eso, en el público despierta más bien un interés que es propio de un buen estudiante y no una verdadera y agitada compasión" (1974).

El ya citado Koltai, al analizar otros estrenos de dramas extranjeros —entre los que se incluye *El sueño de la razón*— constata que lamentablemente estos no podían convertirse en obras húngaras, o sea, no podían asimilarse, a pesar de las traducciones excelentes, a la cultura húngara. "El drama sobre Goya no es más que una biografía del pintor ilustrada con diapositivas" (Koltai, 1974b).

Otto Major también coloca el estreno de *El sueño de la razón* en un contexto más amplio, comparando su realización escénica con direcciones de obras de Moliére y Chejov, y hace un balance de toda la temporada del Vígszínház:

> *Examinando todo el trabajo del teatro podemos llegar a la siguiente conclusión: el Vígszínház, en esta temporada, se convirtió en el teatro del miedo y de la angustia. El espíritu del miedo y de la angustia impregnó tanto el estreno de* La escuela de mujeres *como el de* El jardín de los cerezos. *Eso incita a la reflexión. ¿Por qué? ¿Qué quieren sugerir? Y, sobre todo, ¿exige eso el público? Según mi opinión, se necesitan más bien estrenos como fue* La cuadratura del círculo*, comedia de Katajev en la temporada anterior, o* El festival Pop[29] (Major, 1974).

El crítico de la revista *Vigilia* hace una constatación que descubre un detalle interesante no solamente de la acogida de *El sueño de la razón*, sino de toda la recepción del teatro español en Hungría: "La puesta en escena de los dramas españoles es una tarea difícil para los directores húngaros" (Possonyi, 1974).

3.3. *La fundación* (1976, 1979)

Como hemos visto antes, *En la ardiente oscuridad* y *El sueño de la razón* llegaron a las tablas húngaras con una tardanza de trece y cuatro años respectivamente, si consideramos su debut en España. En el caso de *La fundación* —drama estrenado por primera vez el 15 de enero de 1974, en el Teatro Fígaro de Madrid, bajo la dirección de José Osuna— el público húngaro no tuvo que esperar tanto: la primera traducción surgió en el mismo año del estreno español, o sea, en 1974, de la pluma de Nelli Litvai. Sin embargo, esta primera traducción se quedó olvidada en el archivo del OSZMI y los directores de los dos estrenos húngaros de esta pieza utilizaron otra traducción, la de János Benyhe, realizada probablemente en 1975 y publicada en el tomo de 1988, con el título *Az intézet*.

El primer estreno de *La fundación* (en húngaro: *Az alapítvány*) fue el 3 de marzo de 1976, en el teatro Csiky Gergely de Kaposvár. Este teatro, aunque en una ciudad de la provincia, a unos 190 kilómetros de la capital húngara, albergó a una de las compañías determinantes de la vida teatral

[29] El primer musical húngaro de Gábor Presser y Anna Adamis basado en la novela homónima de Tibor Déry. El título entero: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (*Reportaje imaginario sobre un festival pop estadounidense*).

húngara entre 1970 y 2000. Por eso, los críticos de Budapest siempre seguían con atención los eventos de Kaposvár, como muestra también la resonancia de *La fundación* en la prensa teatral. Es interesante que incluso el telediario de la noche del 5 de marzo de 1976 —dos días después del estreno— informase a los telespectadores sobre la obra:

> *Es un psicodrama político en el que Vallejo construye a partir de sus propias experiencias vividas en la cárcel la parábola de la situación actual de los intelectuales de la izquierda de la Europa occidental. El escritor, el ingeniero, el matemático, el artista y el médico son hombres creadores y luchadores. La fundación no puede comprar su libertad y así todos serán víctimas de este mundo brutal* ("Az alapítvány", telediario, MTV, 19:30 horas, 5 de marzo de 1976).

Tres días después del estreno se publicó una entrevista con el director, László Babarczy cuyas palabras son como una recomendación para despertar el interés del público:

> *Es difícil hablar sobre esta pieza porque es como si se contara una historia policíaca sin desvelar el desenlace. El punto de partida de la acción es como un rompecabezas. Todo se mueve en el linde entre la fantasía y la realidad y si quitamos del público el placer de la solución, entonces reducimos el efecto del espectáculo. Los héroes del drama […] son unos hombres que anhelan la felicidad y que luchan por su propia verdad en una sociedad construida con mentiras y terror brutal. La obra refleja la profunda crisis actual de una parte de los intelectuales de la izquierda de la Europa occidental, el momento agitado de la redefinición de los objetivos y de la búsqueda de los nuevos caminos. A pesar de las dudas e incertidumbres, la fe del dramaturgo es inquebrantable: en última instancia, no se puede comprar al hombre, que no puede renunciar a la libertad en ninguna circunstancia. El montaje del psicodrama de dos horas es una tarea difícil tanto para los actores como para el director, sin embargo, el placer de transmitir un mensaje moderno y el de la emoción de un juego sorprendente hacen agradable el trabajo en las tablas* ("Az alapítvány". Entrevista a László Babarczy, 1976).

Tanto en la entrevista anterior como en la noticia del telediario se indica el género de la obra como *psicodrama*. András Hámori añade que el mismo autor utiliza la parábola como indicación genérica, y añade: "Parábola y mensaje. Mensaje a todos los que estén en peligro por las crueldades del poder […]" (Hámori, 1976).

Las críticas del estreno fueron casi unánimemente positivas. "Es una pieza brillantemente construida. […] Un psicodrama en el que cada escena provoca interés por la siguiente", escribe András Barta (1976). László Leskó habla de la obra y de la dirección en superlativo: "Una experiencia conmovedora, emocionante y catártica, después de la cual no se puede dormir en casa. Pero si se duerme, el primer pensamiento al día siguiente al despertarse es esta obra, esta experiencia. No se puede —no se quiere— librarse de este espectáculo que encadena un proceso de purgación" (1976). Y añade que no quiere escribir una crítica, más bien quiere hacer publicidad al drama y quiere tomar la mano de los lectores para conducirles a la obra, al teatro. "Este espectáculo tiene ánimo" —concluye— "y gracias al más ilustre dramaturgo de los españoles, recibimos del palco teatral un juramento con la fuerza del 'no pasarán' […]" (Leskó, 1976). István Csík alaba también al dramaturgo:

> *La invención del autor realizada consecuentemente mantiene al espectador en incertidumbre. ¿Qué es lo que está contemplando? ¿La ilusión de la realidad o la realidad de las ilusiones? De escena a escena se disipa la tiniebla y proporcionadamente con eso aumenta la tensión y la fuerza sugestiva del mensaje escondido del autor* (Csík, 1976).

Los otros críticos destacan también la maestría del método de sumergir al espectador en un ambiente en el que todo se ve desde el punto de vista de un personaje que sufre por un trastorno mental y psíquico.

Una voz menos positiva fue la crítica de Tamás Mészáros:

> *Confieso: más bien me enfadó y no me emocionó la primera parte del drama de Antonio Buero Vallejo. La tensión de estas escenas se alimenta de la circunstancia en la que los personajes saben algo que no quieren descubrir ni ante su compañero, ni ante el público. Así,*

> *los ataques de impaciencia que de vez en cuando cautivan a Tomás, no cuidan tampoco los nervios de los espectadores. […] El drama influye solo en la mente y no en las emociones porque conocemos a los personajes solamente en su función y no su verdadero carácter. No se puede establecer contacto íntimo con ellos, no sabemos de ellos nada personal. Tampoco sabemos nada del régimen opresor, solo que encarcela a los rebeldes* (Mészáros, 1976).

Tampoco Tamás Koltai estaba de acuerdo con la críticas elogiadoras, porque: "Después del espectáculo sentimos que algo faltaba […]; en un entero acto [Buero Vallejo] engaña al público y no da posibilidad para que este llegue a la clarividencia gracias a la experiencia vivida en el proceso teatral. La experiencia intelectual deducida posteriormente no es el recurso más apropiado del teatro" ("Charla con Tamás Koltai en la radio", 1976). A pesar de estas reseñas poco positivas, András Barta llega a la conclusión de que "el espectáculo es uno de los eventos más importantes de la temporada en los teatros de la provincia y merece que lo vea un público más amplio, sea en forma de una retransmisión televisiva o como espectáculo invitado a un teatro de la capital" (Barta, 1976).

Las reseñas alaban el trabajo de los actores y sobre todo Ádám Rajhona (Tomás) y Róbert Koltai (Max) reciben un mayor reconocimiento. El primero hizo sentir bien la exaltación y, más tarde, la sensata determinación de un preso torturado e ilusionado. Según Mészáros, "Tomás es un hito importante en la carrera esperanzadora de Rajhona que logra formar el papel con simplicidad y sinceridad, evitando la trampa de la 'sobreactuación'" (1976). Su temperamento fue compatible con la figura de Tomás, sin embargo, luchaba bastante en la construcción de los cambios internos de la figura. En el ropaje de Max, Koltai logró representar con un espléndido crescendo al carácter de un hombre de fiebre pasional (Barta, 1976). Merece atención también el juego de Katalin Kiss "que formó tan etéreamente a la amante nacida del deseo que sentimos casi desde el comienzo: tal mujer no puede existir" (Hámori, 1976).

El trabajo de la escenografía (Gyula Pauer) merece mención en las reseñas: "logra sentir el mundo de las ilusiones y las alucinaciones con una técnica brillante" ("P. I.", 1976); "el escenario recreó un ambiente espantoso" (Barta, 1976).

Leyendo las críticas, tenemos la sensación de que la dirección de

László Babarczy fue exitosa: "un espectáculo sorprendentemente bien dirigido" ("P. I., 1976), "el ritmo de la dirección es perfecto" (Csík, 1976) y "la dirección construye el espectáculo minuciosamente y con autenticidad" ("Charla con Tamás Koltai en la radio", 1976). Babarczy logró crear en las tablas una tensión chispeante y pudo provocar interés tanto por la historia personal como por el contenido político, ideológico y moral (Barta, 1976).

El segundo estreno húngaro *de La fundación* se produjo tres años más tarde, el 30 de enero de 1979, en el Teatro Tamási Áron de Sepsiszentgyörgy, bajo la dirección de Attila Seprődi Kiss. Las críticas de este estreno fueron menos entusiastas que las del espectáculo de Kaposvár, de 1976. Vilmos Ágoston, por ejemplo, opina que cambiar el final de la obra no fue una buena decisión. Buero termina el drama con una acotación que alude a la repetición de la primera escena cuando Tomás imagina que está en una fundación: suena otra vez la música de Rossini, en la puerta aparece el director en un impecable traje y con un gesto cordial invita a los nuevos *inquilinos* de la elegante y moderna fundación. El crítico pregunta al director: ¿por qué tachó esta parte de la obra cuya función es dar un marco a la historia y sugerir que todo sigue igual? Para conocer la concepción de Seprődi Kiss cito la entrevista en la que participaron junto al director también los actores del espectáculo:

> *Seprődi Kiss.– Yo no quería poner en escena una cárcel abstracta, sino una más cercana a la idea que está en la cabeza de los espectadores*
> *Ágoston.– Sí, pero, [sin el marco] la acción se simplifica, la obra pierde su sentido más amplio […]*
> *Seprődi Kiss.– Sí, es posible, sin embargo, pensamos que con los recursos simples que tenemos en este teatro, hay que tener en cuenta también a los espectadores…*
> *Ágoston.– Eso sí. Depende mucho de la realización técnica, sin embargo, en este caso se trata de la interpretación…*
> *Kuti[30].– El autor imaginó su obra no tan simplemente sino con el uso de todos los recursos del teatro moderno […]. Pero quién podía interpretar las escenas en las que hay que fumar, beber, telefonear, ver la tele sin cigarrillo, sin bebida, sin teléfono y televisor. Con*

30 István Kuti interpretó el papel del director de la cárcel.

> *muchos colores pero en el mismo ropaje gris de la cárcel. ¿Qué pensará el espectador? Apenas puede seguir qué sucede con la fundación. Y si la cárcel se transformara otra vez en una fundación…*
> *Ágoston.– Es deshonesto menospreciar tanto al espectador…*
> *Seprődi Kiss.– Sí, pero tuvimos que adaptar la obra al público* (Ágoston, 1979).

Es decir, la modificación del final de la obra se hizo para "considerar al público", pero, como constata el crítico, eso significa que el director desestima la capacidad de los espectadores. Además, con este cambio, un mensaje importante de Buero no llegó al público de Sepsiszentgyörgy. En la misma entrevista, Vilmos Ágoston critica que "la voz de los actores fuese muy alta". Seprődi explica eso por la mala acústica de la sala: "en la décima fila ya no se oiría nada" (Ágoston, 1979). Sin embargo, el crítico opina que "el espectáculo sería más dinámico si se transmitiera la tensión con un juego actoral más reprimido y no con el habla alta" (Ágoston, 1979).

La opinión de Lajos Kántor fue más positiva y comparaba la obra de Buero al drama *Doce hombres en pugna*. Opina que el mensaje de la pieza española es mucho más general y amplio, así, en este aspecto, incluso supera el famoso drama de Reginald Rose. Destaca que el trabajo del director no fue fácil, pero gracias a Barna Deák y Ria M. Deák, creadores de la escenografía, logró realizar el montaje tanto de la ilusión de la libertad como la de la cárcel, aprovechando la fuerza de los colores y las luces (Kántor, 1979). Según el mismo crítico, la figura de Tomás supone uno de los papeles más difíciles y más complejos de la literatura dramática moderna. László Csergőffy luchó con éxito con este carácter. Los otros actores tenían una tarea mucho más simple, aunque los personajes de Tulio (Árpád Visky) o de Asel (András Győry) no sean aburridos. La dirección organizó bien el juego actoral, concluye Kántor. Katalin Metz (1979) elogia a los actores, pero opina que la actuación de Katalin D. Vásárhelyi, en el papel de Berta, fue muy patética y sus escenas resultaban forzadamente sentimentales. También el rayo de luz que cubría a la mujer fue —opina— banal y no adecuado para escenificar los momentos psicológicamente más profundas (Metz, 1979).

La reseña (sin indicación del autor) de la revista *Film Színház Muzsika* destaca "el ritmo estrecho y la realización puntual" de la dirección y "la precisión psicológica de la formación de caracteres en cautiverio

y del proceso que lleva gradualmente de un estado de ensoñación a la realidad del mundo cruel". Según el mismo artículo, "el espectáculo fue una de las mejores producciones de las últimas temporadas" ("Bemutató Sepsiszentgyörgyön",1979).

4. OTROS ESCRITOS HÚNGAROS SOBRE BUERO VALLEJO

Aunque nuestro público pudo ver tres obras en cinco estrenos en el período comprendido entre 1963 y 1979, los lectores húngaros sabían muy poco sobre la obra de Buero Vallejo: en casos afortunados leyeron las críticas después de los estrenos, pero en ellas se ofrecían solo muy pocos detalles tanto de la biografía como de la obra dramática del autor. El historiador y crítico de teatro, Imre Gergely, quiso rellenar los huecos en la recepción con cuatro artículos importantes que se publicaron en la prensa húngara, de los que ya he mencionado uno que salió a la luz en 1989, como "prólogo que faltaba" del tomo *Drámák* de 1988.

Cronológicamente el primer artículo de Gergely fue publicado en 1979, justamente después del último estreno de *La fundación*. Este escrito es una entrevista que se produjo durante la visita del crítico a Madrid, donde se encontró personalmente con el dramaturgo español. El artículo —cuyo título es "La responsabilidad del escritor. Charla con Antonio Buero Vallejo"— empieza con la primera impresión de Gergely al ver al autor de *El sueño de la razón:* "un hombre de movimiento juvenil me espera a la puerta y su aspecto físico no revela el cansancio de una generación que sufrió mucho" (Gergely, 1979). Al mirar alrededor en la habitación, Buero Vallejo recuerda que el reportero húngaro descubrió un retrato que le parecía muy familiar:

> *El húngaro Imre Beer (conocido en España con el nombre del doctor Óscar Gorján) fue el jefe del servicio de salud de la 15ª división. [...] En aquel entonces pintaba y dibujaba más y no escribía tanto, por lo que también dibujé en 1938 el retrato de mi jefe y de mi mejor amigo de entonces. El doctor Gorján me encargó el servicio de prensa y propaganda del servicio de salud. Es decir, durante la Guerra Civil, mi mejor amigo y mi jefe era un húngaro* (Gergely, 1979).

Durante la entrevista hablaron también sobre los años pasados en la cárcel, su amistad con Miguel Hernández, tocaron el tema de la dictadura y cómo se podía existir y escribir durante la censura: "La censura tenía malas intenciones. Sin embargo, de mis 20 obras literarias, 18 fueron publicadas durante el franquismo, entre estas muchas piezas con voz crítica y luchadora" (Gergely, 1979). En cuanto a la actualidad, Buero cuenta al entrevistador húngaro algunos detalles sobre su obra recién nacida, *Jueces en la noche*[31], en la que se ocupa de algunos imperativos morales de la joven democracia española. Buero Vallejo fue bien informado sobre los estrenos húngaros, pero parece que no sabía sobre el primer estreno de *En la ardiente oscuridad* (en 1963) porque menciona el espectáculo de 1972 como "mi primer estreno en Hungría" (Gergely, 1979).

El siguiente artículo de Gergely nos informa sobre otro viaje del crítico a España y ofrece un panorama teatral de España en el verano de 1985. Ese es precisamente el título del escrito publicado otra vez en la revista *Film Színház Muzsika,* en agosto de 1985. Es decir, en él no solo escribe sobre Buero Vallejo, sino que presenta a grandes rasgos la vida teatral española en la temporada en curso y en la anterior a su viaje, detallando también la política cultural del gobierno socialista de España. Este viaje, le brindó de nuevo la posibilidad de encontrarse personalmente con el dramaturgo de Guadalajara, que "estaba convaleciendo debido a una fractura de pierna" (Gergely, 1985a). Le habló sobre su obra *Diálogo secreto*, montada en agosto de 1984. "El estreno fue un evento importante y la obra fue el mayor éxito de la temporada, galardonada con el premio del público y de la crítica en 1984", según introduce Gergely la obra y luego la reseña brevemente. Comenta también que Buero Vallejo estaba de acuerdo con la política cultural del gobierno con cuyo apoyo se reestrenaron muchos dramas realistas contemporáneos y también de antaño. Gergely se encontró también con Javier Solana que le dijo que "en 1985, el gobierno apoya al teatro con 823 millones de pesetas, cuádruple de la subvención del año anterior, cuando la cinematografía fue más privilegiada". Otro logro de la política cultural es "la renovación de 40 teatros de la provincia por seis mil millones. […] Los teatros privados pueden obtener subvención estatal si ponen en escena a dos dramaturgos españoles por temporada, de

[31] Su estreno se produjo un poco después de la entrevista de Gergely, el 2 de octubre de 1979, en el Teatro Lara de Madrid.

los que uno tiene que ser autor vivo" (Gergely, 1985a)[32].

Dos meses más tarde se data otro artículo de Imre Gergely (1985b), que es, sin duda alguna, el más importante y más extenso resumen en húngaro sobre el teatro de Buero Vallejo, publicado en la revista *Színház*, revista teatral más importante de Hungría. Por su fecha, podríamos decir que es bastante tardía, visto que los cinco estrenos de las tres obras buerianas fueron muy anteriores (en 1963, 1972, 1974, 1976 y 1979), sin embargo, merece nuestra atención ya que es una introducción muy buena a la vida y obra de Buero Vallejo: menciona momentos vitales del dramaturgo, enumera muchos títulos de sus obra y analiza en profundidad los tres periodos del desarrollo de la dramaturgia bueriana. Considerando que en los años ochenta, durante el régimen socialista, los húngaros no podían viajar tanto, el flujo de libros que llegaban desde el occidente no era tan masivo, rápido y libre como hoy, e internet tampoco existía, así que el artículo de Gergely en la prensa teatral húngara por fin hizo conocer a nuestros lectores al dramaturgo más importante de la posguerra española.

El último ensayo de Imre Gergely sobre Buero Vallejo se publicó en 1989, el ya mencionado artículo escrito con la intención de rellenar el hueco que dejó la falta de prólogo del tomo de sus dramas de 1988. Por eso, el título de este artículo fue "En busca de un epílogo olvidado". La única novedad que este escrito ofrece respecto a los anteriores es que en él Gergely menciona también el Premio Cervantes, concedido a Buero en 1986. Junto a la última columna del artículo se ve también una foto de Buero Vallejo delante de un cuadro de Joan Miró y el pie de foto: "El

[32] Resume también su experiencia personal en los teatros de Madrid, donde pudo ver *La casa de Bernarda Alba,* en el Teatro Español, con cuyo director, José Carlos Plaza, también se encontró. Otra noche, en la sala Goya del Círculo de Bellas Artes, vio *El caballito del diablo*, de Fermín Cabal (escribe erróneamente el apellido como "Cabalaz"), que "toca el tema de las drogas, el mayor problema de la juventud". Menciona también la renovación de *Luces de Bohemia*, en el María Guerrero, en la dirección "del joven y talentoso Lluis Pasqual" (Gergely, 1985a). Ofrece un panorama también sobre la movida vida teatral de Barcelona, que recibió un gran impulso con el congreso internacional de teatro, organizado entre los días 19 y 25 de mayo. Destaca la visita y la dirección en Barcelona de Ingmar Bergman (Shakespeare: *El rey Lear*). Con el motivo de la celebración del congreso se estrenaron ocho obras de las que Imre Gergely pudo ver dos: *La pregunta perduta*, del catalán Joan Brossa ("que no interesaba mucho al público") y *Cyrano de Bergerac* ("aplaudido con entusiasmo por los espectadores"). La primera dirigida por Hermann Bonin, la segunda, por Josep Maria Flotats y Maurizio Scaparro. La conclusión del crítico húngaro es que "el teatro experimental tiene mayor éxito en Madrid que en Barcelona" (Gergely, 1985a). Junto al artículo hay tres fotos: 1. *El caballito del diablo*; 2. *Diálogo secreto*; 3. *La pregunta perduta*.

dramaturgo que colecciona pinturas de Miró" (Gergely, 1989).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Para no romper la cronología de los cuatro escritos de Imre Gergely, hemos pasado por alto un artículo importante de Mária Bonifert, *Merre tart a spanyol színház?* (*¿A dónde va el teatro español?*), publicado en la revista *Színház*, en noviembre de 1981, y en la que la autora presenta detalladamente la situación del teatro español actual hasta 1980, mencionando muchos autores cuyos nombres eran hasta entonces desconocidos para el público húngaro. En este artículo de seis páginas hay también un párrafo que detalla la obra bueriana.

En las últimas décadas se publicaron en Hungría algunos escritos sobre Buero Vallejo que completan la recepción del dramaturgo fallecido en 2000. Entre estos merece ser mencionado el libro *Színház és diktatúra a 20. században* (*Teatro y dictadura en el siglo XX*) (Lengyel, 2011), que dedica un capítulo a la presentación del teatro español bajo Franco en el que podemos leer un apartado más largo sobre el teatro realista de Buero y un subcapítulo en el que el autor, Tamás Zoltán Kiss, resume el debate que surgió entre Buero Vallejo y Alfonso Sastre en torno al *posibilismo* (2011: 115-117).

Otro resumen, un artículo de Eszter Katona, *Apuntes sobre la historia del teatro español en el siglo XX*, se publicó últimamente en la revista *Tiszatáj*, en 2016, que también contiene unos párrafos dedicados al teatro bueriano (2016a: 59-60). En otro ensayo de la autora antes mencionada podemos leer una comparación entre *El sueño de la razón*, de Buero, y *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga (Katona, 2016b).

Terminando, debemos reconocer que la recepción del teatro de Antonio Buero Vallejo en Hungría no es muy amplia y fuerte. A pesar del primer entusiasmo de nuestros traductores, de las once piezas traducidas al húngaro, como hemos visto, solo tres llegaron a las tablas en cinco estrenos[33] de los que, sin duda alguna, *El sueño de la razón*, montado en el Vígszínház, prestigioso teatro de Budapest, en 1974, despertó mayor interés tanto entre el público como entre la crítica. Lamentablemente,

33 La recepción polaca de Buero Vallejo es de semejante volumen: allí se estrenó igualmente *El sueño de la razón*, en 1976 y *El concierto de San Ovidio*, en 1990 (Aszyk, 2017).

nuestro público no ha podido ver obra bueriana desde 1979, fecha del último estreno de *La fundación.* Quizás Imre Gergely dé con el motivo de la indiferencia de nuestros directores y teatros: "Buero Vallejo es un dramaturgo español hasta la médula. Le interesaba más representar el alma del hombre español que sufre entre circunstancias miserables, y no los problemas del hombre europeo de la segunda mitad del siglo XX" (Gergely, 1989). Gergely tiene razón en parte, pero tenemos que añadir que el valor parabólico sin didactismo de las obras de Buero Vallejo y el mensaje moral y profundamente humano de su teatro conquistaron a los espectadores por todo el mundo. Lo demuestra el éxito de sus estrenos desde la Unión Soviética de aquel entonces hasta los Estados Unidos.

Para terminar, puedo constatar lo mismo que Urszula Aszyk, gran investigadora de la recepción polaca del teatro español, que escribe a propósito de la acogida de Buero Vallejo en Polonia (2017: 268): debemos sentir que no se hayan trasplantado a la cultura húngara más obras del mayor dramaturgo de la llamada Generación Realista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[A.] (1963). "Valleyo [sic]: Égető sötétség". *Népművelés*, junio, 34.

ÁGOSTON, V. (1979). "Alapítvány – vagy valami más?". *A hét*, 16 de marzo.

ASZYK, U. (2017). "En torno a los estrenos de *El sueño de la razón* y *El concierto de San Ovidio* de Antonio Buero Vallejo en Polonia". En *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y mitos españoles en el teatro polaco*, 251-268. Varsovia: Museo de la Historia del Movimiento Popular Polaco / Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia.

BARTA, A. (1974). "*Az értelem álmai.* Spanyol dráma bemutatója a Vígszínházban". *Magyar Nemzet*, 5 de junio.

____ (1976). "*Az alapítvány*. Antonio Buero drámája a kaposvári színházban". *Magyar Nemzet,* 27 de marzo.

BOGÁCSI, E. (1976). "*Az* égető *sötétség*. Vizsgaelőadás az Ódry Színpadon". *Magyar Nemzet*, 3 de marzo.

BONIFERT, M. (1981). "Merre tart a spanyol színház?". *Színház*, noviembre, 29-34, *http://old.szinhaz.net/pdf/1981_11.pdf*

[31/01/2019].
BUERO VALLEJO, A. (1961). *Fedett kártyákkal*. Budapest: Színháztudományi Intézet [manuscrito mecanografiado].
____ (1964). *Ünnep*. Budapest: Színháztudományi Intézet [manuscrito mecanografiado].
____ (1972). *Alszik az értelem.* Budapest: Színháztudományi Intézet [manuscrito mecanografiado].
____ (1974a). *Az értelem álmai*. *Nagyvilág* 4, 537-591.
____ (1974b). *Az alapítvány*. Budapest: Színháztudományi Intézet [manuscrito mecanografiado].
____ (1980). *Bírák az éjszakában*. *Nagyvilág* 11, 1633-1686.
____ (1982). *Valmy doktor két története.* Budapest: Színháztudományi Intézet [manuscrito mecanografiado].
____ (1988). *Drámák.* Budapest: Európa.
____ (s. a.). *Az égető sötétség.* Budapest: Színháztudományi Intézet [manuscrito mecanografiado] (también en *https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Szindarabok_Q_00129/?pg=0&layout=l* [20/01/2019]).
____ (s. a.). *Kaland a szürkeségben*. Budapest: Színháztudományi Intézet [manuscrito mecanografiado].
____ (s. a.). *Egy lépcsőház története.* Budapest: Színháztudományi Intézet [manuscrito mecanografiado] (también en *https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Szindarabok_Q_00256/?pg=0&layout=l* [20/01/2019]).
CSÍK, I. (1976). "Kaposvári Csiky Gergely Színház – *Az alapítvány*". *Film Színház Muzsika*, 13 de marzo.
F. F. (1963). "Égető sötétség. Bemutató az Egyetemi Színpadon". *Esti Hírlap*, 23 de abril.
FODOR, G. (1963). "*Az égető sötétség*. Az Universitas bemutatója". *Egyetemi Lapok*, 11 de mayo.
GERGELY, I. (1979). "Az író felelőssége. Beszélgetés Antonio Buero Vallejóval". *Film Színház Muzsika*, 8 de septiembre.
____ (1985a). "Spanyolországi Színházi körkép 1985 nyarán". *Film Színház Muzsika*, 24 de agosto.
____ (1985b). "Antonio Buero Vallejo színháza". *Színház*, octubre, 37-39.
____ (1989). "Egy lehagyott utószó nyomában". *Film Színház Muzsika,* 18 de febrero.

HÁMORI, A. (1976). "*Az alapítvány*. Antonio Buero drámája a kaposvári Csiky Gergely Színházban". *Népszabadság*, 26 de marzo.
HÁMOS, Gy. (1963). "*Az* égető *sötétség*. Spanyol drámabemutató az Egyetemi Színpadon". Élet és *Irodalom*, 4 de mayo.
HÁRSING, L. (s. a.). "*Az* égető *sötétség*" [reseña del traductor sobre la obra, 4 hojas mecanografiadas]. Archivo del OSZMI.
____ (1963). "*Az* égető *sötétség*. Az Universitas-együttes április 27-i bemutatója". *Egyetemi Lapok*, 20 de abril.
ILLÉS, J. (1974). "Az értelem álmai". *Film Színház Muzsika*, 18 de mayo.
KÁNTOR, L. (1979). "Hat halálraítélt". *Utunk*, 30 de marzo.
KATONA, E. (2016a). "Vázlat a XX. századi spanyol színház történetéhez". *Tiszatáj*, marzo, 53-86.
____ (2016b). "Művészi szabadság – hatalmi önkény. Buero Vallejo – Goya, Mayorga – Bulgakov". *Tiszatáj*, marzo, 87-98.
KISS, T. Z. (2011). "'Csend! Csend, ha mondom! Csend!' A spanyol színház a Franco-korszakban (1936-1975). En *Színház* és *diktatúra a 20. században.* Gy. Lengyel (ed.), 108-126. Budapest: Corvina / OSZMI.
KOLTAI, T. (1974a). "*Az értelem álmai.* Buero Vallejo színműve a Vígszínházban". *Népszabadság*, 18 de mayo.
____ (1974b). "Színház vagy teártrum? Külföldi drámák az elmúlt évadban". *Nagyvilág* 8, 1250-1255.
LENGYEL, Gy. (2011). *Színház* és *diktatúra a 20. században.* Budapest: Corvina / OSZMI.
LESKÓ, L. (1976). "Az alapítvány". *Somogyi Néplap*, 7 de marzo.
LÉTAY, V. (1974). "Goya éjszakája". Élet és *Irodalom*, 1 de junio.
LÓPEZ SANCHO, L. (1970). "*El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, en el Reina Victoria". *ABC Domingo*, 8 de febrero, 63-64.
LŐKÖS Z. (1974). "*Az* értelem álmai. Vallejo-mű hazai bemutatója a Vígszínházban". *Pestmegyei Hírlap*, 14 de mayo.
L-X. (1963). "*Az* égető *sötétség*. Antonio Guero [sic] Vallejo drámája az Egyetemi Színpadon". *Film Színház Muzsika,* 14 de junio.
MAJOR, O. (1974). "A félelmek és a szorongások éjszakája". *Tükör*, 28 de mayo.
MÉSZÁROS, T. (1976). "*Az alapítvány*. Bemutató Kaposvárott". *Magyar Hírlap*, 1 de abril.
METZ, K. (1979). "A képzelt alapítvány". *Előre*, 28 de diciembre.

N. J. (1976). "Vizsgaelőadás". *Film Színház Muzsika*, 13 de marzo.
P. I. (1976). "Színházi levél – *Az alapítvány*". *Zalai Hírlap*, 18 de marzo.
PINTÉR, Gy. (1974). "A Goya-darabról, még próbán". *Néző*, junio de 1974.
POSSONYI, L. (1974). "*Az értelem álmai* – Vígszínház". *Vigilia*, agosto de 1974.
RAJK, A. (1974). "*Az* értelem álmai. Buero Vallejo drámája a Vígszínházban". *Népszava*, 10 de mayo.
RÉTHI, S. (1975). *A magyar* és *nemzetközi drámairodalom alapértékei az* ókortól *napjainkig*. Tomo I. Budapest: MSZI (también en *https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sk_1975_A_dramairodalom_alapertekei_1/?pg=1&layout=s* [20/01/2019]).
SERRANO, V. (2016), "Antonio Buero Vallejo, el hombre y su obra". *Don Galán. Revista de investigación teatral* 6, s. p. Disponible en línea: *http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/imagenesCitadas.php?vol=6&doc=1_2* [31/01/2019].
SOMLYÓ, Gy. (1981). *Picasso*. Budapest: Helikon.
SZALONTAY, M. (1974). "*Az* értelem álmai. A Vígszínház bemutatója". *Esti Hírlap*, 11 de mayo.
SZOMBATHELYI, E. (1974). "*Az* értelem álmai. Bemutató a Vígszínházban". *Magyar Hírlap*, 18 de mayo.
SZ. SZÁNTÓ, J. (1966). *Realizmus a színházban*. Korszerű színház 90. Budapest: Színháztudományi Intézet (también en *https://library.hungaricana.hu/en/view/SZAK_SZIN_Ksz_02_Realizmus/?pg=2&layout=s* [31/01/2019]).

ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS SIN INDICACIÓN DE AUTORÍA

(1969). "Director Calls Play 'Symbolic'". *UMSL Current*, 9 de octubre, 10. Disponible en línea: *http://www.umsl.edu/services/library/university-archives/Student%20Newspaper/Current,%201966-1969/1969/Current,%20October%209,1969.pdf* [22/01/2019].
(1976). "Az alapítvány", estreno en Kaposvár, noticia en el telediario, MTV, 5 de marzo, 19:30 horas.
(1976). "Az alapítvány". Entrevista a László Babarczy, 6 de marzo.
(1976). "Égető sötétség". *Magyar Ifjúság*, 26 de marzo.
(1976). "Charla con Tamás Koltai en la radio", 1 de abril.

(1979). “Bemutató Sepsiszentgyörgyön”. *Film Színház Muzsika*, 21 de abril.
(2000). “Gyászhír”. *Magyar Narancs*, 11 de mayo.

Recibido el 11 de febrero de 2019.

Aceptado el 28 de febrero de 2019.

NOTAS AL PIE DE GAZA (2009), DE JOE SACCO: REPRESENTACIÓN DEL CUERPO Y SU ROL CENTRAL COMO TESTIMONIO

JOE SACCO'S *FOOTNOTES IN GAZA* (2009): REPRESENTATION OF THE BODY A ND ITS CENTRAL ROLE AS TESTIMONY

Mary MAC-MILLAN
Universidad Adolfo Ibáñez de Chile
mary.macmillan@uai.cl

Resumen: En este artículo analizamos la novela gráfica de Joe Sacco *Notas al pie de Gaza* (2009) centrándonos en las diversas representaciones del cuerpo. Sacco aborda una compleja investigación sobre dos matanzas cometidas por el ejército israelí sobre la población palestina de la Franja de Gaza en el año 1956. Distinguimos tres usos del cuerpo, los que aportan directamente a la fuerza testimonial del relato: la fórmula cinegética, el cuerpo como cohesión social y el cadáver como persistencia.

Palabras clave: Joe Sacco. Cuerpo. Cadáver. Masacre.

Abstract: In this article we analyze the graphic novel by Joe Sacco *Footnotes in Gaza* (2009), focusing on the different representations of the body. Sacco addresses a complex investigation into two massacres committed by Israel's armed forces on the Palestinian population of the Gaza Strip in 1956. We distinguish three uses of the body, which directly contribute to the testimonial force of the story: the hunting formula, the body as social cohesion and the corpse as persistence.

Key Words: Joe Sacco. Body. Corpse. Slaughter.

1. INTRODUCCIÓN

La obra de Joe Sacco[1] ha ido captando progresivamente el interés crítico y académico. Sus dos novelas gráficas centradas en el conflicto palestino-israelí (*Palestina* y *Notas al pie de Gaza*) permiten una reflexión de varios tópicos sumamente actuales. Tales como la representación de la violencia, el testimonio gráfico y la posibilidad de asumir la voz de los silenciados. Sacco ha creado un estilo gráfico fácilmente reconocible y de gran madurez al interior del género de la novela gráfica. A diferencia de muchos autores que sobresalen tan sólo por una obra testimonial inicial y posteriormente decaen, Sacco profundiza y radicaliza su obra. Eso es claramente lo que ha sucedido entre *Palestina* y *Notas al pie de Gaza*. En relación a las aproximaciones críticas se le suele adscribir dentro de la problemática del trauma. A modo de ejemplo podemos citar a Harriet Earle con su libro: *Comics, trauma, and the new art of war* y a Andrés Romero-Jódar con *The trauma graphic novel*. Lo traumático en Sacco se refiere a los acontecimientos bélicos que suele tratar en sus obras: masacres, bombardeos, violencia y represión diaria. Nuestra aproximación a su trabajo gráfico se realiza desde cuestionamientos éticos: el posible rol de la identificación en una toma de conciencia o una nueva humanización del otro desde la asunción de una vulnerabilidad común. Mencionamos a continuación algunos artículos que están en sintonía con esta lectura. De Rebecca Sherr: "Framing human rights: comics form and the politics of recognition in Joe Sacco's *Footnotes in Gaza*"; de Maureen Shay: "Framing refugee time: perpetuated regression in Joe Sacco's *Footnotes in Gaza*" y "Complicities of Witnessing in Joe Sacco's *Palestina*" de Wendy Kozol. Ahora bien, y ya explicando el enfoque de este trabajo, creemos que la función del cuerpo en relación a la experiencia traumática aún no ha sido abordada. Postulamos la centralidad del cuerpo como espacio en el que ocurre el acontecimiento traumático.

[1] Joe Sacco es un reconocido periodista norteamericano de origen maltés (1960). Es autor de numerosas novelas gráficas entre las que se destacan: *Gorazde: Zona Protegida. La Guerra en Bosnia oriental* (2000), *La Gran Guerra* (2013) y *Palestina. En la Franja de Gaza* (2004). Por *Palestina* recibe el Premio American Book Awards. Para una mirada general a su obra recomendamos *The Comic of Joe Sacco. Journalism in a visual world* (2015), editado por Daniel Worden. Sobre su método de trabajo hay varios artículos bien descriptivos: "Joe Sacco on *Footnotes in Gaza*" (2011) de Gary Groth, "Reconsidering Comics Journalism: Information and Experience in Joe Sacco's Palestine" (2010) de Benjamin Woo y "The New Journalism Revisited" (2007) de Rocco Versaci.

En el presente trabajo nos abocaremos al análisis de la novela gráfica de Joe Sacco titulada *Notas el pie de Gaza* (2009). En *Notas*, Sacco se sumerge una vez más en el complejo mundo de la Franja de Gaza y el conflicto palestino-israelí. En esta ocasión irá en busca de testigos que le permitan reconstruir dos trágicos hitos dentro del ya largo conflicto bélico mencionado: las matanzas de Rafah y Khan Younis. Ambos sucesos datan del 1956 y fueron perpetrados por soldados israelíes sobre la población civil masculina. Nos interesará dar cuenta del rol que el cuerpo asume y las diversas representaciones elaboradas por Sacco. Proponemos tres usos del cuerpo, los que apoyarían la finalidad testimonial y de denuncia de *Notas*[2]. El primer uso lo hemos denominado, basándonos en la nomenclatura de Burucúa y Kwiatkowski, como la fórmula cinegética, y se refiere a las analogías entre cuerpo y animal presentes en el segundo capítulo. El segundo uso del cuerpo se liga a las teorías de Judith Butler acerca de la importancia de la corporalidad como ente estructurador social y de resistencia. Por último, nos referiremos al cuerpo cadáver y la fuerza que éste irradia al interior de los testimonios recogidos por Sacco. En síntesis, mostraremos cómo en la representación gráfica testimonial de Sacco el cuerpo ocupa un rol preponderante.

2. CUERPO Y FÓRMULA CINEGÉTICA

José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, en *"Cómo sucedieron estas cosas". Representar masacres y genocidios* (2014), postulan la existencia de determinadas *fórmulas de representación*. En relación a diversos hechos históricos tales como masacres y genocidios, existirían fórmulas básicas a las que se echaría recurso una y otra vez: "Una fórmula de representación es, entonces, un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y, al mismo tiempo, gozan de cierta estabilidad, de modo que son fácilmente reconocibles por el lector o el espectador" (2014: 46). Los autores distinguen tres fórmulas: la cinegética, la del infierno y la del martirio. Estas fórmulas "son metáforas complejas que definen y representan hechos (las masacres reales) mediante la indicación de otros hechos (la caza, el infierno, el martirio)" (2014: 71). Nos

[2] En otro artículo hemos abordado este tema. Ver: "Notas al pie de Gaza de Joe Sacco: un historiador a contrapelo (anacronía y memoria)" (Mac-Millan, 2019).

centraremos en la fórmula cinegética y su modalidad concreta en *Notas al pie de Gaza*. *Notas* es un libro complejo en términos estructurales. Consta de un prólogo, tres capítulos y termina con un apéndice. Los tres capítulos se titulan sucesivamente: *Khan Younis*, *Festín* y *Rafah*. El capítulo 1 y 3 están directamente relacionados con la investigación central que guía la novela: las matanzas. Sin embargo, el segundo capítulo ("Festín"), notoriamente más breve, parece no calzar del todo con los otros dos. Es una pausa o digresión en relación a la investigación y a los testimonios recopilados. Proponemos una lectura de "Festín" desde la centralidad del cuerpo y el recurso a la fórmula de representación cinegética. La fórmula cinegética se relaciona con la cacería: "la cacería ha sido utilizada como una fórmula para la representación de masacres humanas desde la Antigüedad clásica" (2014: 50). Sin embargo, la fórmula no se restringe exclusivamente a la metáfora de la cacería, sino más bien a todo recurso de animalización. Citamos a Burucúa y Kwiatkowski: "el sufrimiento animal como metáfora del sufrimiento humano tiene un peso indudable en los intentos actuales de representar nuevas masacres" (2014: 200). La animalización puede fungir hacia ambos lados, tanto hacia la víctima como hacia el victimario. El sufrimiento animal sirve para dar una nueva dimensión al sufrimiento humano: "la fórmula está cargada de sentidos que llevan un efecto aparentemente paradójico, pues como hemos visto algunos brutos eran considerados víctimas inocentes de sus cazadores, de modo que la inhumanidad y la crueldad revierten sobre estos" (2014: 65). Así, los autores identifican dos tipos de animalización: una que condena la violencia brutal de los perpetradores y otra que realza la inocencia redentora de la víctima. Creemos que la metáfora cinegética de "Festín" actúa en *Notas* en este doble movimiento: los palestinos son inocentes como el toro sacrificado a vista y paciencia de todos y los israelíes son brutales y crueles. En apariencia extemporáneo con el eje investigativo, el "Festín" (2009: 137-145) debe leerse en profunda conexión con las dos masacres que recorren toda la novela gráfica.

"Festín", mencionábamos, implica una pausa en el proceso investigativo de Sacco y también en la estricta dominancia política y de contingencia en el conflicto Palestino-Israelí. Nuestra lectura apunta a mostrar cómo esta pausa o desconexión lo es solo en apariencia, ya que mediante la fórmula cinegética, todo el fragmento se vuelve una representación más de la masacre del pueblo palestino. Sacco mismo

parece dar la clave del festín como una pausa: "Hemos pospuesto nuestra investigación por unos días. Nadie quiere hablar de 1956 en Eid El-Adha, el festín que conmemora la decisión de Abraham de sacrificar a su hijo Ismael a Alá" (2009: 137). Ahora bien, la lectura cinegética es sugerida inicialmente en el texto mismo en un diálogo que Sacco sostiene con un miembro de la familia que ha comprado un toro: "nosotros sacrificamos toros y Sharon nos sacrifica a nosotros" (2009: 139). Hay todo un uso de semas que asemejan las matanzas de los toros con las matanzas de Khan Younis y Rafah: sangre, carnicero, matanza, sacrificio. Siguiendo a Burucúa y Kwiatkowsky hay un nexo originario entre el carnicero y las masacres históricas en general: "el término masacre fue utilizado por primera vez en el sentido actual en Francia, en el siglo XVI. Hasta 1540, se lo había empleado para designar el lugar donde el carnicero cortaba las piezas; el cuchillo del carnicero se llamaba massacreur" (2014: 60-61). En el festín, la figura del carnicero será central. La ceremonia comienza con la compra de un animal por parte de una familia. El animal es conducido por la calle hasta su lugar de espera o encierro. Luego, aparece la figura del carnicero, hombre especializado en matar y dividir al animal. La conexión entre la matanza del toro y las masacres de Khan Younis y Rafah parte de la figura misma del carnicero y su enorme cuchillo como ente de acción. En el caso de "Festín", queda claro que matar a un toro no es fácil, de ahí que se necesiten, además del carnicero, varios hombres que toman parte de la ceremonia. Una vez que el animal ha muerto, se comienza el desmembramiento de éste por partes: primero se le corta la cabeza, luego las patas a la altura de las rodillas y se le extraen los órganos. El estómago y los intestinos se tiran a la acera, el bazo es arrojado "a la calle como si fuera una granada" (2009: 142). El pellejo es donado a un enfermo. Luego de esta división inicial el animal es troceado en partes más pequeñas y repartido en bolsas para cada una de las familias involucradas en la compra:

> *Han separado la carne en montones según las diferentes partes del animal y luego la cortan en pedazos más pequeños. Dividen los pedazos en siete porciones iguales, una para cada hogar. En presencia de todas las cabezas de familia [….]. Pero no acaba ahí. Cada hogar dividirá en más partes su porción: un tercio para la familia; otro tercio se repartirá en familiares cercanos y amigos; y el otro para los pobres* (144-145).

Todo el proceso es en su totalidad presenciado y ejecutado por hombres, sólo en la parte final de la repartija más pequeña aparece recién la mujer y se vincula a la donación a los pobres. La ceremonia se da por terminada con una cena en la que Sacco y Abed, su guía, comen de la carne del toro. Abed hace una broma en relación a las entrevistas de Sacco sobre las matanzas y los toros: "Abed me dice que debería entrevistar a los toros sobre su masacre" (2009: 145). Nueva referencia interna a la cinegética. Sacco termina este capítulo con una viñeta que muestra la calle desolada y oscura, la fuerte lluvia cayendo y en una de sus escasas líneas de sugerencia poética se lee: "Mientras los bombarderos israelíes rugen invisibles a ras de suelo, la lluvia limpia la sangre de las calles" (2009: 145). Es decir, la pausa ha terminado, la violencia del conflicto bélico diario continúa.

Muchos son los elementos analógicos a mencionar entre la matanza del toro y las matanzas de 1956. Toda la faena pertenece a un mundo masculino y es de una crudeza visual casi insoportable. Los animales son machos, al igual que los hombres sacrificados en las matanzas. La escena es abierta a un sinnúmero de testigos tanto pasivos como activos. La matanza del animal ocurre a plena luz del día, toma varias horas y su lugar es principalmente la calle. Los animales son "pacientemente arrastrados por las calles de Khan Younis" (2009: 137), al igual que los palestinos asesinados conducidos por Sea Street. Todo el desmembramiento del animal es visualmente registrado por Sacco en viñetas sucesivas casi intolerables por el nivel de violencia y sangre. Para un lector occidental, al cual se le oculta el sufrimiento animal, la participación social de esta matanza choca por la tranquilidad que muestran sus participantes. Los niños, que "juegan" con la sangre que corre por las calles, aumentan el malestar: "ríos de sangre corren por las calles y los chavales usan el pringue para dejar en las paredes las huellas de sus manos" (2009: 139). La conexión entre la matanza del toro y las víctimas palestinas se exacerba visualmente mediante viñetas de cuerpos desmembrados que el lector ha retenido y que son notoriamente semejantes. Notable es la viñeta a tres cuartos de página con visión desde lo alto en que el cuerpo del toro yace mutilado sin cabeza y sin patas y los hombres continúan trabajándolo sin pausa ni asombro. Estas viñetas ya las hemos visto, pero con seres humanos como centro de violencia: mutilación de manos, brazos, cuerpos, troncos (2009: 81, 91). La sangre como un río que corre por el suelo de las calles también es una imagen frecuente (2009:

95). La mostración de los órganos internos también refuerza la relación animal-víctima palestina. Un hecho resulta más complejo de leer en este recurso a la animalización. Ya hemos mencionado la exposición de esta matanza, en la medida en que ocurre en un espacio abierto como la calle y en que participan muchos miembros. Pero además es un fenómeno que abarca a la sociedad ya que toda la familia recibe partes del toro sacrificado. Todos se hacen parte de este sacrificio: algunos reciben más, otros menos. Así también puede entenderse el sufrimiento por las pérdidas de las víctimas en las matanzas perpetradas por los israelíes. El llanto o el dolor es algo que compete a toda la sociedad en la medida en que en casi toda familia hay pérdidas. Así como se reparte la carne del animal en trozos que terminan siendo consumidos por gran cantidad de miembros, así también las pérdidas humanas se reparten hasta las más diversas familias. En la repartija de las matanzas cada familia recibe su parte de dolor, su parte de cuerpo desmembrado y mutilado. La notable viñeta muda a doble página en la que hombres y mujeres buscan en medio de la noche su cadáver respectivo se convierte en un festín al revés (2009: 348-349). De partes diseminadas por el despoblado, ahora el pueblo busca reformar y aunar lo desmembrado en la ceremonia de la sepultura: "llegamos a la zona de la matianah", "había muchos cuerpos, muchos grupos de cuerpos", "un grupo aquí, un grupo allá, dondequiera que el camión había dejado los cuerpos", "los dejaron igual que si fueran pescado" (vuelve la fórmula cinegética) (2009: 350). El esfuerzo de las familias será el de "recoger", "unir", volver a crear la cohesión perdida por la acción de los soldados israelíes. Esa participación total de las familias en la recolección de sus cuerpos es la misma que se muestra en la repartija del toro sacrificado. Es el mismo gesto pero con fuerzas inversas: en uno se reparte para unir y en el otro se recoge para unir. El centro de ambas acciones es la concepción social de un cuerpo colectivo que les pertenece a todos: la carne del animal les pertenece a todos; los cuerpos mutilados de sus seres queridos también.

3. CUERPO Y COHESIÓN SOCIAL

Toda masacre, aunque tiene como fin último la muerte del otro, pareciera ser más que esa mera muerte. Sin duda, el cuerpo y su materialidad, su modo de ocupar un espacio concreto y de permanecer más allá de la muerte es un tema central en una masacre. La masacre es

un hecho colectivo que se infringe sobre un gran número de personas y que afecta la corporalidad de estos. Una vez cometida la masacre: ¿qué se hace con los cadáveres? El anonimato o pérdida del nombre de la víctima es otro rasgo central de una masacre. Es imposible o difícil mantener el nombre de cada víctima, más bien se conserva una cantidad x de sujetos en la memoria: 275. Este hecho inherente a la masacre, esta colectividad que prima sobre la singularidad y la permanencia de los cuerpos aún más allá de perpetrado el hecho mismo será objeto de nuestro estudio. Sostenemos que tanto la colectividad como la permanencia de los cuerpos cobran en *Notas* un rol central dentro de la estética visual de Joe Sacco.

Primeramente cabe destacar la importancia del cuerpo en la sociedad palestina como elemento generador de identidad y cohesión. David Le Breton en la *Sociología del cuerpo* afirma: "En las sociedades que todavía siguen siendo relativamente tradicionales y comunitarias, el 'cuerpo' es el elemento que liga la energía colectiva" (2002: 32). Es importante comprender que el cuerpo en *Notas* ocupa un rol fundamental a la hora de testificar las matanzas, aunque este rol no se entienda de modo aislado. Mucho más, hemos de entenderlo como fungiendo un peso social dentro de la comunidad. Dicho peso continúa más allá de la muerte como un rasgo propio de la comunidad palestina. Habremos de mostrar cómo Sacco privilegia esa centralidad del cuerpo para su testimonio, pero siempre entendiendo que este cuerpo forma parte de un todo mayor. Siguiendo a Le Breton, parece evidente que el uso del cuerpo para los palestinos se entiende dentro de una estructura social comunitaria: "En las sociedades comunitarias, en las que el sentido de la existencia del hombre implica un juramento de fidelidad al grupo […] el cuerpo no existe como un elemento de individuación" (2002: 22). En ese sentido, nuestra lectura de lo corporal en *Notas* es la de un sistema premoderno y basado aún en tradiciones populares: "El cuerpo de la modernidad, resultado de un retroceso en las tradiciones populares y de llegada del individualismo occidental, marca la frontera entre un individuo y otro, el repliegue del sujeto sobre sí mismo" (2002: 23). Este cuerpo comunitario se muestra en *Notas*, incluso sin ligarlo aún al problema de las matanzas, en tres aspectos centrales: la importancia de la familia extendida, la mujer-madre como cohesionadora y la casa como espacio de reunión social fundamentalmente ligada a las comidas. Veamos un ejemplo de viñeta para cada uno de estos aspectos.

Preponderancia de la familia extendida (2009: 174): la gran mayoría de las entrevistas de Sacco suelen acontecer en presencia de la totalidad de la familia y esto comprende tres generaciones: abuelos, hijos y nietos. Un ejemplo de esto lo vemos en el relato de Zaki (2009: 174). En la tercera viñeta se observan los rostros asustados de todos los miembros de una familia: en un primer plano la boca arrugada del abuelo, al medio la madre con su hija en brazos y a un costado otro niño.

La importancia de la mujer (2009: 359): la mujer en *Notas* tiene dos funciones centrales. Es la que busca el cadáver de su pariente muerto o desaparecido y es la que llora. Ambas funciones son vitales para la cohesión social: enterrar a los muertos permite la memoria y el llanto es el reconocimiento de esa vida como vida perdida (Butler, 2010: 21). El llanto de las mujeres está presente como una gestualidad altamente codificada. Consideramos el llanto como una *técnica corporal*, tal y como lo entiende Le Breton: "considerados como gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica, se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, de sincronías musculares que se suceden para obtener una fidelidad precisa" (2014: 41). Sacco dedica varias viñetas a la *técnica corporal* del llanto, el que a veces incluye el tirarse arena a la cabeza, acompañado por gritos. El llanto de las mujeres actúa también como efecto de contraste con la frialdad de los soldados israelíes.

La casa como espacio de reunión y de comida (2009: 202): así como el espacio de las masacres es la calle y su apertura, la familia se reúne en la casa. La casa palestina es pobre y consiste, más que en muebles, en la presencia misma de los miembros de la familia sentados en el suelo. Dos son los momentos de reunión: la comida y el relato. Muchas veces van de la mano. También se refuerza con la ceremonia del té, dado que genera una fuerte cohesión y es, de hecho, el inicio para varias de las "encuestas" de Sacco.

Ahora bien, nos hemos detenido hasta aquí para mostrar la sociedad palestina de Gaza como una colectividad tradicional en la que los cuerpos fungen un rol central en la cohesión de la comunidad. Nuestro propósito es mostrar cómo ese cuerpo, aún en medio de la masacre, continúa siendo un cuerpo colectivo que da coherencia social. En este sentido, y para explicar esta paradoja implícita, traemos a colación el término *imagen ambivalente* propuesto por Wendy Kozol en *Distant Wars Visible*. Kozol explica la ambivalencia del siguiente modo:

> *First, ambivalence refers to the contradictions, tensions, and frictions immanent in representation. Second, I use ambivalence as an analytic to understand how production practices, contexts of circulation, and, more broadly, intertextual discursive practices animate frictional and contingent conditions of witnessing. Visual witnessing is not a one-way mirror but a relational process between the photographer or artists, subjects of the image, viewer, and surrounding contexts* (2014: 11-12).

Creemos que las imágenes de los cuerpos cadáveres, cuerpos heridos y cuerpos sometidos de los palestinos se dejan adscribir a esta categoría de imagen ambivalente. Su ambivalencia radica sobre todo en que son el lugar de convergencia de lo positivo y de lo negativo. En ellas converge toda la violencia perpetrada por los soldados israelíes, por un lado, y, por otro, todo el amor y solicitud de sus familiares por llorarlos y recogerlos. Son testimonio del horror de un conflicto, pero simultáneamente de la alta cohesión social de un grupo cultural y racial como los palestinos de la franja de Gaza. Retomemos lo que afirmábamos en un comienzo sobre los rasgos propios de una matanza: permanencia y modo de ocupar un espacio. Apoyándonos en los postulados de Judith Butler, entraremos ahora en el análisis de algunas viñetas concretas.

Judith Butler, en *Cuerpos aliados y lucha política*. *Hacia una teoría performativa de la asamblea* (2017), recalca la función de los espacios públicos en la configuración de un cuerpo político de resistencia. En ese sentido, es singular lo que ocurre en las matanzas que investiga Sacco, ya que ambas ocurren en espacios públicos y a plena luz del día. Estos son: la arteria central del pueblo (Sea Street) y la escuela en donde reúnen a los hombres. Para el análisis nos centraremos en la matanza de Rafah, que es la que Sacco logra reconstituir con increíble precisión y verismo. Lo paradójico aquí es que es el llamado de los israelíes el que hace que los palestinos se constituyan como cuerpo de lucha, son ellos los que conforman a ese otro en su performatividad escénica. Butler sostiene: "En las calles y plazas de las ciudades tienen lugar manifestaciones multitudinarias que en los últimos tiempos son cada vez más frecuentes […]. Los cuerpos se reúnen, se mueven y hablan entre ellos" (2017: 75). Lo que ocurre en la matanza de Rafah es que los cuerpos "son reunidos", los cuerpos "son

movidos". De ahí que sean imágenes *ambivalentes*, ya que la reunión no es voluntaria sino convocada por parlantes. Sin embargo, para el efecto de esa imagen, de esa visualidad que Sacco reconstruye con su gráfica, son igualmente cuerpos que se constituyen en una multitud que se mueve y opera como un cuerpo en masa. Es un cuerpo político hecho visible por los israelíes, son ellos los que arman ese cuerpo convertido en cientos de hombres que se desplazan por la calle principal, entran a la escuela pública del pueblo y se congregan en el patio de ésta. Sobre este punto queremos centrar el análisis de las imágenes de Sacco. Sacco privilegia esa apertura, esos cuerpos reunidos y el peso de esa visualidad. Seguimos aquí a Butler en el capítulo "Nosotros, el pueblo": ideas sobre la libertad de reunión" en *Cuerpos aliados y lucha política*. En este ensayo, Butler sostiene que lo que constituye comunidad, más que un lenguaje, es la praxis misma de la reunión. Compartir un determinado espacio es en sí mismo lo que fundamenta la existencia de un determinado grupo. Postulamos que todo el recorrido por la calle Sea Street, todo el movimiento de los cuerpos de hombres palestinos, dirigidos y finalmente concentrados en el patio de la escuela, conforman un *nosotros* de enorme fuerza y sentido político. La ambivalencia es clara, estos hombres no ocupan ese espacio público por voluntad propia. Sin embargo, y siguiendo a Butler, la presencia ocurre igual. Constituyen comunidad sin necesidad del uso del lenguaje. Esa es la tesis básica de Butler, se constituye comunidad no por el lenguaje sino por la presencia corporal: "Si el lenguaje no siempre denomina y conforma al pueblo como si fuera una unidad, entonces, es que este se manifiesta con ayuda de otros recursos corporales, a través del silencio, del movimiento conjunto, de las plantadas y de ese persistente agrupación de los cuerpos en el espacio público" (2017: 158). Quiero mostrar ahora cómo se presenta ese cuerpo en el espacio público tanto de la calle como de la escuela, y cómo a pesar de la obligatoriedad, o más allá de ella, o por ella misma, estos cuerpos son un *nosotros* palestinos que actúan con una fuerza comunitaria. Butler sostiene que hay un *otro modo* de expresarse propio de los cuerpos, que no pasa por el lenguaje. Precisamente, ya que los hombres palestinos son forzados a juntarse y no pueden hablar, cobra valor ese *otro modo*: "Pero antes que un grupo empiece a plantearse ese lenguaje, hay una alianza de cuerpos que, por así decirlo, se expresa de otro modo" (2017: 159). Cabe preguntarse: ¿cuáles son esos gestos, esas infraestructuras, esas inacciones sostenidas que crean alianza durante la

masacre de Rafah? Tomamos literalmente la pregunta de Butler para el caso de la matanza de Rafah: ¿Cuáles son las condiciones corpóreas de la enunciación del "Nosotros, el pueblo"? (2017: 178).

Comencemos en orden desde el inicio del relato de la masacre: "Fue un día inolvidable", "12 de noviembre de 1956" "lo tengo grabado en la memoria", "era un lunes" "Los judíos ordenaron por los altavoces que todos los hombres entre 15 y 60 años se reunieran en la escuela" (2009: 205). Así comienza el relato verbal. Vamos ahora a las *condiciones corpóreas*: la primera de ellas es el caminar, la larga caminata con las manos en alto desde las respectivas casas por la calle central del pueblo. Visualmente la ropa o la indumentaria también será decidora, mantos largos, la cabeza con turbante y las babuchas. Si bien Sacco muestra los rostros, también se hará énfasis en las piernas, las manos en alto y en los pies. Los pies son representados en numerosas viñetas de enfoque medio para mostrar cómo pierden sus babuchas y son obligados a marchar a pie descalzo. Los pies descalzos son un fuerte elemento unificador de ese cuerpo violentado, lo mismo que las chalupas que van siendo dejadas como reguero en el camino.

A partir de la página 217 (2009: 217), Sacco comienza a usar el enfoque desde lo alto. La perspectiva es la de un dron que da cuenta de los desplazamientos de los hombres desde sus casas y su marcha por la avenida central del pueblo. Esta perspectiva genera varios efectos difíciles de describir. Por un lado, se capta la magnitud del evento, la violencia de los soldados; por otra, la obediencia y orden de los palestinos. La imagen recuerda al recorrido del toro en el "Festín" y el asedio de los niños. Los hombres caminan con los brazos en alto y sus cuerpos generan sombras lo que da cuenta del suceso cometido a plena luz del día. También se observa la pérdida de las babuchas y como éstas van quedando regadas por el camino. La técnica de altura genera una cierta miniaturización de los involucrados, como si fueran soldaditos de plomo y figuritas de plástico puestas en una escenografía reconstructiva. La miniaturización genera distancia pero, al mismo tiempo, permite la creación de la multitud como una figura de ganado que es cruelmente arreado. En la página siguiente (2009: 218) una viñeta alargada muestra un acercamiento a esa misma caravana de hombres con sus manos en alto y se perciben rostros y, a lo lejos la densa fila que se pierde en la calle y la lontananza. Sacco da cuenta así de la magnitud del evento: los cuerpos están pegados el uno al otro

sin espacios entre ellos. En las páginas 220 y 221 (2009: 220-221) Sacco va integrando nuevas técnicas. Hace un giro en la perspectiva y baja a nivel de los cuerpos concretos. Esta vez se trata de un encuadre medio pero desde la espalda de un grupo de hombres caminando con sus manos alzadas. Las manos alzadas y la cabeza gacha será la imagen que más se repetirá, convirtiéndose en una condición corpórea. Sin embargo, la viñeta en cuestión exacerba la colectividad mediante la disposición grupal en forma casi de triángulo en la que los hombres se forman unos sobre otros. Sacco monta las manos de los hombres sobre las espaldas y cabezas de los que les preceden y se refuerza la sensación de batallón inseparable. En esta viñeta ya se anuncia sutilmente la opción final de Sacco de involucrar al lector en esa marcha mortal. Gracias a la perspectiva de espaldas, el lector parece ir siguiendo al grupo de hombres.

Figura 1. Hombres caminando de espaldas (2009: 220)

A la condición corpórea de la marcha se le añadirá la de los cuerpos puestos en hilera de espaldas contra el muro de la escuela. La hilera se prolonga y se convierte en otro modo de patentizar la colectividad. Uno de los testigos relatará mediante el plural: "Nos quedamos frente al muro", "marchábamos a lo largo del muro, paso a paso" (2009: 226). Una vez al interior del patio de la escuela se presentarán las imágenes más fuertes en relación a la unidad corporal y la disposición de los cuerpos. Aquí, nuevamente, serán las opciones gráficas de Sacco y no el mero relato verbal las que generarán ese efecto. La visión desde arriba ya mencionada más un punto de fuga en la lontananza caracterizan las viñetas del patio de

la escuela. Un testigo relata: "Había mucha gente. –¡Una nación entera!– en el suelo de la escuela" (209: 263). Y la viñeta muestra a los hombres acuclillados con las manos en la cabeza formando una masa compacta, hilera tras hilera, sin espacio alguno entre cada uno de ellos. Una sola masa, en la que, no obstante, se distinguen cada una de las figuras. Hay sujeto y hay un cuerpo mayor en la sumatoria de esos individuos puestos ordenadamente uno al lado del otro. Extrañamente, esa posición corporal "obligada" es también la posición que el palestino asume cotidianamente al orar, al sentarse en la alfombra de su casa. Pareciera que en esa urgencia de los soldados israelíes por darles un orden, el palestino asume automáticamente una postura cultural que le ayuda, precisamente, a enfrentar esa condición como sujeto comunitario. La verbalización de los testimonios refuerza nuevamente ese sujeto colectivo desde una vivencia corpórea cultural que es esa manera de sentarse: "Nos sentamos así […] de esta manera" (2009: 265). En ese sentarse de una determinada manera vemos un gesto que va más allá de la entrega pasiva, un esbozo de resistencia como la entiende Butler: "la resistencia tiene que mostrar las dimensiones abandonadas o no sostenidas de la vida, pero además hay que movilizar la vulnerabilidad como una forma deliberada y activa de resistencia política" (2017: 185). Quizás sería ir muy lejos al hablar de resistencia política en la condición corpórea de acuclillarse todos juntos, pero al menos un volverse a lo más propio de ellos, tal como afirma un testigo: "Nos consagramos a Dios" (2009: 264). Los palestinos estuvieron horas y horas sometidos a esa postura, y es aquí en dónde rescato esa condición corpórea con la idea de la resistencia. Tal como lo sugiere Butler: "La resistencia no violenta necesita de un cuerpo que aparezca, que actué, y que con sus acciones quiera dar forma a un mundo distinto de aquel que combate" (2017: 188). Conecto con el relato testimonial ya mencionado, Abel Hadi sostiene: "Hombres desarmados contra un poderoso ejército ¿Qué podíamos hacer?" (2009: 264). Probablemente nada, al menos entendido como un ataque o respuesta directa. Sin embargo, leemos su manera de sentarse todos juntos como ese "querer dar forma a un mundo distinto al que combate". Sacco insistirá en la representación de esta postura a lo largo de varias viñetas, si obviáramos a los soldados israelíes la postura no difiere mucho de la de un enorme grupo de hombres musulmanes orando.

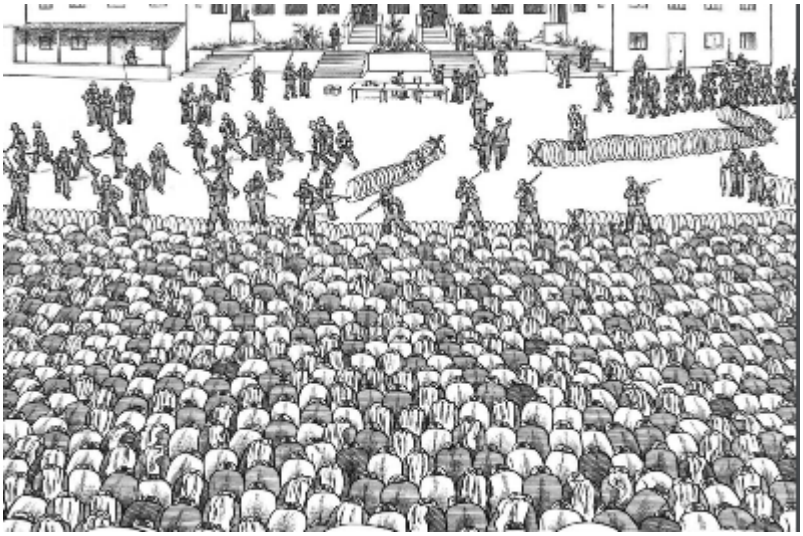


Figura 2. Hombres sentados en la escuela (2009:301)

Por último, a las condiciones corpóreas ya señaladas, habría que pensar la función indicial de las babuchas que van quedando en el camino. Sacco recurre a viñetas más pequeñas y de primer plano para marcar repetidamente este regadero de babuchas. Una vez más, las babuchas y los pies descalzos corresponden a la categoría de imagen *ambivalente* o de doble signo. Las babuchas están por todas partes, aparecen en casi todas las viñetas como una señal de la violencia ejercida por los soldados, pero también puede leerse como la persistencia del sujeto. No son metáfora, son metonimia, están en el lugar del palestino vapuleado. Por otro lado, y aquí volvemos a la idea de gesto como rasgo cultural imposible de separar de un uso, la ausencia de la babucha la podemos conectar al musulmán religioso. El musulmán se quita los zapatos antes de entrar a la mezquita y también suele hacerlo al entrar a su casa como medida de higiene. Es así como el descalzarse en un momento se realiza como un gesto: "En la puerta de la escuela había un gran número de zapatos. Los que llegaban pensaban que tenían que quitarse los zapatos […]. Yo me quité los zapatos" (209: 241). Así, los zapatos abandonados y amontonados son señal de violencia y al mismo tiempo de resistencia no violenta. Ese gesto cultural nos devuelve a ese mundo distinto de los palestinos que quiere ser combatido por los israelíes sin lograrlo. Las babuchas abandonadas son la persistencia de la

cultura musulmana.

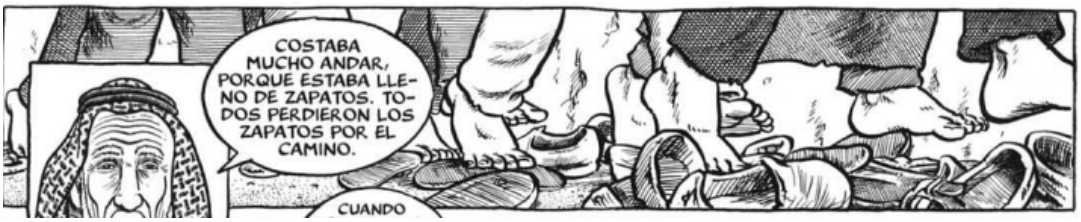


Figura 3. Babuchas esparcidas (2009: 229)

4. CUERPOS CADÁVERES

Sacco entra de lleno en la masacre al mostrar directamente los efectos de ella. No elude este punto central que es el núcleo testimonial e histórico: la cantidad de hombres asesinados ese día de noviembre de 1956. Sacco asume visualmente toda la violencia de la masacre y sus resultados: hombres heridos, hombres muertos y sangrantes, cuerpos abandonados, órganos internos repartidos. Queremos ahora pensar tanto la representación de esos muertos como sus posibles alcances al interior de un texto que tiene como eje el testimonio. Nos preguntamos: ¿Qué función cumple el cadáver al interior del testimonio? En términos generales proponemos leer el cadáver como la persistencia del cuerpo, su enconada negativa a desaparecer y por eso mismo como signo con fuerte carga indicial: esto ha sucedido, esto sucedió (Barthes, 1989: 136). El cuerpo muerto es también doble o ambivalente ya que es depositario de la violencia ejercida y testimonio en sí mismo de esa violencia. Una anécdota de Primo Levi en relación a su número tatuado por los nazis ejemplifica esta ambivalencia del signo-cuerpo. El tatuaje es al mismo tiempo horror y testimonio inseparable. Los cadáveres serán también motivo de conflicto entre ambos bandos: los soldados que quieren hacerlos desaparecer y así eliminar toda huella de la matanza y los palestinos que quieren recogerlos e integrarlos a sus ritos de entierro. La matanza se basa en la pérdida de la individualidad. Cada uno de los asesinados se ve sumergido por la totalidad, el número final: 275 muertos. El rescate de ese cadáver es un intento de restitución del nombre único al interior de esa masa anónima. Vamos ya a la pregunta

central: ¿Cómo se representan los cadáveres?

Una de las técnicas preferidas en la representación de los cadáveres es la de mostrar los cuerpos enteros. La postura suele ser la de cuerpos que yacen tendidos en el suelo y se ven los rostros de los muertos. Muchos rostros conservan como rictus final en la boca la señal del dolor extremo. A veces boca arriba, otras, boca abajo mostrando las heridas a bala y la sangre chorreante. Llama la atención el uso de las manos y su singular expresión.

Figura 4. Manos agarrotadas (2009: 334)

Las manos son en la gráfica de Sacco un elemento que contribuye a una *visualidad háptica* y casi un sello personal del autor. Así lo sostiene Rebeca Scherr en su artículo "Shaking Hands with Other People's Pain: Joe Sacco's Palestine": "hand imagery becomes a reminder of the materiality of the author's body: a trace there is 'really' a person who holds, narrates, and feels; a link to life beyond the text" (2013: 22). Ahora bien, nos preguntamos por la insistencia en las manos de los cadáveres. Éstas tienen una y otra vez la misma posición: rígidas, agarrotadas y duras. No hay descanso en esos cuerpos, la tensión en ellos es evidente. Los cuerpos no yacen blandos o flácidos en el suelo. Por el contrario, se trata por lo general de cuerpos duros, fijos en una posición. Aquí el dibujo de Sacco se torna más hacia el trabajo fotográfico, ya que es como si estuviera captando un momento concreto del cuerpo muerto. Saco opta claramente por el gesto del *rigor mortis*; son cadáveres pesados, densos, con las manos semialzadas y como pidiendo o reclamando algo. El *rigor mortis* otorga al

cadáver un especial poder de atención, por lo que adquiere una presencia muy consistente debido a esta dureza. Los cadáveres parecen así reclamar o solicitar en su presencia endurecida una determinada respuesta. Sin duda su primer reclamo es el de ser mirados. Los cadáveres de Sacco reclaman la mirada del lector. Sobre todo sus manos crispadas, manos de hombres fuertes y grandes. Las manos de Sacco tienen una fuerte reminiscencia con otras manos pictóricas. Nos traen a la mente las manos de los cuerpos destrozados de *El Guernica* de Picasso, las manos alzadas de *El 3 de mayo en Madrid* de Goya. Son manos toscas, de grandes dedos, de hombres de trabajo. Las manos, al igual que las babuchas abandonadas en el camino hacia la escuela, parecieran cobrar cierta independencia. Ellas claman hacia el cielo, se conectan con una serie de gestos ya advertidos anteriormente: el dolor punzante de las mujeres que alzan las manos como exigiendo a Dios y las manos alzadas ya descritas durante la matanza. Las manos del rigor mortis son así un clamor a Dios, un testimonio de ese cuerpo que habla aún más allá de su muerte. Un testigo relata cómo se topa con una fosa llena de cuerpos a medio enterrar, el dibujo de Sacco (2009: 352) muestra un rostro semi-hundido y unas manos que aparecen en medio de la tierra. Es decir, una vez más, las manos apareciendo como gesto de humanidad y demanda de justicia. Finalmente, el ciclo de la matanza se cierra con la recuperación de los cadáveres por parte de los deudos y la sepultación de estos. Las imágenes más potentes de entierro las tenemos en el amontonamiento de los cadáveres uno sobre otro por un tema de espacio en mausoleos. Se relata: "los mezclamos todos. Pusimos cuatro o cinco cuerpos dentro de una fusgeya… unos encima de otros" (2009: 358). La viñeta del amontonamiento está notablemente lograda en su patetismo. Sacco maneja el contraste de luz y sombra. La luz que entra por la tapa abierta y los hombres que sostienen a los cuerpos que van entrando a la oscuridad de la tumba. Los cadáveres ya pesan y debajo de ellos se observan los muertos previos ya convertidos en calaveras. Es un notable descenso de cuerpos en el que se entremezclan mórbidamente las calaveras antiguas, los muertos de la matanza y los vivos que con esfuerzo y en contacto cuerpo a cuerpo van entrando a los pesados hombres. Hombres muertos que delatan en sus rostros y en sus manos duras las circunstancias violentas de sus muertes. En esta viñeta reconocemos cierta *intericonocidad*[3] con el motivo

[3] El concepto intericonicidad lo tomamos de Clément Chéroux quién lo propone "para evocar estas

ampliamente trabajado en la pintura del descendimiento de Cristo de la cruz. Hay juego de luz y sombras y hay una complicidad de cuerpos entre los que descienden y los que son descendidos.

Figura 5. Cuerpos son bajados a la sepultura (2009: 358)

5. CONCLUSIONES

Hemos querido mostrar la preponderancia que la representación del cuerpo tiene en el trabajo testimonial gráfico de Joe Sacco en *Notas al pie de Gaza*. Los testimonios que Sacco va recogiendo en su minuciosa labor de periodista gráfico son, sin duda, lo que organiza la narración de *Notas* en cuanto texto de denuncia. Sin embargo, al ser *Notas* una novela gráfica es vital comprender la función de la visualidad que específicamente se concentra en la mostración de los cuerpos. Ya que la violencia se ha ejercido sobre esos cuerpos, quisimos centrarnos en el trabajo concreto que Sacco hace mediante ellos. Distinguimos tres modalidades de trabajo: la *fórmula cinegética*, las *condiciones corpóreas* mediante las que se constituye la comunidad y la persistencia de los cadáveres.

La fórmula cinegética se utiliza en el aparente desconectado capítulo el "Festín". Tal como mostramos, la matanza del toro se convierte

fotografías que remiten tanto a otras imágenes como a la realidad del acontecimiento" (2013: 51).

en una metáfora central para graficar la violencia y la desmembración cometida sobre el pueblo palestino. En un segundo uso, nos apoyamos en las recientes teorías de Judith Butler sobre la constitución de comunidad mediante la corporalidad. Aquí reconocimos, a lo largo de la matanza, las siguientes *condiciones corpóreas*: la caminata con los brazos alzados, los hombres puestos en hileras y una determinada manera de acuclillarse. Es mediante estos gestos que, más allá de la violencia de la reunión, surge la comunidad palestina como posible sujeto de resistencia. Las babuchas desperdigadas por el camino fungen también como metonimia del cuerpo palestino violentado. Para finalizar, consideramos la representación de los cuerpos cadáveres como un recurso extremo de Sacco para testimoniar sobre las matanzas de 1956. En los cadáveres resaltamos la opción por el rigor mortis y, sobre todo, la denuncia mediante las manos rígidas y alzadas.

En los tres usos destacamos el aporte significativo que Sacco logra imprimir a su denuncia mediante el cuerpo. La novela gráfica se convierte así en un potente medio para transmitir, más allá del contenido estrictamente informativo, un hecho de enorme dramatismo y complejidad como fueron las matanzas de Rafah y Khan Younis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós.

BURUCÚA, J. E. y KWIATKOOWSKI, N. (2014). *"Cómo sucedieron estas cosas". Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz Editores.

BUTLER, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. *Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

____ (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

CHEROUX, C. (2013). "¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?". En *Cuando las imágenes tocan lo real*, G. Didi-Huberman (ed.), 39-68. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

EARLE, H. (2017). *Comics, trauma, and the new art of war*. Jackson: University Press of Mississipi.

KOZOL, W. (2014). *Distant Wars Visible. The Ambivalence of Witnessing.*

Minneapolis: University of Minnesota Press.

____ (2012). "Complicities of Witnessing in Joe Sacco's *Palestine*". En *Theoretical Perpectives on Human Rights and Literature*, A. Schultheis & E. Swanson (eds.), 165-179. New York: Routledge.

LE BRETON, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MAC-MILLAN, M. (2019). "*Notas al pie de Gaza* de Joe Sacco: un historiador a contrapelo (anacronía y memoria)". *Revista de Humanidades UNAB* 39, 207-234.

ROMERO-JODAR, A. (2017). *The trauma graphic novel*. New York: Routledge.

SACCO. J. (2009*). Notas al pie de Gaza*. Barcelona: Mondadori.

SCHERR, R. (2013). "Shaking Hands with Other People's Pain: Joe Sacco's Palestine". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 46.1, 19-36.

____ (2015). "Framing human rights: comics form and the politics of recognition in Joe Sacco's Footnotes in Gaza". *Textual Practice* 29.1, 111-131.

SHAY, M. (2014). "Framing refugee time: perpreted regression in Joe Sacco's *Footnotes in Gaza*". *Journal of Postcolonial Writing* 50.2, 202-215.

VERSACI, R. (2007). "The New Journalism Revisited". En *This book contains graphic language*, 109-135. New York: Continuum International Publishing Group.

WORDEN, D. (ed.) (2015). *The comics of Joe Sacco: journalism in a visual world.* Jackson: University Press of Mississipi.

WOO, B. (2010). "Reconsidering Comics Journalism: Information and Experience in Joe Sacco's *Palestine*". En *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form,* Joyce Goggin & Dan Hassler-Forest (eds.), 166-177. Jefferson, NC: McFarland.

Recibido el 8 de marzo de 2019.

Aceptado el 22 de abril de 2019.

TEATRO MÍNIMO: ¿NECESIDAD DE FORMA O FORMA DE NECESIDAD?

MINIMUM THEATER: NEED OF FORM OR FORM OF NEED?

Antonio César MORÓN
Universidad de Granada
acemores@ugr.es

Resumen: Desde hace unos años el teatro breve se ha convertido en un fenómeno empresarial con unas características particulares en las que se establece una relación de consumo mucho más cercana, espontánea e informal con un tipo de espectador que generalmente huye de los montajes y los espacios tradicionales del teatro. Este artículo da cuenta del denominado *Teatro Mínimo,* bajo el que se engloban un grupo de actores, directores y dramaturgos de Sevilla que, durante las temporadas que van del año 2012 al año 2014, desarrollaron un proyecto teatral innovador y muy comprometido con las circunstancias socioeconómicas y políticas de los años clave de la crisis global en España.

Palabras clave: *Teatro Mínimo*. Sevilla. Crisis. *Underground*. Laboratorio.

Abstract: Short Theater has become a drama enterprise phenomenon with noteworthy characteristics. The relationships of consumption are much more close, spontaneous and informal. It attracts a type of spectator who usually shuns traditional spaces. This article gives account of the so-called *Minimum Theatre*, which encompasses a group of actors, directors and playwrights in Seville, between 2012 and 2014. They developed an innovative drama project and were very committed to delve into the socio-economic and political circumstances of the main years of the last large-scale crisis in Spain.

Key Words: *Minimun Theater*. Seville. Crisis. Underground. Laboratory.

1. INTRODUCCIÓN: EL PROYECTO *TEATRO MÍNIMO* DE SEVILLA

1.1. Contexto de producción del *Teatro Mínimo*

Durante las temporadas 2012, 2013 y 2014 se desarrolló en la ciudad de Sevilla un proyecto teatral denominado *Teatro Mínimo*, en el que participó un nutrido grupo de actores, directores y dramaturgos, además de gente de la pequeña y mediana empresa de Sevilla. En el año 2015, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (CDAEA), recoge en un volumen publicado en formato electrónico una selección de diez piezas. Son textos que pertenecen concretamente a nueve autores; si bien conviene recordar que fueron exactamente cuarenta y tres quienes participaron en esta experiencia artística durante su primera temporada (Berger y otros, 2015)[1]. El Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía viene publicando, de manera fehaciente, obras de teatro breve desde hace más de diez años, tras la potenciación, sin duda, que le otorgó a este género el actual director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, Alfonso Zurro, quien cultivó esta modalidad dramática desde los años ochenta. Como apunta Gutiérrez Carbajo:

> *en el teatro, la brevedad, aparte de su indudable carga conceptual, es uno de los rasgos más susceptibles de verificabilidad empírica [de manera que] algo es breve o corto [...] según los términos de mensurabilidad que establezcamos y las circunstancias pragmáticas que contextualicen la medida* (Gutiérrez Carbajo, 2013: 19).

[1] Tales autores fueron: Alex Peña, Andrés Blanco, Antonio Estrada, Antonio Quiles, Arantxa Sanchís, Aïda Ballmann, Beatriz Cotobal, Belén Cobos, Carmen Corchs, Clara Romero, Cristina Royo, Daniela Morzolo, David Arnaiz, David Montero, Estrella Corrientes, Eva Gallego, Javier Berger, Joaquín D´Holdan, Jorge Dubarry, Jorge Naranjo, Joserra Leza, José F. Ortuño, José Luis de Blas, Juan Rivadeneyra, Laura Alvea, Laura de Arco, Mari Paz Sayago, Marta Pajuelo, María José Castañeda, Mercedes Bernal, Migue López, Pablo Baena, Paco Gámez, Paco Luna, Paqui Montoya, Pepa Solís, Pilar Herranz, Rocío Galán, Sergio Rodríguez, Silvia Rey, Tomás Afán, Verónica Moreno y Verónica Roiz.

Por otro lado, recogiendo las ideas de Juan Mayorga, desde el prólogo de sus piezas breves insertas en su libro *Teatro para minutos,* cada uno de esos textos "quiere ser leído no como esbozo o boceto de un texto más amplio, y mucho menos como los restos de un largo texto fallido [sino] como una obra completa" (Mayorga, 2001: 7). Brevedad y sentido autónomo y completo del texto son dos conceptos que caminan conjuntamente a la hora de la interpretación, tanto desde la crítica literaria como desde su perspectiva de montaje[2].

En estas primeras décadas del nuevo siglo, invadidos de una etapa postmoderna en la que el discurso filosófico o artístico aparece ampliamente fragmentado después de la crisis de los estructuralismos procedente del siglo anterior, el sistema de la cultura aparece mucho más enfocado hacia la apariencia de lo breve que hacia la rotundidad del personaje o de la historia. Tanto formatos como educación teatral del público permiten fomentar un tipo de historia que se cuenta frecuentemente con dos actores. Y lo normal es enfrentarse a un guion en el que se trasciende la realidad desde un nivel *pseudo costumbrista.*

2. ACERCAMIENTO INICIAL A LAS TESIS DE *TEATRO MÍNIMO* A TRAVÉS DE SUS PROTAGONISTAS

Teniendo en cuenta estas consideraciones previas que van a perfilar el discurso dramático que se analizará a lo largo de este artículo, centraré el estudio en las circunstancias socioculturales y económicas que subyacen en una expresión de este tipo, investigando acerca de quiénes son los impulsores y participantes en dicha experiencia (que supuso el inicio de un modo alternativo de espectáculo teatral), así como el grado de implicación tanto de la institución pública como de la empresa privada. Dado que lo más oportuno para conocer —desde un punto de vista empírico— una experiencia sociocultural y económica de este calado es acudir a sus fuentes más directas, he desarrollado un formulario de entrevistas con tres de sus participantes más destacados en cuanto a trayectoria teatral,

[2] Cf. a este respecto el volumen de actas del XX Seminario Internacional del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, publicado por su director el profesor José Romera Castillo (2015), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI.*

que, además, formaron parte del núcleo primigenio de este proyecto. El formulario aludido fue enviado a cada uno de estos participantes a través de correo electrónico y devuelto por ellos mismos una vez completado.

Se podrá apreciar un lenguaje subjetivo en las respuestas de los entrevistados, mediante el cual se recogerán de forma íntima y espontánea unas reflexiones que iré intercalando en diversos apartados de carácter más objetivo y lenguaje más teórico, con el fin de confirmar algunas de las conclusiones a las que llegan dichos participantes. Los autores entrevistados han sido Javier Berger, José Luis de Blas y Jorge Dubarry. Por otro lado, es necesario destacar que otra parte de la investigación se ha llevado cabo a través de distintas plataformas —fundamentalmente blogs particulares— a las que de forma habitual acceden los autores para publicar sus ideas estéticas y temáticas acerca de este fenómeno.

A la pregunta múltiple que formaba parte del primer bloque del cuestionario: "¿Procedes del mundo del teatro: fuiste actor, director, productor, etc… antes que escritor de teatro? ¿Cuándo empezaste a escribir teatro? ¿Por qué te decidiste a escribir teatro? ¿En qué salas has estrenado?", las respuestas de cada uno de ellos pueden servir, sin duda, de carta de presentación; lo cual —como ya ha sido aludido en el párrafo anterior— supondrá una contextualización importante de las palabras y reflexiones que se irán poniendo en común a lo largo del desarrollo teórico de este artículo:

> *He sido actor, autor, productor, director, técnico ocasional... En fin, teatrero. / Empecé a escribir teatro en el grupo de teatro de la Facultad de Ciencias en Granada. Cuando en 1997 gané el premio Romero Esteo, pensé que podría convertirse en un oficio. / Me dediqué a escribir teatro para poder pasar los veranos en Marbella (soy de allí) sin aburrirme, así estaba cerca de la escena, aunque fuera de una forma virtual, y me evadía de la Costa del Sol y sus locuras inmobiliarias y familiares. / En el Teatro Central (Sevilla), en la Sala Cero (Sevilla), en el Gran Teatro de Córdoba... Los estrenos siempre son cerca de donde uno vive* (Berger, 2015b: s. p.).

> *Empecé en 2005, por una casualidad. Yo escribía narrativa y guión de cine. Un actor me pidió un texto para montarlo con su grupo de teatro al que le daba clases el director Antonio Reina en la escuela*

> *Viento Sur. Luego hice más cosas con este director* (De Blas, 2015: s. p.).
>
> *Empecé a hacer teatro a través del mundo de la interpretación en mis últimos años de instituto, allí conecté con dos compañeros e iniciamos un grupo literario que bautizamos con el nombre de "Plumas soñadoras". Nos reuníamos para fumar en pipa e intercambiar nuestros escritos poéticos, pequeños relatos y obras de teatro. Escribíamos, dirigíamos y representábamos nuestras propias obras… poco a poco, y casi sin darme cuenta, fui asumiendo el papel de autor-director. Esto me llevó a estudiar dirección y escenografía en el antiguo Instituto del Teatro, donde me formé, de manera paralela, con algunas de las plumas contemporáneas del momento… Michel Azama, Antonio Onetti, April de Angelis, Sarah Kane, etc. / Mis obras se han estrenado en Sala Cero, Sala Imperdible, La fundición, Gran Teatro de Córdoba, Festival Grec de Barcelona, Sala Triangulo…* (Dubarry, 2015: s. p.).

Es interesante observar cómo cada uno de ellos asegura haber llegado al mundo de la escritura dramática a través de tres vías principales: bien la casualidad, procedente del ofrecimiento inesperado de alguna compañía o director conocido; bien la evasión; bien la búsqueda de un premio literario.

Javier Berger, quien —como se anunció anteriormente— aparte de ser uno de los dramaturgos más implicados en este proyecto es uno de sus más férreos impulsores, nos habla acerca de los inicios de lo que él mismo denomina *el Mínimo* o *lo Mínimo*, "A modo de prólogo":

> *Tres tipos: Sergio Rodríguez, Jorge Dubarry y yo mismo: Javier Berger junto a los dinamizadores de Un Gato en Bicicleta: Raquel Eidem y Jesús Barrera somos, de momento, el núcleo duro de* Teatro Mínimo *(o* el Mínimo*, como se le conoce). Fue Sergio Rodríguez, el que, junto a Jesús Barrera, decidió lanzarse a esta locura. La idea la robaría de algún sitio, como hacía Shakespeare los días de lluvia* (Berger y otros, 2015: 4).

Se cuenta en total con tres autores y dos empresarios que cedieron

el espacio teatral alternativo en el que se desarrollaría la mayoría de los montajes programados. El dramaturgo José Luis de Blas, en el segundo prólogo de este libro, habla del bar La Traviesa, como otro de los espacios utilizados en las diversas funciones que se llevaron a cabo. Convendría analizar como primer hecho destacable la huida de estos dramaturgos hacia espacios escénicos no convencionales: una librería y un bar. Ahora bien, más allá de esto, lo que sería pertinente plantearse es el porqué de esa huida o rechazo a lo convencional: ¿cuál es el fin del mismo? Es cierto que se pueden establecer varios tipos de argumentos para responder a esta última pregunta. Pero hallamos, en primer lugar, una razón económica más que evidente en cuanto a la intención de llevar a cabo esta huida.

3. LA SITUACIÓN DE LA INDUSTRIA TEATRAL EN ANDALUCÍA Y LA COMPLEJA RELACIÓN CON LOS PROGRAMAS DE APOYO INSTITUCIONAL POR PARTE DE *TEATRO MÍNIMO*

3.1. Teatro y apoyo institucional desde la Junta de Andalucía

Cuando aparece la crisis que, a partir de la caída de importantes bancos estadounidenses en 2008 sacude la economía mundial y, por supuesto, la española, encontramos en Andalucía un tejido profesional destrozado, sin posibilidad alguna de absorber a la cantidad de actores egresados de la ESAD de Sevilla[3]. Conviene recordar con la investigadora María Jesús Bajo Martínez, que la industria teatral en Andalucía había sido muy compleja de reconstruir tras la desaparición paulatina de la misma tras la Guerra Civil, y cómo en los años noventa, tras un ambicioso plan de rehabilitación de teatros públicos, "iniciado por los ministerios de Cultura y Obras Públicas, y continuado por las consejerías homónimas, tras haber asumido la Junta de Andalucía las competencias correspondientes" (Bajo Martínez, 1996: 34), se habían efectuado hasta el momento hasta veintinueve rehabilitaciones sobre distintos edificios teatrales diseminados por todo el mapa de la Comunidad. De tal manera que, en el año 1996, la

[3]A la que habría que sumar también los alumnos egresados en la Comunidad de la ESAD de Málaga y de la de Córdoba, aparte de las decenas de escuelas más o menos oficiales que proliferan en cada una de las provincias andaluzas.

investigadora citada concluye diciendo que:

> *Andalucía vive en la actualidad un buen momento teatral, no exento de dificultades de distribución y penurias económicas, de compañías que nacen y que mueren precipitadamente. Pero el interés por este arte, sin duda, es grande, como lo demuestran los numerosos autores y directores, y las más de trescientas compañías existentes, de las que cerca del centenar son profesionales. Todos los géneros y estilos tienen su público* (Bajo Martínez, 1996: 34).

Siguiendo dentro de esta senda de optimismo, aunque estableciendo algún que otro reparo, resulta interesante destacar la reflexión del investigador de la Universidad de Sevilla, Ramón Espejo Romero, en un prólogo de obras conjuntas de teatro breve de autores andaluces, publicado en el año 2005. El investigador incide en el buen momento que atraviesa el teatro andaluz, si bien "la escritura dramática no ha sabido beneficiarse de dicho interés, quizás por falta de un marco adecuado en el que desarrollarse o de fomento por parte de los poderes públicos" (Espejo Romero, 2005: 5). Unas líneas más abajo, matiza esta afirmación inicial subrayando que "los autores que deciden quedarse en y escribir desde Andalucía cuentan con mayores facilidades para hacerlo" (Espejo Romero, 2005: 6), llegando a constatar que, en lo referente al teatro breve, se está viviendo una de sus épocas doradas dentro de la Comunidad Andaluza. Esta gradación reflexiva en la que se pasa de la falta de fomento por parte de los poderes públicos a las facilidades para desarrollar la escritura en Andalucía, indica que a medida que avanza el nuevo milenio nos encontramos con un momento complejo, en el que la institución apoya a los dramaturgos. Pero se tiene la sensación de que, de manera paulatina, se va revirtiendo aquel optimismo del año 1996 que veíamos reflejado en el artículo de la investigadora María Jesús Bajo.

La publicación de textos recopilatorios de teatro breve de autores andaluces —como el mismo en el que Espejo Romero inscribe su prólogo— u otros más recientes —como el de *Día mundial del teatro.* Sevilla 2010. (Sevilla, Junta de Andalucía, 2010) o el de 60 obras de 1 minuto de 60 autores dramáticos andaluces. (Sevilla, Junta de Andalucía, 2006)—, evidencian el apoyo que desde la institución se le ha conferido a este género dramático. El montaje dramático institucional de una obra

resulta mucho más costoso (hablando en términos económicos) que la publicación de un libro. Aunque es de rigor destacar que, en el año 2004, Alfonso Zurro dirige para el Centro Andaluz de Teatro el espectáculo Los siete pecados capitales, en el que incluye obras breves de siete autores andaluces (Espejo Romero, 2005).

La conclusión que surge de todo lo comentado en párrafos anteriores es que la institución no puede dar salida en su totalidad a un panorama tan rico y tan vasto como el teatro escrito en Andalucía. Tampoco tiene posibilidades para amparar a todos los egresados de las distintas Escuelas de Arte Dramático de la Comunidad. Como problema añadido, nos encontramos con la realidad de que en Andalucía no existen entidades privadas con la fuerza suficiente para albergar a las múltiples promociones que durante años han estado egresando de estas escuelas. Así, esos actores que dejan de ser llamados para llevar a cabo producciones teatrales se ven abocados a convertirse ellos mismos en productores. No hay que olvidar, por otro lado, que un espacio dramático convencional conlleva un coste de alquiler que solo las grandes productoras privadas —o aquellas que están subvencionadas— pueden permitirse. Así, dentro de este panorama, el máximo ingenio se hace necesario, como se demuestra en el proyecto que llevó a cabo Alfonso Zurro a través de una colaboración entre la ESAD de Sevilla y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en el año 2010 para celebrar el Día Mundial del teatro, desarrollando en cada una de las habitaciones de un hotel obras de teatro breve en torno a tres minutos de duración (Zurro, 2010). Esta es, sin duda, la influencia más cercana que tuvieron los autores del Teatro Mínimo, muchos de los cuales habían participado en este proyecto de Zurro que, en el año 2006, como director de la ESAD de Sevilla, expuso en breves líneas aquello que constituye la compleja y productiva relación que desde el inicio del nuevo milenio se ha venido estableciendo entre la institución política y administrativa de la Junta de Andalucía y los diferentes agentes generadores del hecho escénico:

> *El teatro andaluz, en su conjunto, tiene un vigor creativo al que hay que darle salida para que llegue en las mejores condiciones al público, y necesita de buenas dosis de imaginación para activarlo desde sus poliédricas posibilidades. / El futuro del teatro no solo radica en recuperar o construir teatros y en apoyar empresas de*

> *producción, tan importantes como ello es potenciar la escritura dramática. Conseguir que un teatro vivo pertenezca a una sociedad porque es escrito para ella; y así ayude a comprendernos, refleje nuestras paradojas, y sobre todo los grandes interrogantes humanos desde nuestro propio tiempo* (Zurro, 2006).

3.2. La compleja relación de los autores de *Teatro Mínimo* con la institución

Los autores de *lo Mínimo* en Sevilla establecen una relación compleja con la institución, que se podría catalogar como de ida y vuelta o de salida y entrada. Esta relación está condicionada por una circunstancia fundamental: el núcleo que saca este proyecto adelante son, además de autores, actores y/o directores. La institución no financia el montaje de sus textos, pero sí los acaba recogiendo y publicando en un volumen. De modo que se podría concluir diciendo que salen de la institución a causa de la imposibilidad misma de ser amparados por ella en cuanto al montaje de estas obras, pero siguen vinculados a muchos de los proyectos institucionales que se llevan a cabo: desde la participación en otros montajes a la impartición de talleres o a la publicación de algunos de sus textos de manera conjunta. Aunque sería demasiado naif pensar que solo ese supuesto abandono y la necesidad de seguir creando los lleva a recorrer sus pasos en este sentido. Considero, pues, que su independencia está relacionada también con la búsqueda de una libertad absoluta para ejercer una crítica social, a partir de un lenguaje y unas situaciones que difícilmente aceptaría la institución política. Porque si hay algo que define la obra de estos dramaturgos es la idea de ser políticamente incorrectos. A la idea de independencia desde un punto de vista político, para exponer lenguajes y temáticas que, quizás, costara trabajo que la institución subvencionara (de esto se hablará con más detalle en párrafos posteriores), hay que sumar la idea de independencia estética, que posibilita un marco de investigación dramatúrgica y escénica a través de este formato. Los autores que participaron de esta experiencia tenían muy clara esta última perspectiva. En este sentido, conviene analizar con detalle las respuestas que efectuaron los tres autores encuestados a la pregunta "¿Por qué Teatro Mínimo: por necesidad o por gusto por ese formato concreto?":

> *El fenómeno se ha consolidado como necesidad, pero no es ninguna solución a la precariedad de la profesión. Pues se establecen baremos y condiciones aún peores y, en ocasiones, cimentan un amateurismo preocupante. Es un buen lugar para experimentar, probar, pero no para quedarte ahí y tratar de vivir de ello* (Berger, 2015b: s. p.).

> *Para muchos el* Teatro Mínimo *ha sido como un clavo ardiendo, la necesidad ha empujado a muchos a hacer cualquier cosa antes de permanecer inactivos. Por otra parte, yo no creo en un formato concreto. Cada pieza es libre de escoger su extensión, incluso de seguir creciendo o detenerse, quizá tras un tiempo, convertirse en otra cosa. El teatro breve es al teatro de duración habitual lo que un cuento a una novela, y ha de crear sus propios mecanismos. Algunos de mis textos breves sé que tienen la duración exacta, están "cerrados" de alguna manera, mientras que hay otros en los que intuyo huecos, o caminos donde seguir trabajando* (De Blas, 2015: s. p.).

> *Primero por necesidad de seguir creando y estar en activo, luego te das cuenta de que ha servido para abrir una puerta de investigación a lo más profundo, al menos para mí* (Dubarry, 2015: s. p.).

Se evidencia cómo, si en un primer momento este formato surge por pura necesidad, hay posteriormente un interés por comprenderlo como un espacio de creación, al menos durante el tiempo que el proyecto esté dando frutos (aunque mínimos) económicos y de público. La imagen del temor a la inactividad que destaca José Luis de Blas en su respuesta deja patente la consideración de lo Mínimo como una especie de salvavidas para muchos de los teatreros implicados en el proyecto.

4. LO MÍNIMO ENTRE EL CONTEXTO TEÓRICO DEL TEATRO DE CORTA EXTENSIÓN Y LA ÓPTICA DE SUS AUTORES

4.1. Aproximación al contexto teórico del teatro breve

Definir la finalidad de lo Mínimo dentro de un argumento concreto y único, resulta complicado, como se puede observar al hilo de toda la exposición precedente. Ahora bien, intentando responder con mayor detalle a esta pregunta formulada unos párrafos más arriba —¿cuál es el fin de lo Mínimo? —, convendría centrarse en primer lugar en definir qué es el Teatro Mínimo, situándolo en un contexto determinado, dado que teatro de corta extensión ha existido siempre, desde que se escribe teatro como tal. Está claro que el teatro breve no siempre ha sido considerado de la misma manera ni con los mismos fines. La experiencia del Teatro Mínimo está muy alejada en sus pretensiones de las obras cortas que plantearan autores como los de la denominada "Otra Generación del 27"[4]. Existe un estudio fundamental de Eduardo Pérez-Rasilla, en donde el investigador realiza la siguiente reflexión acerca del teatro breve de estos:

> *Jardiel, Mihura o Neville escribieron obras breves destinadas a la publicación en revistas literarias o de humor, sin pensar en su escenificación, porque se trataba de un ejercicio estilístico ligero, redactado sin demasiadas pretensiones, destinado a cubrir las colaboraciones que les solicitaban. No faltan tampoco piezas que constituyen borradores de comedias extensas, ni tentativas que llegaron de forma autónoma a los escenarios de los teatros experimentales, universitarios o de cámara* (Pérez-Rasilla, 2008: 1153).

En contra, pues, de la consideración que un dramaturgo como Juan Mayorga tiene acerca del teatro de corta extensión —consideración a la que se ha aludido en la introducción de este artículo—, aquellos dramaturgos del 27 consideraban este teatro como una especie de género menor, incluso un borrador de sus obras extensas, que publicaban a modo de colaboración ante la solicitud de las diversas revistas literarias de la época. Si he traído esta cita a colación es porque me permite destacar una tendencia en la consideración de este tipo de teatro, que ha sido la que ha imperado a lo largo del tiempo y que muy bien resume Pérez-Rasilla en el sintagma "ejercicio estilístico ligero". Es curioso a este respecto detenerse

[4] Sin olvidar a los Quintero, aunque más alejados que la Otra Generación del 27, más presentes en la cultura popular andaluza y en su memoria colectiva.

a considerar que entre las cuarenta entradas caracterizando al teatro que recoge el investigador francés Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro,* no encontramos en ningún caso la etiqueta Teatro breve o alguna parecida. Esto solo puede significar una cosa: que para Pavis la idea de brevedad no establece ninguna tipología en sí misma, al margen de que pueda estar asociada a diferentes tipologías, como podemos observar que hace al definir la palabra entremés como "obra cómica corta" (Pavis, 1998: 161). Sí encuentra, sin embargo, Pavis una etiqueta para caracterizar este tipo de teatro: teatro alternativo. Aunque no destaca dentro del mismo la brevedad como ingrediente fundamental:

> *La alternativa al teatro comercial y al teatro público subvencionado es, con todas sus dificultades, la que ofrecen o bien el teatro experimental o un tercer teatro que propone una programación, un estilo y un modo de funcionamiento completamente originales. Paradójicamente, la modestia de los medios permite probar formas nuevas con mayor iniciativa, y en una total independencia tanto económica como estética* (Pavis, 1998: 437).

Me interesa la relación que establece Pavis entre "modestia de medios", "mayor iniciativa" e "independencia" económica y estética. Aunque él lo destaque como algo paradójico, es cierto que cuando un estilo teatral nace o se desarrolla al margen de los medios económicos, finalmente deja de deberle nada a esos medios económicos que en potencia podrían financiarlo. Aunque también es cierto que la falta absoluta de medios origina en muchas ocasiones la destrucción total de lo escénico.

4.2. Aproximación a la originalidad de *Teatro Mínimo* desde la óptica de sus propios autores

En este sentido, y siguiendo con la reflexión crítica del dramaturgo Javier Berger, vale la pena rescatar dos de sus textos teóricos fundamentales en los que, casi a modo de manifiesto, resuelve esta difícil paradoja que oscila entre la libertad absoluta y la destrucción, llevando las propuestas de lo Mínimo hacia cuestionamientos de teoría dramática clásica del siglo XX. Ambos textos son imprescindibles para conocer de una manera profunda qué supuso esta expresión artística. El primero de ellos es el ya

citado "A modo de prólogo", en el que, tras la inicial contextualización del nacimiento de la idea, escribe lo siguiente:

> *El* Mínimo *es un gimnasio, un laboratorio, una trinchera de creación en estos tiempos de bombardeos a la cultura. Nos movemos por el placer de la escena, del contacto directo con el público, la cercanía, la inmediatez, la risa, el buen hacer, el aplauso a lo imprescindible. // El* Mínimo *no es ninguna solución. La manoseada "crisis" ha reventado compañías, teatros, instituciones, productoras… El* Mínimo *es un canto al oficio, libre de burocracias, de chupatintas, de famositos y de imbéciles que buscan como topos el resplandor de un flash.* Teatro Mínimo *es Teatro. Pero no es ninguna solución. // El* Mínimo *permite devolver el Teatro a los autores y a los actores. Ellos son los que quieren involucrarse en este bonito show; volver a usar los baños de camerinos, bailar encima de las mesas, iluminar con tres flexos, revolver en sus armarios, ensayar en los salones. Los que nos dedicamos a este oficio, que anda en peligro de extinción, lo amamos por encima de todo. Y por ello seguimos adelante. // El* Mínimo *es una guerrilla, pura supervivencia. El* underground *se ha comprado una escalera y se pasea por librerías, por mercerías, por boutiques. El teatro nunca necesitó millones de petrodólares, ni sobres sin remitente, ni caballos, ni orquesta de clarines y tambores para existir. El teatro siempre estuvo allí. El problema es que los autores, los directores, los actores, las actrices, los escenógrafos, los técnicos… se empeñan en comer todos los días. ¡Qué fea costumbre!* (Berger y otros, 2015: 4).

Dos tendencias fundamentales de la teoría teatral dirigen estas palabras: Jerzy Grotowski, en cuanto al teatro pobre; y Eugenio Barba, en cuanto a la antropología teatral. Las ideas que el texto de Berger comparte con ambas podrían especificarse en: la consideración del teatro reducido a la mínima expresión y centrado en el cuerpo del actor, eliminando todo lo que de superficial lo desvirtúa; el teatro como estado trascendental: principio, fin y guía de la propia vida del actor; y el teatro como entrenamiento, como lucha cotidiana, capaz de otorgar la verdadera libertad. Por todo ello el teatro, tal y como plantea Berger, es la única no solución posible a la crisis, el único lugar donde habitar, que ha de ser devuelto —ganado en

lucha de trinchera— a sus verdaderos dueños, el actor y el dramaturgo, que representan en esta cita todo lo opuesto al interés comercial que pervierte el teatro. El Teatro Mínimo es concebido, así, como una especie de retiro urbano antropológico, parecido en cierto modo a los retiros promovidos por lo que el Odin Teatret de Eugenio Barba considera "teatro de fractura", y que consisten:

> *en el rechazo de cualquier pragmatismo miope, y da vida, con coherencia orgánica, a modelos de la propia conciencia profesional. Como "guerrilleros", sus actores viven una vida aislada, siempre a la ofensiva, vigilados por la opinión pública de los ortodoxos [...] La táctica de este "teatro de fractura" consiste en trabajar completamente aislado, lejos de los círculos artísticos oficiales, imponiéndose sin cesar tareas siempre más arduas, nunca satisfecho de los resultados, encarnizándose para superar los obstáculos de la profesión* (Barba, 1997: 34-35).

La segunda reflexión del autor Javier Berger acerca del *Teatro M*ínimo la encontramos desarrollada con una retórica y un formato mucho más poético, escrito en verso, que el dramaturgo dio a conocer durante la presentación del libro señalado y que, más tarde, publicaría en forma de post dentro de su blog titulado "El ring de la mentira", el día 14 de octubre de 2015:

Lo mínimo

lo mínimo *que se despacha*
lo mínimo *que se aconseja*
lo mínimo *que se descarta*
lo mínimo *que no aparenta*

Teatro mínimo *fue*
un gimnasio,
un laboratorio,
una trinchera en tiempos de guerra.

Fue el placer del aplauso,

la piel entre el público,
fue el teatro verdaderamente pobre.

Teatro Mínimo *fue*
volver a los actores,
a los autores,
a revolver en los armarios,
a iluminar con tres flexos,
a bailar en los baños,
a cantar en las aceras,
y ensayar en los salones.

Teatro Mínimo *fue*
un canto al oficio,
un manifiesto libre de burócratas,
de subvenciones,
de altas y bajas.

Teatro Mínimo *fue*
el asidero del último superviviente,
el ungerground *con escalera de color,*
el teatro sin bambalinas,
sin orquesta,
sin diablas,
sin sobres ni remitentes.

Teatro Mínimo *fue el teatro que siempre estuvo allí.*
Un nuevo intento de salvar un oficio
en peligro de extinción.

Teatro Mínimo *no fue "El Teatro".*
Teatro Mínimo *fue nuestra declaración de amor*
(Berger, 2015a: s.p.).

Es evidente que entre una y otra reflexión existen múltiples concomitancias referidas a la búsqueda de una libertad creativa absoluta, "libre de burócratas / de subvenciones", *underground*, al margen de

cualquier tipo de oficialismo. Los dos versos finales resumen con ingenio la conexión emocional de esta experiencia con los propios creadores que la hicieron posible e, incluso, pública. Esta es la razón por la cual el *Teatro Mínimo* se aprecia como una "declaración de amor". Así, el teatro es considerado como un mecanismo a través del cual establecer la conexión comunicativa máxima con el ser humano.

Por su parte, José Luis de Blas, en el segundo prólogo del libro citado, habla así acerca de cuál es su visión de *lo Mínimo* como teatro, a través de su experiencia no solo como autor, sino también como espectador:

> *Es un Teatro "Mínimo", no tanto por la extensión de las piezas como, me da la impresión, su faceta de búsqueda de lo esencial que subyace a cualquier representación (o presentación) teatral, la búsqueda de la porción más pequeña provista de significación escénica. En este sentido, esta propuesta cobra su mayor sentido y pertinencia, marcada indefectiblemente por la necesidad de mantener viva una voz que desde las instituciones se ha querido silenciar sin descanso, ahora que prohibir y censurar se vuelve tan poco democrático y políticamente incorrecto. En este contexto, Teatro Mínimo arranca con una premisa temática que define la circunstancia social a la que debe, probablemente, su razón de ser. Las piezas, como suele ser habitual en el teatro andaluz, respiran una gran variedad de estilos y personalidades, cosa que me agrada sobremanera, y un componente de riesgo que me congracia con lo valiente y comprometido de nuestra dramaturgia* (Berger y otros, 2015: 5).

Es destacable la inquietud trascendental que desarrolla José Luis de Blas en su prólogo, estableciendo el énfasis del *Teatro Mínimo* en una especie de búsqueda semántica de la menor unidad escénica posible cargada de significado. La visión de este autor está mucho más enfocada desde la lingüística. Cabría pensar a través de sus palabras en *lo Mínimo* como una unidad elemental capacitada para articular esa dramaturgia andaluza, de la cual destaca como componente fundamental el riesgo. Esto entronca de forma definitiva con la idea destacada anteriormente de huida de los espacios escénicos comunes en busca de una libertad creadora absoluta. En el fondo, de lo que nos están hablando ambos prologuistas es de la

construcción de una nueva perspectiva para el lenguaje dramático andaluz, que habría de experimentar con los semas lingüístico-escénicos de *lo Mínimo*[5], que habría de separarse de manera radical de otros proyectos parecidos en el formato, pero diametralmente opuestos en su finalidad. Me estoy refiriendo al concepto relativamente nuevo de Microteatro.

4.3. *Teatro Mínimo* frente a Microteatro

En el año 2012, tras su enorme éxito de público en Madrid, abre en Sevilla esta *marca* comercial que apuesta por definirse, no solo temporal sino también temáticamente, como "micro-obras de entre diez y quince minutos sobre un mismo tema, representadas en espacios pequeños para menos de quince espectadores por pase y varias sesiones al día" (Microteatro, s. f.). Sin embargo, en el caso de la marca madrileña se apuesta decididamente por una finalidad económica, evidenciándolo así mismo en su eslogan comercial: "Microteatro por dinero". El *Teatro Mínimo*, sin embargo, deja patente en sus manifiestos un orgullo de ser "verdaderamente pobre", lo cual, siguiendo el hilo del argumento, queda de forma inmediata ligado a ser verdaderamente libre. No puede establecerse nada más opuesto al rédito económico que ese "acto de amor" al que se refieren los versos finales de la cita anterior de Berger. El *Teatro Mínimo* no concibe al espectador como público, sino como familia. El propio Berger presenta en nuestra entrevista las diferencias que se han venido comentando hasta este momento:

> *Aunque parezca sólo una diferencia de conceptos, el término "microteatro" está ligado a la marca "Microteatro por dinero" de Madrid y de sus distintas sucursales en el país y en el extranjero.* Teatro Mínimo *fue una propuesta más salvaje, más romántica, una postura casi de guerrilla teatral frente al desmantelamiento de todo*

[5] Muchas de las críticas lanzadas por gran parte de la comunidad teatral hacia la gestión del antiguo Centro Andaluz de Teatro (CAT), se fundamentaban en la idea de que estaba más centrado en generar espectáculos con numeroso público, en vez de centrarse en investigar acerca de un lenguaje dramático propio, un lenguaje dramático andaluz, dirigido fundamentalmente hacia los andaluces, desde unos códigos perfectamente reconocibles. Esto ocurre con grupos andaluces de éxito internacional como La Zaranda o Atalaya; pero la Junta de Andalucía está todavía en la tarea, de construir un teatro público, con visión de futuro y basado en una investigación escénica permanente.

> *el modelo teatral tal y como lo conocíamos. La reducción de salas, de ayudas, el cierre de compañías.* Teatro Mínimo *fue para una serie de profesionales un refugio, un gimnasio, un laboratorio. Nunca tuvo una visión empresarial, ningún plan de viabilidad, ni ningún anclaje económico. Fue una opción más de supervivencia. De hecho, ni hay una marca, ni una búsqueda de un nombre corporativo, ni nada similar* (Berger, 2015b: s. p.).

5. *TEATRO MÍNIMO* Y LA CRISIS ECONÓMICA OCCIDENTAL FOCALIZADA EN ESPAÑA

Es curioso cómo se posiciona al *Teatro Mínimo* como respuesta "al desmantelamiento de todo el modelo teatral tal y como lo conocíamos". Y es que esta experiencia —ya lo hemos apuntado— no deja de estar ligada profundamente a la crisis y a los efectos de la misma, que supusieron, como dice Berger, "la reducción de salas, de ayudas, el cierre de compañías". De ahí que *lo Mínimo* se llegue a concebir como una *supervivencia*. Ahora bien, cabría matizar que no se está refiriendo el autor en ningún caso a una supervivencia económica, sino, más bien, a la posibilidad de continuar ejerciendo una pasión que se les niega como efecto de la caída económica que experimenta España desde 2008, agravada por la explosión de la burbuja inmobiliaria que sucede a partir del año 2010. Ya fue destacado al comienzo de este artículo cómo los autores dramáticos del *Teatro Mínimo* cobran conciencia de esta debacle, dado que uno de los sectores más afectados por la crisis ha sido, sin duda, el sector cultural y, muy especialmente, el de las artes escénicas. A la pregunta "¿Ha afectado la crisis a tu concepción de la escritura dramática?", encontramos dos respuestas interesantes de parte de José Luis de Blas y Javier Berger:

> *En este sentido, sí. Para teatro breve es inviable más de 2 actores por razones de economía. Yo hasta ahora monto en situación de cooperativa. Todos sacamos lo mismo. Por eso y por las condiciones logísticas* (De Blas: 2015: s. p.).

> *Ha afectado en la temática. Vives, lees la prensa, la precariedad se ha instalado como un modo de vida, y ya se ha aceptado que esto es*

> *así. ¿Recordáis cuando, no hace tanto, todos trabajábamos dados de alta? Ah, y cuando se pagaban los ensayos según convenio... ¿te acuerdas? Pues no hace tanto* (Berger, 2015b: s. p.).

La respuesta de Javier Berger se carga todavía más de sarcasmo e ironía ante una pregunta de aspecto mucho más sociológico como "¿Qué es la crisis para ti?":

> *Un buen invento del capitalismo para seguir exprimiéndonos, generar miedo y que pueda vender la precariedad en pos de un futuro mejor (tal y como hacen todas las religiones monoteístas)* (Berger, 2015b: s. p.).

El caos de la recesión inicial, el aumento de los índices macroeconómicos de déficit (como la prima de riesgo) y los recortes marcados desde Bruselas al estado español, gestionados por los gobiernos del Partido Socialista, primero, y del Partido Popular, después, suponen una pérdida en el poder adquisitivo de todos los españoles y de todas las instituciones públicas. Dentro de un escenario como este el mundo de la cultura en general y muy especialmente el de la cultura subvencionada, se ve afectado en todas sus dimensiones[6]. Si la reducción de medios ha influido incluso en las propias instituciones creadas por la Junta, podemos imaginar que para la profesión teatral ha sido mucho más devastadora. Los autores encuestados responden con una profunda desazón con respecto al panorama generado, cuando se les plantea la pregunta: "¿Podrías hablarme de la política de subvenciones públicas? Qué consideras y a cuáles de ellas te has acogido para publicar y/o estrenar tus textos dramáticos":

> *Es complicado. Creo que deberían dar más importancia a la distribución. Andalucía dispone de una red de teatros infrautilizada. Buscar alternativas como la creación de compañías estables en teatros municipales. Se ha acabado un modelo y, de momento, no hay ningún otro. La política cultural y teatral en Andalucía es un*

[6] Conviene recordar cómo antes de los años oficiales de la crisis, por múltiples razones aunque, sin duda alguna, también razones de índole económico, ya habían caído escuelas de formación del prestigio del Instituto del Teatro de Sevilla (Quintana, 2008).

auténtico desastre. De nada sirve ayudar a la producción, si después te "comes con patatas" la función. Para la Junta o el Ministerio resulta más sencillo destinar un dinero a una serie de compañías y después desentenderse que tener una verdadera política teatral, un seguimiento. Yo prefiero que me concedan cuarenta funciones a que me den una ayuda para montar un espectáculo que después no podré mostrar en ningún teatro. Montar una función no es lo más difícil del proceso, saber dónde estrenar, dónde representar, cómo poder vivir de ello. El número de funciones que hace una compañía solvente al año se ha reducido a menos de la mitad en los últimos años. No tiene sentido que tengas que ir plaza por plaza para vender tu espectáculo, dándole a los programadores culturales de los pueblos un poder absoluto y, normalmente, teniendo que plegarte a unos criterios absurdos y arbitrarios. // En fin, los teatreros tenemos ideas, nuestros políticos solo se acercan al sector cuando llaman las urnas y después "ciao". Hay que buscar alternativas a un modelo fracasado, dependiente de lo público y que ha demostrado ser un desastre (Berger, 2015b: s. p.).

Jamás he recibido subvención alguna, aunque sólo he presentado un texto, el "Doña Inés", y no conseguimos nada. De hecho, los textos que he escrito y que se han montado todos eran iniciativas privadas (De Blas, 2015: s. p.).

La fórmula de subvenciones públicas que existe no funciona, ya que, únicamente se nutren unos pocos de ellas, dejando en la cuneta a multitud de compañías que deben autogestionarse, por lo que es muy difícil poder competir después en el mercado, ya que, son las mismas compañías subvencionadas las que ocupan después los espacios públicos, dejando sin opciones a las pequeñas compañías independientes… la pescadilla que se muerde la cola. // En mi opinión, el trabajo que tienen que hacer desde las administraciones es impulsar las producciones, la promoción y difusión de obras, crear una verdadera red de teatro en la que todas las compañías tengan cabida. Abrir los espacios públicos (la mayoría están cerrados la mayor parte del año). Hacer un trabajo exhaustivo de creación de público, y sobre todo, fomentar las enseñanzas artísticas en las

escuelas (Dubarry, 2015: s. p.).

Hay varias ideas básicas que se distribuyen a lo largo de estas tres citas. En primer lugar, se confirma la dificultad para conseguir una subvención, llevando al autor a la iniciativa privada en la mayoría de los casos. Subyace la consideración de que la mayoría de los grupos teatrales tienen dificultades para acceder a la institución. Y así, se destaca la idea de que la subvención de unas compañías deja sin opciones de estrenar a otras compañías de carácter más pequeño o independiente. Para terminar, diciendo que, en vez de subvencionar, se debería intentar desde la institución distribuir el montaje. Se señala, por otro lado, la idea de que la aproximación de los políticos al teatro suele ser esporádica y marcada fundamentalmente por el calendario electoral. Y que, para incentivar la salud del teatro, es necesario fomentar las enseñanzas artísticas en las escuelas[7]. La conclusión última de estos autores pone de manifiesto la idea de que el modelo de subvenciones ha fracasado y es necesario buscar una alternativa. Andalucía posee una fantástica red de teatros públicos que, a todas luces, habría que explotar mejor. Si bien es cierto que, para muchos autores y directores ocurre lo que, de un modo rotundo nos expone como una constante paradoja establecida entre subvención y producto, un teórico de la cultura como Adrian Heathfried:

> *Tan pronto como la dramaturgia entra en el marco institucional el dramaturgo está obligado a preguntarse: ¿qué movimientos de asimilación puede estar legitimando mi trabajo?, ¿hasta qué punto no es mi rol un instrumento de las fuerzas organizativas y*

[7] Uno de los ejemplos que saltan a la vista de esto último es la educación en Argentina, donde desde la misma escuela existe una asignatura de teatro, con lo cual se multiplica la necesidad de profesorado para acaparar esa disciplina. Esto supone no solo la posibilidad de formar desde la infancia a los ciudadanos para que se interesen por el teatro, sino que, además, es una magnífica salida, desde la pedagogía, para gran cantidad de egresados en las escuelas de Arte Dramático. El requerimiento de este profesorado incluye una especialización fundamental de todos los futuros alumnos de las escuelas de teatro, distinguiéndose entre enseñanzas específicas para aquellos que orientan su faceta laboral a la pedagogía teatral; y enseñanzas específicas para aquellos que la orientan hacia el ejercicio técnico de la profesión como tal.

> *tecnocráticas que están fuera de mi control?, ¿cómo podría resistir la práctica de la dramaturgia a tales operaciones?, y, si no puede resistir, ¿no debería ser descartada?* (Heathfried, 2011: 93).

Es interesante observar que absolutamente todos los dramaturgos incluidos en este proyecto proceden de una implicación activa en el mundo del teatro: fundamentalmente son actores. Algunos comparten a la vez interpretación con dirección. Y algunos, incluso, tienen su propia compañía en la que participan como actores o directores. Este detalle es importante a la hora de considerar el daño que causa en ellos un desmantelamiento que supone, en definitiva, impedir el desarrollo de una vocación que habían derivado hacia lo profesional. Una de las preguntas a este respecto formuladas en el cuestionario a los autores era la de si preferían que sus obras fueran estrenadas o publicadas; a lo que respondió la totalidad que preferían ser estrenados. La respuesta de uno de ellos, José Luis de Blas, fue bastante contundente: "Estrenar es casi un mandamiento, una obra que no se estrena es una obra muerta" (De Blas, 2015: s. p.). Establece, además, este autor una personal proporción entre textos propios escritos frente a estrenados de cinco a uno. Como ya se ha destacado, casi todos estos autores han escrito para compañías independientes de Sevilla o han creado su propia compañía de teatro con la que han llegado a estrenar sus textos. Así, por ejemplo, Javier Berger está muy relacionado en sus estrenos con Los Ulen y Os Reverendos; José Luis de Blas ha montado varias compañías para estrenar textos concretos propios, pero posteriormente al estreno no han tenido continuidad; Jorge Dubarry, por su parte, mantiene una compañía propia que lleva por nombre ¿Por qué Teatro?, desde el año 1998; y hace dos años fundó, junto con otra de las actrices y dramaturgas incluidas en el proyecto de *Lo Mínimo,* María José Castañeda, la compañía Teatro del Gallinero, nacida tras varias creaciones en la primera temporada de Teatro Mínimo y con la que tratan, en palabras del autor, "temas actuales con carácter político-social bastante comprometidos" (Dubarry, 2015: s. p.).

En cuanto a la publicación de sus textos, estos autores manifiestan visiones similares que pasan en muchos casos por la autoedición. A las preguntas "¿Con qué dificultades te encuentras a la hora de publicar tu obra? ¿Cuántos textos tienes escritos y cuántos publicados?", responden:

> *Sólo tengo publicados 9 textos breves por mi cuenta. El único "problema" es aprender las herramientas para la edición profesional y el maquetado, pero como el tema me gusta… Luego, realmente imprimirlo no es tan caro. El ISBN cuesta 45 euros para un autor editor. Con la venta de pocos libros se puede amortizar rápido. Tener un libro es también una carta de presentación* (De Blas, 2015: s. p.).

> *Ni hay lectores para el teatro, se ha perdido la tradición de la lectura teatral, apenas se enseña en los centros educativos... ¡Llama al ministro de cultura y le comentas! Mis publicaciones vienen por tres vías, normalmente. 1.- La obra ha ganado un Concurso y dentro del premio se contempla la publicación. 2.- Alguna propuesta por parte de una Institución. 3.- La autoedición de una obra estrenada. / Tendré publicados una decena y escritos otros veinte* (Berger, 2015b: s. p.).

5.1. La crisis, la idea de libertad y el grotesco como bases conceptuales para analizar la nómina de obras de *Teatro Mínimo*

La búsqueda fundamental de los cuarenta y tres autores que participaron en Lo Mínimo era el desarrollo de un teatro completamente libre, puesto que estaba al margen, como se ha comentado, de un basamento comercial. El libro electrónico final de la primera temporada es una selección de todas las piezas que se representaron. Dicha selección se hizo teniendo en cuenta las obras que tuvieron más afluencia de público. Los nueve autores y obras finalmente editadas fueron los siguientes: *Culto a la abundancia*, de Javier Berger; *Edades*, de José F. Ortuño; *El valor del agua*, de Joserra Leza; *Emergencia Zombi*, de Javier Berger; *Gran Calibre*, de Javier Berger; *La zapatería de besugos*, de Andrés Blanco; *Mal en general,* de David Montero; *Parafilio o la breve historia del Sr. Maccowqueen y su amada Flora*, de María José Castañeda; *Políticamente Incorrecto*, de Tomás Afán, Javier Berger y Paco Luna; *Toda la verdad,* de Jorge Dubarry y Joserra Leza.

Hay mucho de la mejor tradición bufonesca en el teatro de estos dramaturgos. Una mirada hacia la crítica grotesca y ácida de los bufones

trasladada a los problemas sociales de la España del siglo XXI, que sin duda alguna se deja entrever en los diferentes argumentos, situaciones y personajes tipo que se plantean. Si se analiza el argumento de cada uno de los dramas, se observa la adscripción de los mismos a temáticas generales muy contemporáneas. Así, podemos destacar una primera línea que conviene denominar como *Grupo de obras asociadas a la crisis,* que constituye el núcleo más amplio de los intereses por argumentos y temáticas que se establecen en el libro, con un setenta por ciento de las obras recogidas. Dentro de este gran grupo cabría destacar, además, varios subgrupos definitorios del enfoque establecido en cada una de las obras concretas. Hallamos un primer subgrupo de obras que hablan abiertamente de la corrupción, analizada desde dos perspectivas distintas como son la política (robo y blanqueo de dinero por parte del político en el poder) y la especulación inmobiliaria (centrada en el ámbito de la destrucción del paisaje rural en pro de la construcción desaforada). Dos obras se asocian a este primer subtema de la corrupción: *Toda la verdad*[8], sobre la corrupción política; y *El valor del agua*[9], en cuanto a especulación inmobiliaria. Otro subtema dentro de este Grupo de obras asociadas a la crisis sería el de la situación laboral, en el que se enfocan los argumentos desde la perspectiva del paro o el trabajo mal remunerado (lo que actualmente se denominan asalariados pobres), y que supondría un cuarenta por ciento de las obras recogidas en el libro. En este sentido encontraríamos las obras

[8] *Toda la verdad*, de Jorge Dubarry y Joserra Leza, es la confesión pública de un político corrupto antes de suicidarse, determinando así, desde él mismo, el establecimiento de una justicia para liberar su mala conciencia. Tiene un solo personaje. Esta obra fue estrenada en *Teatro Mínimo* Sevilla, librería Un gato en bicicleta, 2012. Dirigida e interpretada por Joserra Leza.

[9] *El valor del agua*, de Joserra Leza, expone diferentes situaciones enmarcadas en un ambiente rural; así habla de temas como la emigración, la inmigración (especialmente en cuanto a la llegada de ingleses y rumanos); y de la destrucción del campo a través de la especulación urbanística de los ayuntamientos en algunos pueblos. Tiene dos personajes. Esta obra fue estrenada en *Teatro Mínimo* Sevilla, librería Un gato en bicicleta. Estuvo representándose durante el mes de diciembre de 2012. Dirigida por Joserra Leza e interpretada por Belén Cobos, en el personaje de Francisca; y por Juan Ribadeneira, en el personaje de Jacinto.

Mal en general[10], *La zapatería de besugos*[11], *Culto a la abundancia*[12] y *Políticamente incorrecto*[13]. Sin salir de este gran grupo dedicado a la crisis, encontraríamos un nuevo subgrupo orientado hacia los recortes aplicados por el gobierno de Mariano Rajoy durante su primera legislatura, entre los años 2011-2015: concretamente nos estaríamos refiriendo a una obra, *Emergencia Zombi*[14], centrada en uno de los recortes que más impacto social generaron en la población, como fue el que se llevó a cabo en la Sanidad

[10] *Mal en general*, de David Montero, cuenta la historia de un personaje anodino, que fracasa uno tras otro en todos los trabajos de vendedor que le encarga su jefe, hasta que se ve probando suerte en su último trabajo que supone también su última oportunidad: el jefe lo ha enviado al *Teatro Mínimo* como intérprete. Tiene dos personajes. Esta obra fue estrenada en La seta coqueta, Sevilla. Dirigida por David Montero e interpretada por Antonio Estrada, en el personaje de Fulanito; y por el mismo Antonio Estrada, en el personaje de El Jefe, convirtiendo así esta obra en un unipersonal.

[11] *La zapatería de besugos*, de Andrés Blanco, sitúa a los personajes en una extraña y absurda conversación de besugos cargada de dobles sentidos, en torno al establecimiento de un contrato laboral que resulta imposible de llevar a cabo por parte empresario, a causa de los bajos ingresos de su zapatería. Tiene dos personajes. Esta obra fue estrenada en *Teatro Mínimo* Sevilla, librería Un gato en bicicleta, el 28 de febrero de 2013. Dirigida por Andrés Blanco e interpretada por el propio Andrés Blanco, en el personaje de Él; y por Betriz Cotobal, en el personaje de Ella.

[12] *Culto a la abundancia*, de Javier Berger, es una disparatada picaresca en la que se expone la historia de un falso pastor que insta a un grupo de feligreses a que le entreguen todo su dinero en nombre de Dios. Al final se descubre que el falso pastor es una mujer acuciada por una deuda de noventa mil euros de hipoteca que no sabe cómo pagar. Tiene dos personajes. Esta obra fue estrenada en noviembre de 2012, en la Sala El Cachorro, Sevilla. Dirigida por Jorge Dubarry e interpretada por María José Castañeda, en el personaje del Pastor; y por Jorge Dubarry, en el personaje del Ayudante.

[13] *Políticamente incorrecto*, de Tomás Afán, Javier Berger y Paco Luna acerca al espectador a un debate en torno a lo que es posible decir y lo que nunca estaría permitido, para obtener una subvención. Se plantean la capacidad de la sociedad y las instituciones para soportar formas de decir siempre provocadoras pero, ante todo, en completa libertad. Tiene dos personajes. Esta obra fue estrenada en *Teatro Mínimo* Sevilla, librería Un gato en bicicleta. Dirigida por Javier Berger e interpretada por Paco Luna, en el personaje de Frankie; y por el propio Javier Berger, en el personaje de Xabier.

[14] *Emergencia zombi*, de Javier Berger, traslada la acción a una España de futuro inmediato (año 2020) en el que el poder político ha decidido convertir a los yonkis en zombis para que se coman a los enfermos y así tener la capacidad de ahorrar gastos en el sistema de salud. Tiene dos personajes. Esta obra fue estrenada en *Teatro Mínimo* Sevilla, librería Un gato en bicicleta. Dirigida por Javier Berger e interpretada por el propio Javier Berger, en el papel de Bedel; y por Paco Luna, en el papel de Médico.

Pública. En un segundo gran grupo hallaríamos dos obras relacionadas con la Perversión sexual: la primera de ellas lleva por título Parafilia o la breve historia del señor McCowQueen y su amada Flora[15], que, como se observa desde la primera palabra del título, narra la historia del amor de un granjero con varios de los animales de su granja; la segunda obra de este gran grupo lleva por título *Gran calibre*[16], centrada en el tema de la perversión sexual dentro del clero. Por último, destacaríamos todavía un tercer gran grupo dedicado a la Incomunicación postmoderna y constituido en realidad por una única obra, *Edades*[17], en la que nos adentramos en la intimidad psicológica de dos hermanas a lo largo de toda una vida, dentro de una sociedad contemporánea que incapacita a los seres humanos para la comunicación o bien la reduce al absurdo. En el siguiente esquema se facilita una visualización comprehensiva del análisis temático de las obras insertas en el libro:

[15] *Parafilia o la breve historia del Sr. Maccowqueen y su amada Flora*, de María José Castañeda, es definido por su propia autora como un "breve relato dramatizado utilizando el teatro de objetos". Asistimos a una historia de infidelidad amatoria entre un hombre y una vaca. Tiene dos personajes humanos, uno animal y uno vegetal, que son movidos por una sola actriz. Esta obra fue estrenada en *Teatro Mínimo* Sevilla, librería Un gato en bicicleta. Dirigida e interpretada por Eva Gallego, en la narración y las voces de todos los personajes.

[16] *Gran calibre,* de Javier Berger, presenta un cura que, mientras espera que lleguen los niños a la catequesis, ha contratado a un puto que resulta ser un completo inexperto en la materia, dado que es un padre de familia en paro que intenta ganar dinero como puede haciendo cualquier cosa. Ante la inexperiencia amatoria del puto, el cura mantiene una conversación con él, instruyéndolo acerca de técnicas masoquistas compartidas y en soledad. Tiene dos personajes. Esta obra fue estrenada en la Abacería Reinas, Sevilla. Dirigida por Javier Berger e interpretada por Miguel López, en el personaje de 1; y por Paco Luna, en el personaje de 2.

[17] *Edades*, de José F. Ortuño, es una exploración psicológica de dos hermanas a lo largo de distintas etapas de su vida, desde la adolescencia hasta la senectud, incidiendo en la incapacidad de comunicarse que se produce entre ellas. Tiene dos personajes. Esta obra fue estrenada en *Teatro Mínimo* Sevilla, librería Un gato en bicicleta. Dirigida por Laura Alvea e interpretada por Silvia Rey, en el personaje de La Una; y por Mercedes Bernal, en el personaje de La otra. Hubo además un estreno paralelo en Madrid, en la sala de Lucroteatro por dinero, con el mismo equipo, a excepción del personaje de La otra, que fue interpretado por Paqui Montoya.

A. Grupo de obras asociadas a la crisis
A.1. Corrupción
A.1.1. Política: Toda la verdad.
A.1.2. Especulación inmobiliaria: El valor del agua.
A.2. Situación laboral: Mal en general; La zapatería de besugos; Culto a la abundancia; Políticamente incorrecto.
A.3. Recortes: Emergencia zombi.
B. Perversión sexual: Parafilia o la breve historia del señor McCowQueen y su amada Flora; Gran calibre.
C. Incomunicación postmoderna: Edades.

El absurdo, la ironía, lo escabroso y lo cínico podrían utilizarse como herramientas conceptuales para definir la generalidad de los mundos fabricados por estos autores y exhibidos a lo largo de la primera temporada de *Teatro Mínimo*. Si se analizan los argumentos expuestos en diversas notas al pie, se podrá percibir cómo cada una de estas herramientas de acercamiento teórico a la exposición temática aparecen con diferentes contingencias en todas estas obras. Si bien en unas se enfatizan más unos elementos que en otras. Así, las piezas comprendidas dentro del primer gran grupo señalado, el *Grupo de obras asociadas a la crisis*, desarrollan por encima de las demás los elementos del absurdo y la de la ironía. El elemento de lo absurdo está especialmente presente en los subgrupos segundo y tercero, es decir, el dedicado a la *Situación laboral* y el dedicado a los *Recortes*. La ironía, por su parte, es la herramienta que garantiza una crítica más completa en el subgrupo dedicado a la *Corrupción*. El conjunto de obras comprendido bajo el grupo denominado de la *Perversión sexual*, se centran fundamentalmente en lo escabroso, lo sórdido. A partir de estos elementos desarrollan una decadencia ambiental que sirve a los autores en el desarrollo psicológico de sus personajes. Y en tercer lugar, la obra comprendida bajo el epígrafe de la *Incomunicación Postmoderna* estaría regida por el elemento de lo cínico, como herramienta más apropiada para traducir la destrucción del factor humano en la sociedad actual, contemplada desde la incapacidad de sentir sorpresa emocional ante quien se tiene enfrente a lo largo de toda una vida.

6. CONCLUSIONES

Retomando la pregunta inicial formulada desde el título del presente artículo, es necesario destacar a modo de conclusión (y a tenor del desarrollo argumental expuesto), cómo el *Teatro Mínimo* comprende un primer momento de necesidad que evoluciona hacia un segundo momento de gusto en esa forma, especialmente detectado en la visión de libertad y experimentación que todos los autores persiguen en el mismo. Esto les lleva a ser especialmente críticos con el programa de subvenciones por parte de una institución pública como la Junta de Andalucía, pasando esta realidad de ser una mera crítica a la institución, a determinar un espacio de creatividad en el cual a lo largo de los años se han instalado y han aprendido a moverse extrayendo del mismo la independencia y la profunda libertad de expresión como una necesidad técnica para su construcción dramática. Por otro lado, la evidencia de que el setenta por ciento de las obras recogidas en el libro editado por la Junta de Andalucía permite observar cómo el *Teatro Mínimo* ha supuesto la garantía de una respuesta inmediata a la realidad política del país, imprime a estos autores una capacidad de reacción dramática casi periodística ante los acontecimientos sociales. Y todo ello a pesar de que los recortes han afectado a la institución pública y a partir de ahí se ha generado gran parte de la debacle que ha mermado gravemente el sector teatral en la comunidad andaluza. Hay que tener en cuenta que diversas publicaciones y el eco cultural por parte de la Junta de Andalucía, especialmente a través del CDAEA (Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía), implica que siguen existiendo ciertas subvenciones y, sobre todo, interés por la producción dramática en esta comunidad, lo que permite a los autores que se continúen difundiendo algunos de sus formatos más originales.

Desde un punto de vista exclusivamente empírico, es cierto que el proyecto de *Teatro Mínimo* fue decayendo poco a poco con el paso de los años. El futuro que pudiera haber tenido esta forma, quizás se haya mimetizado con el producto ofrecido desde el Microteatro. En este sentido habría que admitir que *necesidad de forma* y *forma de necesidad* se convirtieron en dos líneas estratégicas ligadas íntimamente a la circunstancia histórica que, especialmente en los primeros años del gobierno presidido por Mariano Rajoy, sucedió en Andalucía. Habría que plantearse, pues, que el éxito de este proyecto estaba muy ligado a la

crítica social que desde diferentes sectores intelectuales generó un clima de necesario compromiso en los diversos ámbitos artísticos. Aunque más que morir, quizás el proyecto continúa latente en sus autores, esperando a ser reactivado cuando circunstancias similares de extrema necesidad requieran del teatro una respuesta directa, contundente y hasta pragmática a los interrogantes e inseguridades que pueda plantear el devenir social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJO MARTÍNEZ, M. J. (1996). "Panorama teatral de medio siglo de teatro en Andalucía". *ADE Teatro* 54-55, 28-34.

BARBA, E. (1997). T*eatro. Soledad, oficio y revuelta*. Argentina: Catálogos.

BERGER, J. (2015a). *http://ringdelamentira.blogspot.com.es/* [15/10/2015].

____ (2015b). "Entrevista con Javier Berger". Inédita.

BERGER, J. y otros (2015). *Lo mínimo: primera temporada Teatro Mínimo en Sevilla.* Sevilla: Junta de Andalucía / Consejería de Cultura.

DE BLAS, J. L. (2015). "Entrevista con José Luis de Blas". Inédita.

DUBARRY, J. (2015). "Entrevista con Jorge Dubarry". Inédita.

ESPEJO ROMERO, R. (2005). "Un paseo por el teatro breve andaluz contemporáneo". En *Teatro breve andaluz,* Ramón Espejo Romero (ed.), 5-29. Sevilla: Junta de Andalucía.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.) (2013). *Teatro breve actual*. Barcelona: Castalia

HEATHFRIED, A. (2011). "Dramaturgia sin dramaturgo". En *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación,* VV. AA, 91-103. Murcia: CENDEAC

MAYORGA, J. (2001). *Teatro para minutos.* Ciudad Real: Ñaque.

MICROTEATRO EN MADRID (s. f.). *http://microteatromadrid.es/* [10/11/2015].

PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós.

PÉREZ-RASILLA, E. (2008). "Jardiel Poncela y otros autores". En *Historia del teatro breve en España,* Javier Huerta Calvo (dir.), 1153-1161. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

QUINTANA, R. (2008). *Una vida de comediante. La aventura interminable.* Sevilla: Suranda.

ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2015). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI.* Madrid: Visor Libros.

ZURRO, A. (2010). "Presentación". En *Día mundial del teatro*, Sevilla, [1-4]. Sevilla: Junta de Andalucía.

_____ (2006). "Prólogo". En *60 obras de 1 minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, [1-4]. Sevilla: Junta de Andalucía.

Recibido el 8 de enero de 2019.

Aceptado el 11 de abril de 2019.

CUANDO EL TEATRO ES NECESARIO: LOS NUEVOS FORMATOS TEATRALES UNA DÉCADA DESPUÉS (2009-2019)

WHEN THEATRE IS NEEDED: NEW THEATRE FORMS TEN YEARS LATER (2009-2019)

Cristina OÑORO OTERO
Universidad Complutense de Madrid
crisonor@ucm.es

Resumen: Pasados diez años desde su eclosión, parece necesario reflexionar sobre lo que supusieron los Nuevos Formatos teatrales en la escena independiente de Madrid. En las páginas siguientes estudiaremos tres formatos distintos el Microteatro, el Teatro inmersivo (La Casa de la Portera) y el Teatro en Serie atendiendo al contexto en el que aparecieron fuertemente marcado por la crisis y sus recortes pero también a partir de un análisis de sus poéticas teatrales. Prestaremos especial atención al Teatro en Serie y a la herencia dejada por los Nuevos Formatos en el teatro español de comienzos del siglo XXI.

Palabras clave: Nuevos Formatos teatrales. Teatro y crisis. Teatro siglo XXI. Teatro independiente de Madrid.

Abstract: Ten years after its emergence, it is now time to reflect on what New Theatre Forms brought to the independent theatre landscape in Madrid. This article analyses three distinctive theatrical forms Micro-theatre, Immersive Theatre (La Casa de la Portera) and Theatre Series in relation to both their context of origin characterised by the financial crisis and austerity cuts and the theatre theories behind them. This article aims to focus, in particular, in the Theatre Series and the legacy of these New Theatre Forms in early 21st-century Spanish theatre.

Key Words: New Theatre Forms. Theatre and Crisis. 21st-century Theatre. Independent Theatre in Madrid.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

> *Siempre es el teatro popular el que salva a una época. A través de los siglos ha adoptado muchas formas, con un único factor común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carromatos, en tablados, con el público que permanece en pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores; el teatro en cuartos traseros, en falsas, en graneros; el teatro de una sola representación, con su rota cortina sujeta con alfileres a través de la sala, y otra, también rasgada, para ocultar los rápidos cambios de traje de los actores. Este término genérico,* "*teatro*"*, abarca todo lo anterior así como las resplandecientes arañas* (Brook, 2012: 93).

Esta descripción que realiza Peter Brook del teatro popular bien podría haberse aplicado a los Nuevos Formatos teatrales que surgieron en Madrid en torno al año 2009. El Microteatro, el Teatro en Serie o el Teatro inmersivo que se realizaba en espacios escénicos no convencionales como La Casa de la Portera también salvaron una época. Si atendemos al eco mediático que recibieron estas nuevas formas de teatro tosco en su momento, sobre todo en publicaciones nacionales como *El País* o *Eldiario.es*, pero también internacionales, como *The Guardian* y *Théâtre/Public*, la capital española fue testigo de un "milagro teatral en pequeño formato" (Molina, 2013; Tremlett, 2013) o, como llegaron a señalar algunos críticos, una auténtica "primavera de los teatros" (Peiró, 2013). En efecto, este teatro en cuartos traseros a domicilio, en viejos prostíbulos, en librerías, en espacios minúsculos, casi claustrofóbicos, o en una vieja portería reformada fue una respuesta milagrosa no solo ante la crisis económica y sus recortes sino también ante las limitaciones propias del teatro institucional y comercial para hacer un teatro verdaderamente vivo. Como podía leerse en sus páginas web –auténticos manifiestos artísticos– los Nuevos Formatos teatrales trataron de ofrecer al espectador una experiencia única y, quizás

sin proponérselo conscientemente, fueron también uno de los primeros síntomas culturales de los cambios sociales y políticos que se expresarían, a partir de 2011, en movimientos sociales como el 15M (Boehm, 2018).

Ha pasado ya una década desde la creación de Microteatro por Dinero. A lo largo de estos años, numerosas salas de pequeño formato han abierto sus puertas y han cosechado el cálido reconocimiento tanto del público como de la crítica (Ordóñez, 2014). A pesar de ello, muchas se han visto obligadas a cerrar al poco tiempo, desmoralizadas por los numerosos obstáculos económicos e institucionales a los que debían hacer frente (Lillo, 2014).

Pasados ya diez años de su eclosión, hoy nos parece necesario reflexionar sobre lo que supusieron los Nuevos Formatos en la escena teatral independiente de la época. Sus propuestas que se multiplicaban a la misma velocidad que desparecían dan cuenta de una atmósfera cultural en mutación, al tiempo que nos obligan a pensar el hecho teatral desde nuevas perspectivas. ¿Qué formas de teatralidad –podemos preguntarnos– germinaron en estos espacios poco convencionales? ¿Qué conexión existió entre los Nuevos Formatos y los cambios económicos y políticos sucedidos durante esos mismos años? ¿Qué comunidades teatrales nacieron de aquellas maneras de estar juntos, casi pegados, en espacios tan reducidos? ¿A qué poética teatral, en definitiva, respondieron los llamados Nuevos Formatos?

En las páginas siguientes abordaremos estas cuestiones. Para ello, tomaremos en cuenta tres formatos distintos surgidos en Madrid entre 2009 y 2012 el Microteatro, el Teatro inmersivo (La Casa de la Portera) y el Teatro en Serie y dividiremos este artículo en cuatro apartados. En un primer momento, revisaremos el contexto en el que aparecieron, marcado por la crisis económica, las políticas de austeridad y los recortes; en segundo lugar, analizaremos qué rasgos tenían en común los tres formatos, prestando especial atención a la relación establecida entre actores y espectadores en estos espacios escénicos poco convencionales. A continuación, estudiaremos con más detalle un ejemplo concreto, el Teatro en Serie, atendiendo a sus características particulares, como sería la influencia de las series de televisión. Por último, realizaremos un breve balance sobre cuál podría ser la herencia que dejaron los Nuevos Formatos en la escena madrileña.

2. UN MILAGRO TEATRAL EN PEQUEÑO FORMATO

Microteatro por Dinero surgió en noviembre de 2009. Siguiendo a Luis López de Arriba, la apertura de esta multisala suele considerarse el detonante de otros muchos formatos que revolucionaron "la manera de hacer y de ver teatro en nuestro país" (López de Arriba, 2017). Detrás de esta iniciativa se encontraba Miguel Alcantud, autor de la idea y coordinador del proyecto. Junto a él, casi cincuenta artistas presentaron un proyecto teatral en un antiguo prostíbulo situado en el número 4 de la calle Ballesta de Madrid. Tal y como leemos en la página web del proyecto[1], las trece habitaciones del antiguo burdel fueron ocupadas por trece grupos independientes con la consigna de crear una obra sobre un tema común –la prostitución– que no sobrepasara diez minutos y que estuviera dirigida a un público inferior a diez personas. Durante las dos semanas que duró el experimento –las obras se representaron entre el 13 y el 23 de noviembre tantas veces como hubiera espectadores– la afluencia de público fue enorme, lo que animó a sus fundadores a abrir el espacio de forma permanente en un local de la calle Loreto y Chicote, y a ir proponiendo nuevas temáticas como, por ejemplo, "por la familia", "por amor", "por ellas"[2]...

Dos años y cuatro meses más tarde –el 8 de marzo de 2012– se abría La Casa de la Portera, situada en el piso bajo del número 24 de la Calle Abades de Madrid. De nuevo se trataba de un espacio muy poco convencional, pues esta casa de apenas cien metros cuadrados rehabilitada por José Martret y Alberto Puraenvidia era el lugar en el que, durante años, vivió la portera del edificio. El local se inauguró con la representación de *Iván-Off,* una versión actualizada de la obra de Chejov, dirigida por el propio Martret y calificada por él mismo como "teatro inmersivo", en la que nueve actores se dirigieron a un público de veintidós personas situado en dos habitaciones ambientadas para la ocasión. La Casa de la Portera acogió numerosos proyectos, pues distintos actores, pintores, músicos,

[1] Cf. *https://microteatro.es/* [20/05/2019].

[2] Tras el éxito cosechado en Madrid, Microteatro abrió nuevas salas también en otras ciudades, tanto dentro como fuera de España, como Barcelona, Málaga, Buenos Aires, Veracruz o Miami, lo que confirma el éxito de la fórmula. En todo caso, el formato de la *microobra* ya había sido explorado por dramaturgos como, por ejemplo, Alfonso Zurro, quien, en 2010 también realizó experiencias de microteatro en las habitaciones del hotel Casa Romana de Sevilla.

escenógrafos y otros muchos tipos de artistas leemos en su web tomaron la casa y la convirtieron en un espacio polivalente dedicado a la creación artística[3].

Pocos meses más tarde, en septiembre de 2012, veía la luz el primer capítulo de *Días como estos*, la primera obra de la compañía Teatro en Serie[4]. El espacio escogido en esta ocasión –la librería La Buena Vida, propiedad de los hermanos Trueba, situada en el barrio de Ópera de Madrid– seguía sin ser convencional, aunque no era tan extravagante como en las experiencias anteriormente mencionadas; no obstante, el formato era también muy innovador y novedoso: como si fuera una serie televisiva, la obra se componía de distintos capítulos que se irían representando a lo largo de los meses siguientes. El dramaturgo, Luis López de Arriba, era también el director de la obra, en la que actuaban cinco actores y en la que destacaba la economía de medios: una mesa, un teléfono y los libros de la propia librería constituían el único atrezo que los espectadores veían desde sus asientos, unas sillas plegables colocadas junto a las estanterías[5].

Como señalaba Javier Molina en un reportaje aparecido en *El País Semanal*, es innegable que la crisis fue el contexto socio-económico en el que nacieron estos Nuevos Formatos. Sin duda, los recortes en cultura, la

[3] La excelente acogida de La Casa de la Portera por parte de la crítica movió a sus creadores, Martret y Puraenvidia, a abrir otro espacio en noviembre de 2013, La Pensión de las Pulgas, donde desarrollaron propuestas semejantes. En todo caso, el fenómeno de las casas teatro no es exclusivamente español. Especialmente conocido es el caso de Argentina, que también vio renacer su manera de hacer teatro al calor de una crisis, la de 2001; no olvidemos que en 2005 el argentino Claudio Tolcachir convirtió su casa en un teatro, *Timbre 4*, y en sede de su propia compañía.

[4] A día de hoy, la obra se encuentra inédita, por lo que agradecemos al autor que nos haya facilitado el manuscrito para la redacción de este artículo. Lo que sí se encuentra disponible es una grabación del espectáculo en el Centro de Documentación Teatral de Madrid. Cf. *http://teatro.es/* [20/05/2019].

[5] Al igual que el Microteatro y el Teatro inmersivo, el Teatro en Serie pronto se convirtió en un fenómeno en expansión. Tanto es así que los teatros convencionales también apostaron por la fórmula. El Teatre Lliure de Barcelona, por ejemplo, incluyó en su programación de 2013-2014 *Una sèrie de teatre*, de Jordi Casanovas, un espectáculo serializado que fue estrenando los capítulos entre los meses de abril y mayo de 2014. Ese mismo año, el Teatro Echegaray de Málaga estrenó *Nightshot*, de Paco Bernal y Nacho Albert, también una obra de teatro en capítulos. Para un recorrido por los distintos espectáculos de teatro serializado tanto en España como fuera de nuestro país, véase López de Arriba (2017).

subida del IVA al 21% decretada por el Gobierno en septiembre de 2012, que ocasionó la pérdida de un 31,43% de espectadores con respecto al año anterior, o el cierre de numerosas salas, como el teatro Albéniz, son elementos que hay que tener en cuenta para comprender su gestación (cfr. Molina, 2013).

En todo caso, la situación económica no fue, ni mucho menos, el único factor que explica el nacimiento de los Nuevos Formatos. Conviene recordar que, antes de la crisis, muchos grupos alternativos madrileños la mayoría no recibían subvenciones estatales ni tenían posibilidad de estrenar en salas comerciales. Así, cuando a Luis López de Arriba le preguntaron si creía que la crisis estaba en el origen de las nuevas propuestas, su respuesta fue contundente: "No; es lo que los medios han querido vender pero no es así. Es una respuesta al mal endémico del teatro en este país, consistente en una mala gestión pública y privada de la distribución de los espectáculos teatrales"[6]. Se trata de una opinión semejante a la que sostenían Miguel Alcantud y José Martret en un encuentro en torno a los Nuevos Formatos organizado en la librería La Buena Vida y moderado por el propio López de Arriba el 26 de abril de 2013. Ambos directores insistieron en que la apertura de sus locales no respondía tanto a la crisis como a una necesidad vital de trabajar sin llamar a ninguna puerta. Por eso los dos decidieron crear su propio teatro. Las palabras de José Martret fueron especialmente elocuentes: "no nos encontrábamos más que puertas cerradas. Estábamos hartos de que todo fueran noes" (citado en López de Arriba, 2017).

Cuatro años más tarde, el propio López de Arriba reflexionaba a propósito de las declaraciones de Martret, reconociendo la profunda verdad que escondían:

> *en el comienzo del siglo XXI ni los teatros comerciales ni las propias salas alternativas, circuito off o cualquier término que se les quiera dar, eran suficientes para acoger el trabajo de los creadores, que veían como dichas salas, que surgen en los años 80 para acoger las propuestas más rompedoras, se han vuelto tan herméticas o imposibles para muchas compañías teatrales que se ven obligadas*

[6] Estas declaraciones así como otras que también citaremos a lo largo de estas páginas proceden de una entrevista inédita, realizada específicamente para la redacción de este artículo.

a emprender un nuevo rumbo (López de Arriba, 2017).

¿En qué momento –podemos preguntarnos– empezaron los jóvenes creadores a sentir que la escena alternativa era tan hermética e inaccesible como el teatro comercial e institucional? ¿A qué mal endémico se refería López de Arriba como verdadero detonante del nacimiento de los Nuevos Formatos? Merece la pena que nos detengamos unos instantes en la historia de nuestro teatro alternativo para contextualizar las palabras de Martret y López de Arriba.

Aunque la existencia de un teatro no comercial en España es anterior a la Guerra Civil, la expresión *teatro independiente* hace referencia a una serie de compañías concretas, de grupos independientes[7], que aparecieron durante los años sesenta y setenta, como, por ejemplo, *Goliardos*, *Ditirambo*, *Tábano*, *Teatro libre* o también el TEI (*Teatro Experimental Independiente*). Estas compañías, que tenían como antecedente los grupos de teatro no profesional que emergieron a partir de los años cincuenta (Santolaria, 1997), trataban de desmarcarse del teatro oficial y comercial considerado como *dependiente* –desde un punto de vista económico, político y estético– de la dictadura franquista (Cornago Bernal, 1999).

Según Antonio Fernández Insuela, las características fundacionales de este teatro independiente español son, por una parte, la renovación estética y dramatúrgica (alejamiento del teatro de texto, desacralización del autor, experimentación con técnicas de improvisación y de creación colectiva, indagación sobre nuevos lenguajes escénicos o trabajo de la expresión corporal, entre otros) y, por otra, la búsqueda de nuevos públicos, especialmente espectadores que no procedieran de las clases burguesas afines al franquismo. A estas dos características habría que sumar su ideología política: estos grupos hacían un teatro crítico con la España de la dictadura, al tiempo que plantearon nuevas formas de organización, basadas en el colectivismo (modelo de autogestión, rechazo del protagonismo de ciertos actores o dramaturgos, modos de producción igualitaria…). En definitiva, como apunta Alonso de Santos, estas compañías independientes buscaban una alternativa vital, cultural, política y profesional (Alonso de

[7] Según José Luis Alonso de Santos, el teatro independiente español probablemente toma su nombre del teatro independiente argentino de los años 50 y de los movimientos *underground* norteamericanos de la misma época.

Santos, 1989).

Con la llegada de la democracia a finales de los años setenta, puede constatarse cierta desorientación entre los grupos de teatro independiente. El número de espectadores bajó considerablemente, entre otras razones porque, como explica Alonso de Santos (1989), el público dejó de percibir el teatro como un instrumento de contestación política. Algunos grupos desaparecieron (*Tábano, Goliardos*, TEI, *Teatro Libre*...) o tomaron otros rumbos (*Joglars*, *La Cuadra*, *Comediants*…). Posteriormente, desde finales de los años ochenta, se produjo lo que podemos llamar la *oficialización* del teatro independiente y, en consecuencia, la pérdida de dicha independencia. A partir de ese momento, si querían recibir apoyos y subvenciones de las instituciones públicas, los grupos debían plegarse a ciertas exigencias. La administración pasó a convertirse en el nuevo *empresario*, lo que para Alonso de Santos significó, precisamente, el fin de la independencia.

Cuando la crisis económica estalló en España en el año 2008 el contexto de la creación teatral se encontraba muy polarizado. Por un lado, existían algunas compañías y creadores que recibían subvenciones públicas y apoyos, pero, por otro, una gran cantidad de jóvenes artistas no terminaban de abrirse camino ni de lograr acceso a dichos apoyos y subvenciones. Sin duda, había espacios para el teatro alternativo –pensemos en Cuarta Pared, Pradillo, Triángulo, Mirador, Replika Teatro, por nombrar solo algunas salas representativas de Madrid– pero numerosos creadores se quedaban sin poder mostrar en ellas su trabajo. De este modo, el efecto de la crisis en las artes escénicas fue, hasta cierto punto, paradójico: para unos supuso el drástico recorte de apoyos y recursos, pero, para otros, como Alcantud, Martret o López de Arriba, se abrió una ventana de oportunidad, un escenario creativo menos hermético e inaccesible. Veamos en qué sentido.

Las compañías que recibían subvenciones y contratos de la administración (estatal, autonómica o municipal) fueron las principales perjudicadas porque fueron ellas las que tuvieron que encajar el duro golpe de las políticas de austeridad: los recortes en los presupuestos municipales supusieron el descenso del 60% de los contratos municipales para representaciones teatrales, el cierre de salas, la desaparición de festivales y la suspensión de giras. Medidas a la que hay que sumar otra de las más polémicas: el ya mencionado aumento del IVA del 8 al 21% en 2012, con el consiguiente incremento del precio de la entrada (García, 2013).

Ir al teatro pasó a ser un bien de lujo justamente en el momento en que las familias españolas debían hacer frente a la bajada de salarios y el aumento del paro. Solo en los meses siguientes a la subida del IVA, el teatro perdió 1,8 millones de espectadores respecto al año anterior, 600 puestos de trabajo y los beneficios generados por el sector disminuyeron un 33% (García, 2013).

Sin embargo, si prestamos atención a la cantidad de proyectos como Microteatro o La Casa de la Portera que pudieron ponerse en marcha en aquellos mismos años, el teatro alternativo madrileño no solo no se hundió sino que vivió una verdadera primavera. A diferencia de aquellas compañías que dependían directamente del dinero público, creadores como Alcantud, Martret o López de Arriba, entre otros muchos, encontraron en la nueva coyuntura un contexto más propicio para inventar nuevas formas de ver y hacer teatro. Así, durante los años siguientes al estallido de la crisis, la oferta de propuestas originales creció como la espuma. A poco que naveguemos en internet –espacio donde solían difundirse– los ejemplos de representaciones en espacios domésticos o poco convencionales se multiplicaron entre 2009 y 2016. Tanto es así que, en 2015, fecha en la que probablemente alcanzaron mayor popularidad, la periodista Paula Corroto llegó a elevar a ciento cincuenta las salas de pequeño formato que tenían abiertas las puertas solo en Madrid. Hacía años, en definitiva, que la escena alternativa no era tan dinámica; en espacios muy poco convencionales –casas, tiendas, azoteas, cárceles, peluquerías, viejos prostíbulos, porterías– proliferaban todo tipo de propuestas, cada una más original: teatro inmersivo, deambulatorio, micro-teatro, teatro en serie, ficciones sonoras…. (Fernández Santos, 2013).

Pero, podemos preguntarnos, esta explosión de creatividad ¿fue positiva o negativa para el teatro independiente? ¿Condenó a los jóvenes al pequeño formato –el low cost teatral– o sirvió como acicate? ¿Reflejó la precariedad o ayudó a combatirla? No es sencillo responder a estas preguntas. En todo caso, en el último apartado volveremos sobre la herencia que han dejado los Nuevos Formatos, para así poder valorar, diez años después, lo que pudieron aportar al teatro español de comienzos del siglo XXI.

Pasemos ahora a analizar qué características compartían los tres formatos que hemos escogido así como sus principales diferencias y similitudes.

3. HACIA UNA POÉTICA DE LOS NUEVOS FORMATOS

La insistencia en la novedad del formato es el primer rasgo que comparten el Microteatro, el Teatro inmersivo y el Teatro en Serie. En los tres casos el proyecto teatral se presentaba como una experiencia inédita e innovadora: "Nuevo concepto de formato teatral", "Nuevo concepto de espacio escénico", "Nueva forma de contar historias y de aproximar al espectador" son el tipo de descripciones que encontramos en sus páginas de internet. Sin restarle originalidad a las nuevas propuestas, conviene recordar que la historia del teatro en espacios alternativos, pequeños o domésticos en realidad es muy antigua. Así, pueden citarse los pequeños locales del Off-Brodway neoyorquino, en los años cincuenta del siglo pasado, donde podían verse espectáculos modestos en comparación con los grandes teatros de la ciudad; o ciertas experiencias tanto de las vanguardias como del teatro-performance contemporáneo, referente histórico en lo que a la ruptura de la distancia entre actores y espectadores se refiere (Danan, 2013). Por otro lado, habría que mencionar la existencia en nuestro país del género chico, especialmente del llamado teatro por horas, que surgió a finales del siglo diecinueve y con el que culminó la rica tradición española del teatro breve. Al igual que los Nuevos Formatos, estos espectáculos de corta duración con gran éxito entre la gente también se representaban en cafés-teatro y otros espacios humildes[8].

Tanto a los Nuevos Formatos como a estos ejemplos mencionados cabría pues aplicarles esta otra descripción que hace Peter Brook del teatro popular:

> *Es la celebración de todo tipo de "medios disponibles" y lleva consigo la destrucción de todo lo que tiene que ver con la estética. Esto no significa que no haya también belleza. "Toscos" son los que dicen: "No tenemos medios externos, ni un céntimo, ni habilidad, ni conocimientos estéticos, no podemos pagarnos hermosos trajes ni*

[8] Véase el volumen dirigido por Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro breve en España* (2008), especialmente el capítulo dedicado al "Arte escénico" del siglo XX, a cargo de Eduardo Pérez Rasilla (2008), donde encontramos un apartado sobre el "Teatro por horas".

> *decorados, no tenemos escenario, ni otra cosa que no sean nuestros cuerpos, nuestra imaginación y lo que tengamos a mano" (Brook, 2010: 76).*

A la vista de tantos antecedentes, podría parecer que la etiqueta Nuevos Formatos escondía ya desde el comienzo una doble trampa: ni serían nuevos, ni la cuestión del formato tendría excesiva relevancia, pues las formas –nos recuerda Peter Brook en otro ensayo (2010: 110)– suelen llevar inscrita su fecha de caducidad. No obstante, este peligroso razonamiento –no hay nada nuevo, nadie inventa nada– nos impediría reconocer en estos fenómenos teatrales verdaderos focos de resistencia en un país al que las políticas de austeridad y los recortes estaban estrangulando económica y socialmente. Así los caracterizaba el teórico teatral Olivier Neveux en una intervención en la Universidad de Estrasburgo sobre el teatro en época de crisis y describía estos milagros teatrales en pequeño formato como espacios de luz en época de tinieblas[9]. En este sentido, quizás los Nuevos Formatos no fueran nuevos, pero es muy revelador que necesitasen presentarse así y fueran aceptados por el público como tales. Quizás, lo que sí fue nuevo y sí fue fruto de la crisis fue la necesidad imperante de la sociedad española de entonces de encontrar espacios alternativos en los que otra manera de estar juntos y crear comunidad adquiriera significado (Cameron, 2014; Feinberg, 2014).

El segundo rasgo que unía las tres propuestas ya ha sido mencionado. Nos referimos a la utilización de lugares poco convencionales para una representación, como son un prostíbulo, una portería y una librería. ¿Qué distinguiría este uso que hicieron del espacio –podemos preguntarnos– de tantos otros espectáculos que, desde siempre, también se han realizado en espacios alternativos? Aunque las fronteras no son siempre nítidas, podemos responder que los espectáculos de los Nuevos Formatos no solo se representaron en espacios poco convencionales sino que nacieron con y para ellos. Se trata, por tanto, de prácticas teatrales site-specific, es decir,

[9] "Intervenir dans la crise. Le théâtre politique à l'heure de la crise", seminario organizado por el equipo de investigación C.H.E.R. (*Culture et Histoire dans l'Espace Roman*) el 8 de noviembre de 2013 en el marco del programa "Hybris et catastrophe: les arts de la scène en Europe face à la crise" en la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme-Alsace (Universidad de Estrasburgo).

concebidas para lugares concretos y poco convencionales (Pearson, 2010). De hecho, López de Arriba consideraba que fue esta vinculación a nuevos espacios lo que verdaderamente singularizó a los Nuevos Formatos y los convirtió en un nuevo modo de producir y distribuir teatro[10].

En relación con esto último podemos mencionar un tercer rasgo, a saber, el tamaño extremadamente reducido del espacio teatral. En efecto, las habitaciones donde se representa Microteatro apenas cuentan con quince metros cuadrados, La Casa de la Portera solo tenía cien y la librería La Buena Vida, donde se realizó el primer espectáculo de Teatro en Serie, emplazaba la representación en un pequeño espacio entre sus estantes de libros. En conexión directa con esta limitación espacial es necesario mencionar la duración de las representaciones, pues en la mayoría de las representaciones también destacaba la brevedad. Solo una hora en el caso del Teatro en Serie –como un programa de televisión– y no más de quince minutos en el caso del Microteatro. En estos dos ejemplos la cuestión del tiempo es esencial y una de las marcas distintivas de ambos formatos[11]: en el Microteatro, por ejemplo, se representan varias obras simultáneamente, por lo que es el espectador quien decide cuánto tiempo quiere estar en el teatro –a cuántas representaciones quiere asistir– y cuánto dinero quiere gastarse. Y lo mismo ocurría en el Teatro en Serie: cuando estrenaban un capítulo nuevo, también reponían los anteriores, por lo que también era el espectador quien decidía cuántos capítulos quería ver esa tarde o si prefería volver al día siguiente para asistir al que le faltaba…

No cabe duda de que el factor tiempo –y su flexibilidad– fue una de las claves del éxito de estos formatos populares, pues les permitió conectar con todo tipo de gente, incluso con personas que en principio no irían al teatro. En este aspecto, la brevedad contrastaría con la larga duración de espectáculos contemporáneos, como serían los montajes de Krystian Lupa, Robert Wilson o Robert Lepage, habitualmente en cartel en la capital española. Por otro lado, esta dicotomía larga / corta duración también implicaría dos formas distintas de concentrarse y de prestar atención en el teatro: mientras que los espectáculos de los grandes directores de escena mencionados requieren un trabajo de atención plena, las experiencias que,

[10] Ver nota 8.

[11] Este rasgo no podría aplicarse a La Casa de la Portera, pues espectáculos como el *Iván-Off*, por ejemplo, tienen una duración de dos horas.

por ejemplo, se proponen en el Microteatro se caracterizarían, en cambio, por la brevedad de los estímulos –no más de quince minutos– pero también por su multiplicidad, ya que el espectador puede acudir hasta a quince representaciones en una misma tarde[12].

La insistencia en la novedad, el uso de lugares poco convencionales y la condensación espacio-temporal de la representación no son las únicas características comunes de los Nuevos Formatos. Hemos de señalar también el éxito de público, el dinamismo de la programación, el precio reducido de la entrada así como el uso de las redes sociales y unas atractivas páginas web para la difusión y publicidad de los espectáculos. Por último, en el caso del Microteatro y el Teatro en Serie destaca también la existencia de un bar en el local de la representación, lo que reforzaría el carácter popular de estas propuestas. Estas últimas características fueron, sin duda, esenciales para atraer nuevos públicos, sobre todo a los más jóvenes, quienes, durante los años más duros de la crisis económica, se vieron especialmente castigados por la precariedad laboral, los recortes en educación y la subida de las tasas universitarias. Esta capacidad para conectar con un público joven hablando su mismo lenguaje se refleja elocuentemente en el modo en que Miguel Alcantud llegó a autodenominar el Microteatro: "el *youtube* del teatro*"* (citado en López de Arriba, 2017).

Antes de pasar al siguiente apartado resulta pertinente abordar un último rasgo que compartían los tres formatos. Se trata de a la voluntad que manifestaban todos ellos de integrar al espectador en la representación con la voluntad de ofrecerle una experiencia que a menudo calificaban como inmersiva. Se trata de un aspecto que, precisamente, López de Arriba señalaba a la hora de establecer una poética común de las nuevas propuestas: "la proximidad del público, el hecho de que la experiencia teatral sea diferente, más cercana, más palpable y sin trampa ni cartón: actuación en estado puro. Es su virtud y su peligro"[13].

Como señala Hans-Thies Lehmann (2012) en un artículo sobre el estatuto del espectador contemporáneo, parece que el empleo de cierta retórica performativa se haya vuelto imprescindible para conectar con el

[12] En un artículo revelador, N. Katherine Hayles denomina *Hyper* y *Deep Attention* a estas dos maneras distintas de concentrarse. Para una caracterización de ambas, véase Hayles (2007: 187).
[13] Ver nota 9.

público actual. Así, como apunta también Erika Fischer-Lichte, la influencia del giro performativo en todas las artes –no solo las plásticas– desde los años sesenta explicaría la tendencia de los artistas contemporáneos a presentar sus producciones como "acontecimientos en los que están involucrados no solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores" (2011: 45). En este sentido, ciertas fórmulas empleadas por los Nuevos Formatos, como "nueva experiencia inmersiva" o "aproximar al espectador de manera no convencional", podrían parecer meros reclamos publicitarios que, siguiendo la moda, buscaron atraer a un público ávido de experiencias cada vez más reales.

Esta hipótesis vendría a confirmarse por el hecho de que ese gesto aparentemente performativo de convertir al espectador en piedra angular del espectáculo no se correspondería con el corte marcadamente ilusionista de muchas de las propuestas dramatúrgicas –con prioridad del texto, intriga, personajes definidos y puesta en escena uniforme– que pudieron verse en estos locales[14]. En el caso del Teatro en Serie o del Microteatro, por ejemplo, cabría preguntarse si realmente nos encontramos ante un espectáculo de interacción con el público, como en el arte de la performance o los *happening, o más bien ante un teatro que solo suspende momentáneamente el pacto de ficción* –a través de monólogos o preguntas al público– para enseguida volver a reclamar su identificación con el cosmos dramático[15]. El ilusionismo patente –"actuación en estado puro", recordemos que era la fórmula empleada por López de Arriba– y el valor semiótico de los objetos y los cuerpos puestos en escena serían otras características de los Nuevos Formatos que, a pesar de la retórica participativa a la que aludíamos, en principio los distanciarían de la performance, un arte que se caracteriza por el anti-ilusionismo y por tomar los objetos y cuerpos en escena en su valor material y no semiótico.

No obstante, tal vez tengamos que valorar el alcance performativo de estos espectáculos tomando en cuenta otros elementos. Me refiero a la importancia que tienen en los Nuevos Formatos el contacto físico entre

[14] Así, por ejemplo, en la página web de Microteatro leemos que "Las obras representadas contienen las características propias de una obra tradicional. Requieren un guion previo y una puesta en escena uniforme y permanente mientras se represente". Cf. *https://microteatro.es/* [20/05/2019].

[15] Se trata de una distinción que Hans-Thies Lehmann (2012) explora en el artículo mencionado.

actores y espectadores y la voluntad de transformar a estos, en tanto que individuos, en una comunidad; como explica la propia Fischer-Lichte, estos rasgos también son constitutivos de la performance (2011: 105 y ss.). En este sentido, las dimensiones llamativamente reducidas del espacio teatral, la elección de lugares fuertemente enraizados en la realidad social –un prostíbulo, una portería y una librería– así como la importancia de la creación de una atmósfera envolvente que comienza desde el momento mismo en el que se traspasa la puerta de estos locales atestiguan el peso que poseen estos elementos –contacto y comunidad– en las nuevas propuestas.

En definitiva, los Nuevos Formatos no emplearon una retórica performativa hueca simplemente para atraer al público, sino que ¾volviendo a la idea anterior sobre la necesidad de presentarse como espacios alternativos en los que negociar las relaciones sociales¾, habrían heredado del arte de la performance la voluntad de redefinir radicalmente el concepto de comunidad. Como remarca López de Arriba al recordar el momento de las representaciones del Teatro en Serie: "Conseguimos crear un ambiente muy distendido, un micromundo que empezaba desde que la gente entraba en la librería, pedía su bebida, escuchaba la música y miraba libros. Siempre había ya algún actor en escena. Era la misma gente que luego rodeaba a los actores"[16].

4. NUEVAS FORMAS DE CONTAR HISTORIAS: EL TEATRO EN SERIE

Tal y como aparece definido por Luis López de Arriba:

> *El teatro por capítulos* […] *sigue la línea del* teatro de cerca *que ya estaba desarrollándose desde antes incluso de la aparición de la sala de Loreto y Chicote. Dentro de este término englobaríamos aquellas obras dramáticas divididas en capítulos y con una trama continua, con personajes que se repiten al menos en parte de los episodios y un criterio unitario que cohesione las distintas entregas de la obra. Dejamos fuera, por tanto, aquellas obras dramáticas que se puedan entender como trilogías o ciclos, desde el ciclo mítico de las* Comedias Bárbaras *de Valle-Inclán hasta la más reciente*

16 Ver nota 8.

Trilogía de la juventud*, de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe* (López de Arriba, 2017).

Siguiendo al propio López de Arriba, la primera obra por capítulos que, cumpliendo con estos criterios, vio la luz en España sería Teatro a pelo, estrenada en Sevilla en el hostal La Caja Habitada en febrero de 2012. El montaje se prolongó hasta 2015 a través de nueve capítulos, todos ellos de corta duración. Teatro a pelo, escrita por Julio León y dirigida por Francisco Pérez, logró mantenerse tres años en cartel y dio lugar a otras obras por capítulos firmadas por los mismos autores: La noche de las flores (galería de arte Slowtrack en Madrid, 2013), La compañía (Teatro Quintero, diciembre de 2015), Underground y Topos. Estas dos últimas eran series de tres capítulos producidas para Metro de Sevilla en 2014 y 2015.

En paralelo a Teatro a pelo, Días como estos, la primera obra de la compañía Teatro en Serie, se representó en la librería La Buena Vida de Madrid entre septiembre de 2012 y junio de 2013; el espectáculo en su conjunto se estructura en cuatro capítulos, cada uno de ellos de una duración de una hora aproximadamente; a su vez, cada capítulo, dividido en distintas escenas, forma parte de la serie, pero también posee unidad y coherencia en sí mismo. La acción se desarrolla a lo largo de un año y unos meses en una librería –llamada también La Buena Vida–, propiedad de Martín, el personaje protagonista, quien la heredó de su padre, fallecido recientemente. Además de Martín, hay tres personajes fundamentales –Ana, Alberto y Helena– así como un "multipersonaje", llevado a escena por un único actor, que representa los papeles de "madre", "adolescente", "ciego"… Como en muchas comedias televisivas, estos cuatro jóvenes en la treintena aparecen retratados de forma muy realista a partir de un lenguaje fresco y directo, lo que contribuye a que el espectador pueda identificarse con ellos fácilmente. El amor, la amistad y la memoria en días como estos son los temas que se abordan a partir del entramado de relaciones íntimas entre los personajes.

¿Qué rasgos dan singularidad al Teatro en Serie en el marco de las nuevas tendencias?

En primer lugar, podemos mencionar la continuidad entre el espacio dramático, el escénico y el teatral. En efecto, la librería La Buena Vida es, al mismo tiempo, un lugar de ficción, un escenario y un espacio teatral.

En este sentido, y como ocurre con el "espacio-tablado" descrito por Anne Ubersfeld (1996: 57), la ruptura no se produce, como en un teatro a la italiana, entre el espectáculo y el espectador, sino entre el espacio teatral y el resto del mundo. Esta característica sin duda contribuye a acentuar la experiencia inmersiva a la que ya nos hemos referido antes. Así lo señala también López de Arriba: "en nuestra experiencia, al usar un espacio real, especialmente atractivo por la atmósfera de la librería, el espectador siente el espectáculo de otro modo, todo ocurre a su alrededor"[17].

No obstante, el rasgo que sin duda distingue este formato del resto de propuestas es la influencia que ejercen sobre él las series de televisión. Enumeremos algunos de los mecanismos propios de este medio que López de Arriba asimila después al lenguaje teatral:

- Empleo de un hilo musical reconocible por el espectador tanto al inicio como al final del capítulo.
- Introducción de un breve resumen del capítulo anterior.
- Estructura dramática semejante a las series, basada en la preponderancia de la intriga y el esquematismo de los personajes.
- Construcción del argumento a partir de las relaciones establecidas por unos personajes en un único espacio dramático.

Existe además un cuarto mecanismo tomado de las series televisivas que por su originalidad dramatúrgica merece comentarse aparte. Me refiero al tratamiento que recibe el tiempo. Como es sabido, tanto en el cine como en la televisión las retrospecciones son un recurso muy común para abordar el pasado de la historia y los personajes, lo que permite al espectador audiovisual saltar en el tiempo sin problemas, una operación mucho más compleja en el caso de una obra de teatro. En este sentido, uno de los aspectos dramatúrgicos más originales de Días como estos es, precisamente, la trasposición al lenguaje teatral de los flashback televisivos. Veamos un ejemplo:

> *ANA.– Pensaba en cuando nos conocimos.*
> *MARTÍN.– Un encuentro francamente curioso* […].
> *ANA.–* […] *Vamos a recordar la situación.*
> *MARTÍN.– No estoy seguro de que puedas recordar mucho.*

17 Ver nota 8.

> *ANA.– ¿Puedes ayudarme?* (ELENA toma de la mano a un actor al que en adelante llamaremos MARTÍN BIS). *Bien, estamos en una discoteca. Imaginemos que estamos en una discoteca, tú eres Martín, yo estoy en la barra pidiendo una copa y tú estás, solo y amargado, mirándome...*
> MARTÍN BIS actúa lo que ANA le propone. […] (López de Arriba, 2013: I, 28-29).

Como en nuestro ejemplo, en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, los personajes interrumpen la acción en curso para presentar hechos que, ocurridos en un tiempo anterior, guardan relación con ella. Y lo interesante es el procedimiento del que se sirven para ello: como si fuera una representación, ponen en escena estas retrospecciones –las teatralizan– ante los ojos mismos del espectador. Para ello, normalmente solicitan la ayuda del multipersonaje, sentado entre el público como uno más, quien siempre se presta para encarnar los roles que haga falta. Este recurso se vuelve especialmente interesante cuando, como en el ejemplo citado, el actor-comodín hace de un personaje que ya está presente en escena, produciendo entonces su desdoblamiento y multiplicando los niveles de teatralidad de la obra.

Otro aspecto relevante a la hora de calibrar las similitudes y diferencias de las series de televisión y Teatro en Serie tiene que ver con el gran desafío que supone para este último la fidelización del espectador. Como recuerda Luis López de Arriba, los "giros de guion" o cliffhanger, inventados por los dramaturgos clásicos y teorizados por Aristóteles en la Poética, son un recurso habitual en el lenguaje del guion televisivo (en las telenovelas, la soap-opera o las sitcom) que pretende provocar en el espectador el deseo de ver el siguiente capítulo. Ahora bien, si lograr que un espectador televisivo vea el siguiente capítulo es relativamente sencillo (aunque depende, lógicamente, de si la serie se difunde en abierto o a través de canales de pago), conseguir que un espectador regrese al teatro, no una sino hasta cuatro veces por temporada, parece mucho más complicado. Por eso vuelve a ser esencial el coste moderado de la entrada así como la creación de expectativas en el espectador a través de giros de guion que susciten su curiosidad.

En todo caso, es indudable que el éxito y calidad actual de las series de televisión es un factor que favorece la fidelización del espectador del teatro en serie. Hasta cierto punto podemos decir que se traslada al teatro

una práctica cultural como ver una serie que, sobre todo en los últimos tiempos, se ha vuelto habitual en países de todo el mundo. Como apunta Fernando Ángel Moreno en Yo soy más de series. "las series parecen haber tomado el protagonismo en nuestro mundo cultural como el teatro en el siglo XVII, la novela en el XIX [y] el cine a mediados del XX)" (Moreno, 2015: 13). Y es que, como comenta a su vez Dominique Moïsi en Geopolítica de las series, los mejores guionistas de hoy son comparables "a los grandes novelistas del pasado, desde Balzac hasta Flaubert, pasando por Dickens" (2017: 11). Para este autor, "las series no solo se han convertido en el equivalente de lo que fueron los folletines del siglo XIX: una dimensión esencial de la cultura", sino que sus creadores "se han convertido en los mejores analistas de las sociedades y del mundo actual, por no decir en los futurólogos más fiables" (2017: 11).

Otro elemento que sin duda favorece la fidelización del espectador tiene que ver con la duración temporal de la serie. Al igual que sucede en la televisión, donde "los personajes de las series, más que los de los libros y los de las películas, evolucionan a un ritmo parecido al nuestro, a lo largo de años y acompañándonos en nuestras conversaciones cotidianas" (Moreno, 2015: 13), lo mismo podemos decir que ocurre en el Teatro en Serie. El espectador regresa al teatro pasado el tiempo y, al hacerlo, su propia vida va evolucionando al ritmo que progresa la trama. A los personajes que suscitan su interés les habrán ocurrido, al igual que a él, cosas nuevas. Volver al teatro, como toda práctica ritual, es una manera de tomar conciencia, a partir de la repetición, de cómo vamos cambiando.

De hecho, según Dominique Moïsi, uno de los factores esenciales para comprender el éxito de las series de televisión es precisamente la relación especial con el tiempo que se genera:

> *El tiempo de la serie* […] *se aproxima más al de la literatura que al del cine.* […] *Con una media de doce episodios por temporada, la serie se convierte en "tiempo real". La espera del próximo capítulo —salvo para quienes ven las series en DVD o en* streaming*— es la causa del éxito de la serie* […]. *Igual que en la vida, los personajes de la serie televisiva tienen, en cierta forma, "el tiempo del tiempo".* […] *Como en la vida real, muchas historias se enmarañan, se suceden, se superponen.* […] *Y, con el tiempo, el mundo real se insinúa en el mundo de la ficción* (Moïsi, 2017: 47-48).

Finalmente podríamos llamar la atención sobre un último aspecto del Teatro en Serie que es relevante para valorar lo que antes hemos denominado el alcance performativo de los Nuevos Formatos. Según la conocida fórmula de Erika Fischer-Lichte, una performance se crea a partir de un intercambio de energía –un bucle de retroalimentación– entre actores y espectadores. No cabe duda de que el Teatro en Serie no es una performance, pues ya hemos visto que se distancia de este arte por el ilusionismo y el valor semiótico de los objetos y cuerpos puestos en escena. Sin embargo, algunos de los elementos que lo constituyen como formato sí puede considerarse que proceden de este arte. A dos de ellos ya nos hemos referido –contacto y comunidad–, pero habría un tercero que estaría estrechamente relacionado con el funcionamiento del bucle de retroalimentación performativo. Veamos en qué sentido.

A lo largo de la obra existen distintos momentos en los que se interpela directamente a los espectadores o se solicita que participen. No obstante, como decíamos antes, este recurso ni rompe verdaderamente el pacto de ficción ni libera la representación a la contingencia de lo imprevisible, lo que es esencial en una performance. Por tanto, es en otro nivel donde hemos de ir a buscar el impacto performativo de ese intercambio de energía entre actores y espectadores al que se refiere Fischer-Lichte. Para explicarlo leamos la reflexión del propio López de Arriba a propósito del proceso dramatúrgico que siguió para escribir *Días como estos:*

> *El primer capítulo fue mostrado en un ensayo con público para ver sus reacciones y me motivó incluso a cambiar el final. No escribí los demás hasta que fuimos estrenando.* […] *Estrenaba un capítulo y escribía el siguiente y, entre medias, surgían nuevas ideas que iba reservando para los siguientes capítulos.* […] *En conclusión, en este caso, el formato condicionó todo*[18].

Como vemos, el formato serializado propició que el intercambio de energía entre actores y espectadores tuviese un impacto real en la escritura de los siguientes capítulos, un fenómeno que sí transformó al público de Días como estos en participante activo del proceso creativo. Desde

18 Ver nota 8.

este punto de vista, el Teatro en Serie representaría un buen ejemplo del dinámico intercambio que existe entre teatro y performance desde los años noventa (Fischer-Lichte, 2011: 100).

5. EL LEGADO DE LOS NUEVOS FORMATOS TEATRALES: ENTRE LA PRECARIEDAD Y LA ESPERANZA

A pesar del tiempo sucedido desde su eclosión, los Nuevos Formatos siguen siendo a día de hoy un fenómeno relativamente reciente en la historia de la escena teatral, tanto madrileña como española. Aunque es cierto que cada vez existen más estudios que los analizan, aún queda mucho camino por recorrer y, en este sentido, no solo es necesario contar con un margen temporal más dilatado para poder establecer conclusiones sino que también sería esencial disponer de más estudios, cuantitativos y cualitativos, que los aborden. Sin duda, sería muy fructífera la colaboración entre distintos campos, concretamente entre la sociología del teatro y los estudios teatrales, para producir conocimiento en torno a la conexión que pudo darse en España durante los años más duros de la crisis entre nuevas prácticas culturales, movimientos sociales y la emergencia de nuevas formas teatrales. Una perspectiva comparada, que analizara la respuesta del teatro alternativo ante la crisis en distintos países, sería a su vez muy valiosa para tener una visión más amplia y transnacional de estos fenómenos.

En todo caso, pasada ya una década desde la inauguración de la multisala Microteatro por Dinero, podemos realizar una valoración provisional de la herencia que dejaron los Nuevos Formatos. Esperamos que futuras investigaciones, así como el propio desarrollo del teatro alternativo español, amplíen, maticen o corrijan lo que la distancia temporal y los estudios actuales nos permiten concluir en este momento.

La primera valoración que debería hacerse tiene un cariz ciertamente negativo. Numerosas voces sobre todo entre las nuevas generaciones de creadores¾ han denunciado la precariedad a la que conducen los Nuevos Formatos Teatrales. Lejos de representar una oportunidad, argumentan dramaturgas como Diana Luque o Pilar Almansa, la tendencia a producir espectáculos de pequeño formato es un dramático reflejo de la escasez de medios que caracteriza a los creadores de nuestro país. Sin negar que

puedan surgir interesantes experiencias escénicas, Diana Luque insiste en que el pequeño formato condena a la creación escénica a un teatro de pura "supervivencia" (2014: 39).

De hecho, en "Buscando modelos para el *off",* artículo publicado en 2017 en la Revista Godot, la dramaturga Pilar Almansa advertía de que la proliferación de pequeños espacios no debe ser vista como un síntoma de salud ni su éxito comercial tiene por qué implicar que el teatro llegue a nuevos públicos. Para ella, los rasgos que caracterizan la exhibición teatral madrileña son, de hecho, la atomización del espacio y del tiempo:

> *Un conglomerado de causas (más licenciados de escuelas oficiales y no oficiales, ausencia de mecanismos transparentes de acceso a espacios públicos, emprendimiento como mecanismo de visibilización del propio trabajo…) han hecho que la exhibición teatral madrileña se atomice en el espacio y el tiempo: en el espacio, por la proliferación de espacios de exhibición con aforos cada vez más reducidos; y en el tiempo, por la multiprogramación, al servicio del necesario sostenimiento económico de la sala* (Almansa, 2017).

Según su análisis, este proceso en el que el aumento de la oferta y la atomización de la exhibición concurren se ha realizado de forma simultánea al descenso generalizado de asistentes a espectáculos en vivo. Así, siempre según Almansa, los creadores teatrales en realidad no habrían buscado nuevos públicos, sino que habrían tratado de reducir el riesgo de no tener público a través de un aumento de la oferta, una reducción del aforo y una disminución en la duración de la temporada. De este modo, aunque el aforo potencial del conjunto de los espacios aumenta, este mismo sufre un proceso de atomización en un contexto decreciente en términos globales. "El riesgo de no tener público, por lo tanto, se mantiene estable, aunque ahora hay muchos más sitios donde esa ausencia es posible" (Almansa, 2017).

En este sentido, parece que los esperanzados deseos de José Martret, creador de La Casa de la Portera que citábamos al comienzo de este artículo –recordemos que incidía en la necesidad de imaginar otros modos de ver, producir y distribuir teatro– se han acabado estrellando contra la realidad deficitaria de nuestro tejido cultural. En esta misma dirección, Almansa señala con excelente criterio que, aunque quisiéramos

imitar modelos para el off como los que existen en Francia, Reino Unido o Estados Unidos, países en los que existe una escena alternativa menos precaria, sería imposible trasplantar a nuestro país dichos modelos, pues la realidad legislativa, fiscal, educativa y cultural no es comparable:

> *La solución no consiste solamente en aprobar una ley de mecenazgo, una intermitencia o un sistema de ayudas públicas solvente (sin por ello quitarle valor a su implantación). Esas medidas tendrán que convivir con un entramado fiscal y laboral concreto, unos planes educativos, una cultura empresarial… que no necesariamente se comportarán o transformarán de manera análoga a los de los referentes mencionados* (Almansa, 2017).

Sea como sea, en las palabras de Almansa encontramos sugerido uno de los legados más positivos –aunque aún en vías de alcanzarse plenamente– que ha dejado la época de la crisis. Nos referimos a la implementación de una Ley de mecenazgo y de un Estatuto del Artista semejante al que existe en Francia, así como una Ley de sala alternativa como la que existe en Argentina, una medida de política cultural que sin duda ayudaría a espacios pequeños y poco convencionales a mantener sus puertas abiertas.

Y es que, una década más tarde, el balance de las salas no convencionales que han seguido con sus puertas abiertas es bastante desolador. De los tres espacios y formatos estudiados en este artículo, solo Microteatro por Dinero permanece abierto. La Casa de la Portera y los espacios específicamente escénicos que albergaron Teatro en Serie en sus siguientes montajes –*La Trastienda* (Sierpe, 2) y *El Apartamento* (Génova, 7)– hace tiempo que tuvieron que cerrar sus puertas. Como también cerraron otras salas emblemáticas, como por el ejemplo El sol de York (Arapiles, 16), Kubik Fabrik (Primitiva Gañán, 5) o La Pensión de las Pulgas (Huertas, 48). Así, aunque en un primer momento, sobre todo en torno a 2015, se produjo un auténtico boom de Nuevos Formatos y Espacios teatrales, los últimos años han sido testigo de un evidente reflujo (cfr. Luque, 2014: 39; Corroto, 2014).

En todo caso, hay un espacio teatral en Madrid cuya historia sobresale y hasta cierto punto contradice este escenario pesimista. Nos referimos al Teatro del Barrio (Zurita, 20), una de las salas surgidas al

albur de la crisis que más visibilidad tiene en la actualidad (Boehm, 2018). La idea de abrir un teatro en la antigua sala Triángulo fue iniciativa de distintos profesionales de las artes escénicas –la cara más visible es el actor, dramaturgo y director Alberto San Juan–, quienes apostaron por crear una cooperativa cultural en diciembre de 2013. Tal y como podemos leer en su página web:

> *La voluntad con la que abrimos el Teatro del Barrio es abiertamente política: participar en el movimiento ciudadano que ya está construyendo otra forma de convivir.*
> *Este teatro nace del hambre de realidad. La realidad tiene siempre algo maravilloso: por terrible que sea, puede ser transformada. Si se conoce. Y esta es la vocación del proyecto: saber qué está pasando aquí, por qué no nos gusta y por qué queremos cambiarlo.*
> *Este teatro pretende ser una asamblea permanente donde mirar juntos el mundo, para, juntos, imaginar otro donde la buena vida sea posible*[19].

El espíritu que se refleja en esta declaración de intenciones –todo un manifiesto artístico– es otra de las herencias que ha dejado la época de la crisis en el teatro independiente madrileño. Nos referimos a que, en los últimos años, se ha producido una repolitización del mismo y, también, su recuperación como herramienta para la participación ciudadana. El Teatro del Barrio –pero también otros espacios como la hoy desaparecida Kubik Fabrik de Usera– inciden en el teatro como asamblea, como lugar propicio para imaginar otras realidades y formas de vivir juntos. En esta misma línea hay que entender también otras iniciativas como *Lavapiés Barrio de los Teatros,* una red que aúna a catorce teatros[20] ubicados en dicho barrio madrileño y que tiene como objetivo la colaboración entre ellos: "A la crisis económica, social y cultural que vivimos, nosotros oponemos un deseo, una aspiración, una voluntad. Y arriesgamos todas nuestras fuerzas en la búsqueda de una alternativa de creación y difusión del teatro basada

[19] Cf. *https://www.teatrodelbarrio.com/what-i-do/* [20/05/2019].
[20] Forman parte de la red espacios alternativos como el Off de la Latina, Nuevo Teatro Fronterizo o El Umbral de Primavera, pero también espacios convencionales, como en CDN o La Casa encendida.

en la dignidad”[21].

Como vemos, es complejo decidir si el balance de la crisis en la creación teatral independiente es positivo o negativo. Por un lado, la precariedad y la falta de medios es evidente. Por otro, percibimos un ambiente más dinámico y abierto, caracterizado por la decidida voluntad de colaborar y seguir creando a pesar de las circunstancias. Solo el tiempo podrá ofrecernos los elementos de juicio que nos permitan valorar con más distancia las aportaciones que generaron los Nuevos Espacios y Formatos al desarrollo del teatro español. Una de las herencias más positivas que podrían darse sería haber servido como semilleros –invernaderos culturales– para los creadores jóvenes. Quizás, cuando pasen los años, elogiemos a estos espacios y formatos teatrales por haber servido de cantera a los actores, dramaturgos y directores del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMANSA, P. (2017). “Buscando modelos para el *off”. Revista Godot,* 21 de marzo. Disponible en línea*: http://www.revistagodot.com/buscando-modelos-para-el-off/* [20/03/2019].

ALONSO DE SANTOS, J.-L. (1989). “Principio y fin del teatro independiente”. *Campus* 31.

BOEHM, S. (2018). “Popular Theatre as Space and Symbol of the Spanish Democratic Revolution”, *Bulletin of Hispanic Studies* 95, 1085-1106.

BROOK, P. (2010). *La puerta abierta.* Barcelona: Alba Editorial.

____ *(2012). El espacio vacío.* Barcelona: Península.

CAMERON, B. (2014). “Spain in Crisis: 15-M and the Culture of Indignation”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 15.1-2, 1-11.

CORNAGO BERNAL, Ó. (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego.* Madrid: Visor Libros.

CORROTO, P. (2014). *“La autogestión como trampa”. Eldiario.es,* 7 de enero. Diponible en línea: *https://www.eldiario.es/cultura/autogestion-trampa_0_211729000.html* [12/03/2019].

____ (2015). “La burbuja del *off madrileño”. Eldiario.es,* 25 de marzo.

21 *http://www.lavapiesbarriodeteatros.es/* [20/05/2019].

Disponible en línea: *https://www.eldiario.es/cultura/teatro/burbuja-teatro-off-madrileno_0_370263233.html* [12/03/2019].

DANAN, J. (2013). *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Arles: Actes Sud.

FEINBERG, M. (2014). "Don Juan Tenorio in the Campo de Cebada: Restaging Urban Space after 15-M". *Journal of Spanish Cultural Studies* 15.1-2, 43-59.

FERNÁNDEZ INSUELA, A. (1975). "Notas sobre el teatro independiente español". *Archivum. Revista de la Facultad de Filología* 25, 303-322.

FERNÁNDEZ SANTOS, E. (2013). *"El teatro alternativo llama a su puerta". El País,* 30 de diciembre. Disponible en línea: *https://elpais.com/cultura/2013/12/29/actualidad/1388346871_209123.html* [20/03/2019].

FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada Editores.

GARCÍA, R. (2013). "El sector del teatro se desangra por el 'devastador' aumento del IVA". *El País,* 21 de marzo. Disponible en línea: *https://elpais.com/cultura/2013/03/21/actualidad/1363872815_952612.html* [20*/03/201*].

HAYLES, N. K. (2007). "Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes". *Profession,* 187-199.

HUERTA CALVO, J. (dir.) (2008). *Historia del teatro breve en España.* Madrid / Frankfurt: Iberoamericana.

LEHMANN, H-T. (2012). "Réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique". *Critical Stages* 7, 1-4.

LILLO, M. (2014). *"El sol de York no calentó lo bastante". El País,* 28 de julio. Disponible en línea: *https://elpais.com/ccaa/2014/07/29/madrid/1406660294_751998.html* [20/03/2019].

LÓPEZ DE ARRIBA, L. (2013). *Días como estos. Capítulos I-IV* [obra inédita].

____ (2017). "Nuevos formatos teatrales. Microteatro y Teatro en serie, abriendo caminos". *Don Galán 7.* Disponible en línea: *http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum7/sumario.php* [12/01/2019].

LUQUE, D. (2014). "Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis

actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)". En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33),* J. Romera Castillo (ed.), 34-53. Madrid: Verbum.

MOLINA, J. (2013). *"Milagro teatral en pequeño formato". El País,* 7 de mayo. Disponible en línea: *http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html* [12/03/2019].

MOÏSI, D. (2017). *Geopolítica de las series o el triunfo global del miedo.* Madrid: Errata Naturae.

MORENO, F.-A. (ed.) (2015). *Yo soy más de series. 60 series que cambiaron la historia de la televisión.* Madrid: Esdrújula ediciones.

NEVEUX, O. (2013). "Intervenir dans la crise. Le théâtre politique à l'heure de la crise". Seminario inédito organizado por el equipo de investigación C.H.E.R. (*Culture et Histoire dans l'Espace Roman*) el 8 de noviembre de 2013 en el marco del programa "Hybris et catastrophe: les arts de la scène en Europe face à la crise", Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme-Alsace (Universidad de Estrasburgo).

ORDÓÑEZ, M. (2014). "Teatros del barrio". *El País,* 16 de junio. Disponible en línea: *https://elpais.com/cultura/2014/06/16/babelia/1402935863_267256.html* [25/02/2019].

PEARSON, M. (2010). *Site-Specific Performance*. London: Palgrave MacMillan.

PEIRÓ, P. (2013). "La primavera de los teatros". *El País,* 15 de marzo. Disponible en línea: *https://elpais.com/ccaa/2013/03/14/madrid/1363295480_358825.html* [25/03/2019].

PÉREZ-RASILLA, E. (2008). "El arte escénico". En *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), 947-968. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana.

ROMERA CASTILLO, J. (ed). (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33).* Madrid: Verbum.

SANTOLARIA, C. (1997). "El teatro no profesional en la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente". *Revista de Estudios Teatrales* 11, 193-209.

TREMLETT, G. (2013). "Spain's microtheatres provide lifeline for actors as public subsides dry up". *The Guardian,* 28 de febrero. Disponible en línea: *http://www.theguardian.com/world/2013/feb/28/spain-austerity-arts-funding-microtheatres* [12/03/2019].

UBERSFELD, A. (1996). *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris: Belin.

Recibido el 28 de marzo de 2019.

Aceptado el 6 de mayo de 2019.

IMAGEN, IDENTIDAD Y TRADUCCIÓN EN LA VERSIÓN TEATRAL ITALIANA DE *CINCO HORAS CON MARIO* (2017)[1]

IMAGE, IDENTITY AND TRANSLATION IN THE ITALIAN THEATRE VERSION OF *FIVE HOURS WITH MARIO* (2017)

Nuria PÉREZ VICENTE
Universidad de Macerata (Italia)
nuria.perezvicente@unimc.it

Resumen: La presente comunicación se plantea hacer un estudio, desde un punto de vista pragmático, de las actividades de imagen e identidad en la versión teatral de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Se trata de ver cuáles son los actos de habla emitidos por el personaje de Carmen y de estudiar cómo han pasado a la reciente traducción italiana (Delibes, 2017).

Palabras clave: *Cinco horas con Mario*. Imagen. Actos de habla. Traducción.

Abstract: The present communication proposes to study, from a pragmatic point of view, the activities of image and identity in the theatrical version of *Five Hours with Mario*, by Miguel Delibes. We want to see which speech acts are issued by Carmen's character and how they have passed on to the recent Italian translation (Delibes, 2017).

Key Words: *Five hours with Mario*. Image. Speech acts. Translation.

[1] Una versión de este artículo se presentó en el XXVII Seminario Internacional *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, celebrado en la UNED (Madrid) los días 20-22 de junio de 2018, en homenaje al profesor José Romera Castillo, que dirigió mi tesis de doctorado. A él va dedicado, con todo mi agradecimiento, este trabajo.

1. PÓRTICO

En el presente trabajo vamos a ocuparnos de uno de los mejores ejemplos del siglo XX de la literatura del yo: nos referimos a *Cinco horas con Mario* (de ahora en adelante *5HM*), de Miguel Delibes (1966), que aquí estudiaremos en su versión teatral. No es esta, como sabemos, una autobiografía *ad hoc* sino un relato autobiográfico de ficción que se ajusta por completo al formato de escritura autobiográfica[2]. Además, y como veremos a lo largo de este trabajo, la obra contiene diversos niveles autobiográficos.

Nos basaremos en la única traducción italiana de la adaptación teatral[3], realizada recientemente por Renata Londero (2017) para la editorial Marsilio de Venecia. No entraremos en esta sede en la relación entre novela y texto dramático —aspecto largamente estudiado[4]— del cual este último es lógicamente una síntesis y condensación, pero sí nos interesa destacar que es una de las tres obras narrativas que el autor adaptó al teatro, y que de ellas es posiblemente la que más éxito ha tenido: su gran fuerza dramática, concentrada en la voz femenina, así como la ausencia de narrador, el predominio de la oralidad y la simplicidad de escenarios (uno solo), han favorecido sin duda que así sea. De hecho, la obra se representa, con pocas interrupciones, desde 1979, protagonizada por Lola Herrera (en lo que seguramente ha sido el papel de su vida) y de 2010 a 2014 por Natalia Millán[5].

---

[2] Sobre autobiografía, y concretamente sobre relato autobiográfico de ficción, *vid.* Romera Castillo (1981, 2004) y De Castro (1993). Y sobre aspectos autobiográficos en la obra de Delibes, cf. Romera Castillo (2006, 2010). En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el prof. Romera, se pueden encontrar numerosos trabajos al respecto, fruto de una sólida y duradera labor de investigación, como puede verse en *http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html* [20/05/2018].

[3] Adaptación del propio Delibes de la que existen dos versiones, una de 1979 y otra de 2001, realizadas en colaboración con José Sámano y Josefina Molina. Se publica dos veces: en edición de González Sobejano (Delibes, 1981) —es la versión usada por Londero en su edición bilingüe, por tanto la nuestra— y en *Obras Completas* (Delibes, 2010).

[4] Basten como ejemplo Sobejano (1981), Amorós (1993), Tabernero (1987), Valles Calatrava (2004) y Perugini (2016). Más bibliografía en Londero (2017: 173-176).

[5] Para lo concerniente a la representación de la obra teatral, en España y en el extranjero,

El texto, que consta de un solo acto, se compone casi por completo del largo discurso de Carmen, que en la más pura tradición de autobiografía femenina se desarrolla como flujo de conciencia, usando la técnica de la libre asociación de ideas. Pero no se trata de un monólogo, ya que hay un interlocutor preciso: Mario, el marido muerto que Carmen velará durante cinco interminables horas. Para Alfonso Rey (1975) es un diálogo con interlocutor ficticio, y el propio Delibes (Alonso de los Ríos, 1993: 106) decía de él que, más que un monólogo interior, era un *diálogo interior*. Esta es sin duda la mayor originalidad de un texto que, por todo ello, vamos a considerar un soliloquio. Y es que la presencia de Mario es constante a lo largo del texto, como constantes son los elementos fáticos que sirven para mantener el contacto con él: los imperativos, las preguntas, los vocativos, los verbos en presente que nos hacen pensar en un oyente vivo, dispuesto a reaccionar a las imprecaciones de Carmen.

En cambio, y por razones obvias, Carmen no obtendrá ninguna respuesta, como tampoco las obtuvo en vida de su marido. Porque el soliloquio, forma extrema de la incomunicación (Londero, 2014: 463), sirve a Delibes para demostrarnos la ruptura entre lo que, tradicionalmente, se han considerado las dos Españas: la de él, intelectual, librepensador, antifranquista y poco amigo de las convenciones sociales; la de ella, provinciana y llena de prejuicios, preocupada sobre todo por las apariencias, representante de la sociedad conformista de los años sesenta que, en plena dictadura, aspira a poseer cierto estatus social. La obra, a través de una ironía que permea el texto hasta el punto de ser la base de su esquema constitutivo (porque qué mayor ironía que la de dialogar con un muerto)[6], acabará convirtiéndose en una crítica de esta sociedad, al revalorizar el punto de vista del ausente, de Mario.

En esa larga noche Carmen recuerda su vida en común y pasa revista a sus desaveniencias conyugales, que provienen de la diferente visión de la vida que ambos tienen. Su soliloquio se construye a través de una sarta de convencionalismos y frases hechas que pretenden reafirmar y

remitimos a la Fundación Miguel Delibes (*http://www.fundacionmigueldelibes.es*) y a Londero (2017). La temporada 2018/2019 cuenta otra vez con Lola Herrera como protagonista (*http://sabreproducciones.com/teatro-obras/cinco-horas-con-mario-3a-version* [10/05/2018]).

[6] Sobre la ironía en *5HM* ver entre otros Bottaro (2001), Martínez (1992) y García García (2003).

reparar su lastimado *yo*. Solo en las últimas páginas descubrimos que los reproches que Carmen lanza a su marido sirven en realidad a otra finalidad aún mayor: la de justificar su conducta y, en última instancia, pedirle perdón por una traición cometida, confesada, como decimos, solo al final del texto.

Nuestro propósito en el presente trabajo, basándonos en las teorías de la cortesía de Brown y Levinson (1978) —que reelaboran a su vez el concepto de imagen de Goffman (1967)— es ver cuáles son los actos de habla emitidos por el personaje de Carmen y las operaciones de (des) cortesía que estos generan, para estudiar cómo han pasado a la traducción italiana[7]. Goffman (1967) se basa en la idea de que, cuando participamos en un intercambio discursivo, todos queremos que nuestra imagen sea valorada, respetada y aprobada por los demás. La cortesía, principio básico de la dinámica comunicativa, sirve precisamente para preservar esta imagen y contrarrestar los FTA (*face threatening act*) o *actos de amenaza a la imagen* que puedan surgir en la interacción (Brown y Levinson, 1978)[8]. Aparte de una cortesía normativa o convencional, para la que tenemos buena cantidad de fórmulas socialmente aceptadas, existe —y esa es la que aquí nos interesa— una cortesía estratégica (Bravo, 2001) que se define a partir de la finalidad con que se emplea. Es decir: todo hablante usa los mecanismos discursivos adecuados para que su imagen quede preservada y su mensaje resulte comunicativamente eficaz.

[7] No es nuestra intención hacer un estudio de la densa coloquialidad del texto, sino solo de aquellas estrategias que nos ayuden a entender los mencionados actos. Del mismo modo, nos centraremos en el soliloquio, y no en las partes polifónicas —con las voces de otros personajes— del principio y del final.

[8] Utilizamos aquí las teorías de Brown y Levinson aun a sabiendas de que han sido largamente criticadas, en primer lugar por su presunto carácter universal; en segundo, por una visión excesivamente negativa de la interacción humana, que parece así responder solo a continuas amenazas. Pero, aunque hipótesis posteriores relacionadas con la pragmática sociocultural superen su planteamiento —en el ámbito hispano nos gustaría citar, a modo de ejemplo, a Bravo (1999, 2001, 2003) y Hernández Flórez (2002)—, lo cierto es que siguen considerándose las más clásicas, punto de partida insustituible —como afirma Kerbrat-Orecchioni (1997)— de cualquier estudio sobre cortesía. Además, en este caso nos interesa una fuente teórica que, al basarse en la idea de imagen de Goffman, estudie la cortesía desde una perspectiva no estrictamente sociocultural, lo cual nos parece adecuado para afrontar un texto que se centra en la emotividad del personaje femenino protagonista.

Centrándonos en el caso que nos ocupa, hay que decir que el soliloquio de Carmen es altamente reprobatorio. Pero, para poder hacer valer sus argumentos y, sobre todo, para alcanzar la última finalidad del discurso que, como hemos visto, es la de excusarse (y a la vez justificarse) ante su marido, debe salvar también la imagen de este último. Porque si la imagen de Mario fuera dañada o destruida (si Carmen lo atacara abiertamente), el soliloquio perdería validez. No sería más que el ataque verbal a un enemigo. Sin embargo, repetimos, Carmen debe obtener algo de él: debe ser comprendida para, a continuación, ser —hipotéticamente— perdonada. Por eso *necesita* un interlocutor ya que, como afirma Goffman (1967), la imagen se construye en la interacción con el otro.

Consideramos, por tanto, que hay fundamentalmente dos actos de habla en este soliloquio: el de reprobación y el de exculpación. Haciendo uso de una cortesía mitigadora, que intentará reparar y compensar los posibles daños a su imagen, Carmen se ve en la necesidad de usar de forma equilibrada recursos de intensificación, para reafirmar su discurso y desvalorizar el de Mario (para *ponerle en su sitio*, podríamos decir); y de atenuación, para reducir el valor de los argumentos contrarios a su forma de pensar y mitigar su fuerza ilocutiva. De esta forma se alivian las posibles tensiones que podrían afectar al efectivo intercambio comunicativo y se salvaguarda la imagen de ambos interlocutores. Como decíamos, Carmen necesita valorar a su receptor para que le sirva de real contrapunto, por eso encontraremos también, aunque en menor medida, una cortesía valorizadora de tipo indirecto que lo halaga a través de una ficticia colaboración discursiva.

Pasemos entonces a estudiar estos dos actos de habla y los mecanismos de intensificación y atenuación en que se apoyan, para comprobar si la versión italiana mantiene los mecanismos dialogales y su fuerza ilocutiva, proporcionando al texto una representabilidad y recitabilidad análoga.

2. LA REPROBACIÓN

El soliloquio está poderosamente marcado por la deixis personal: la repetición continua de los pronombres y vocativos, sirven, por una parte, para dejar claro quiénes son los dos interlocutores y mantener la ficción dialogal, acentuando lo irónico de la situación. Por otra parte, se relacionan

directamente con el acto de reprobación porque ayudan a Carmen a reafirmar su yo y justificar su comportamiento, distanciándose de ese *tú* antagonista que le sirve de contrapunto. Por eso el texto está plagado de reafirmativas en primera persona, así como de imperativos o enfocadores de alteridad (Londero, 2014: 472) que Carmen repite hasta la saciedad y no sirven (como es obvio) para llamar la atención del interlocutor y buscar su acuerdo —"entiendes", "fíjate", "comprendes"— sino que, convertidas en armas arrojadizas, le reprochan que es precisamente eso (entender, fijarse, comprender) lo que no ha hecho en vida. Así arranca el soliloquio de Carmen[9]:

> *Y ahora que empiezan las complicaciones, querido, zas, adiós muy buenas, como la primera noche, ¿recuerdas?, te vas y me dejas sola tirando del carro. Y no es que me queje, entiéndelo bien, que peor están otras; mira Transi, imagínate, con tres criaturas; pero me da rabia, la verdad, que te vayas sin reparar en mis desvelos, sin una palabra de agradecimiento [...]. Los hombres, por regla general, una vez que os echan las bendiciones, a descansar, un seguro de fidelidad, como yo digo* (82).
>
> *E ora che iniziano le complicazioni, caro mio, puf, tanti saluti, come la prima notte, ti ricordi?, te ne vai e mi lasci lì da sola a tirare la carretta. E, sia chiaro, non è che mi lamenti, altre stanno peggio; guarda Transi, pensa un po', con tre creature, ma mi fa rabbia, davvero, che tu te ne vada senza tener conto delle mie preoccupazioni, senza una parola di ringraziamento […]. Voi uomini, di norma, dopo che vi hanno dato la benedizione, belli tranquilli, un'assicurazione sulla vita, come dico io* (83).

Es notorio lo irónico de la situación: Carmen reprocha a Mario que se haya muerto *sin avisar*. El acto de habla reprobatorio está lleno de intensificaciones que lo apoyan. La segunda persona es interpelada directamente, a menudo con un vocativo ("Mario"), con el apreciativo "querido", a través de un imperativo ("entiéndelo bien", "mira",

[9] Las páginas de los ejemplos, entre paréntesis, pertenecen al volumen bilingüe empleado (Delibes, 2017).

"imagínate") o de una frase interrogativa ("¿recuerdas?"). Del mismo modo, hay una clara presencia del yo ("me dejas sola", "y no es que me queje", "me da rabia", "mis desvelos") que se confirma en la reafirmativa en primera persona ("como yo digo"). Otros elementos como la onomatopeya ("zas"), de gran efecto teatral, o la fraseología ("adiós muy buenas"), sirven a los mismos fines. Para reafirmar sus argumentos, Carmen se apoya en voces externas. A veces utiliza simples expresiones evidenciales ("la verdad"); otras recurre, como aquí, al concierto de la mayoría ("por regla general") y, en muchos casos, incluye como discurso referido lo expuesto por aquellos que para ella poseen mayor autoridad: la madre ("que tenía un ojo clínico"), el padre, su amiga Transi, y en general todos aquellos que considera superiores (el director del instituto, la policía, etc.).

Pero no hay que olvidar, como decíamos, que el discurso de Carmen necesita de la atenuación para poder reprobar sin perder la posibilidad de exponer sus argumentos. Uno de los mecanismos de atenuación más frecuente es la lítote, que podemos definir como "ironía perifrástica por disimulación, en cuanto que un grado superlativo es transcrito por la negación de lo contrario" (Lausberg, 1975: 112). La lítote se relaciona con la hipérbole, y por tanto con la intensificación, ya que al negar su contrario, amplía hasta un límite insospechado la valoración del término. Hay muchos ejemplos en *5HM* asociados a oraciones adversativas, que constituyen otro importante mecanismo de atenuación pues mitigan la aserción, como "y no es que yo me queje, pero...". La queja de Carmen no solo se manifiesta igualmente, sino que se intensifica.

La traducción reproduce perfectamente el acto reprobatorio, con elementos intensificadores y atenuadores. Se mantiene el apreciativo ("caro mio"), la onomatopeya ("puf"), los imperativos ("guarda", "pensa un po'") y la interrrogación ("ti ricordi?"), la expresión evidencial ("davvero") y la fórmula de reafirmación ("come dico io"). Un hipérbaton resalta el elemento anticipado ("sia chiaro") sin perder la lítote, que conserva su estructura adversativa ("non è che mi lamenti, ma..."). La sustitución del imperativo ("entiéndelo bien") por "sia chiaro" es producto, como explica Londero (2017: 60), de la necesaria flexibilidad traductiva destinada a conservar la tensión dramática y a restituir de modo fluido el densísimo *continuum* discursivo de Carmen.

El acto reprobatorio se manifiesta no pocas veces a través de la descalificación directa, es decir, del insulto. Pero se trata de insultos

menores y matizados, destinados no tanto a herir al *adversario* como a demostrar su inhabilidad y poca comprensión respecto a la postura de Carmen, defendida como única posible. En el siguiente fragmento, por ejemplo, la mujer intenta convencer a Mario de lo improcedente de usar la bicicleta en vez del coche. Para ello se apoya en las habituales reafirmativas ("te lo juro", "me parece a mí" / "te lo giuro", "mi sembra"), en imperativos ("desengáñate" / "svegliati") y en la lítote ("no te digo yo que [...], pero..." / "io non dico che […], ma..."), que se mantienen en italiano:

> *Desengáñate, Mario, cariño, la bici no es para los de tu clase, que cada vez que te veo en ella se me abren las carnes, te lo juro, [que] la categoría obliga, tonto de capirote, y un catedrático de Instituto, no te digo yo que sea un ingeniero, pero es alguien, me parece a mí...* (92).
>
> *Svegliati, Mario mio, la bici non è per la gente della tua classe: ogni volta che ti ci vedo mi si drizzano i capelli, te lo giuro […]. Ogni categoria ha le sue regole, sciocco che non sei altro, e un professore di liceo, io non ti dico che sia un ingegnere, ma è qualcuno, mi sembra…* (93).

El campo léxico utilizado es el de "tonto" y sus sinónimos. A veces, como en este caso ("tonto de capirote"), el término se amplia con un elemento que, aun intensificándolo, contribuye a dar un toque de humor, quitándole importancia. La traducción mantiene el mismo tono a través de una estructura coloquial —"sciocco che non sei altro"—[10]. El apreciativo "cariño", intercalado continuamente y traducido normalmente por términos de frecuencia similar en italiano como "tesoro" o "caro", se convierte aquí en una intensificación del vocativo ("Mario mio") que añade ironía al texto. Notamos, sin embargo, que los apreciativos, más que cumplir una función valorativa, suelen servir de atenuante cuando los reproches se hacen más evidentes. En el siguiente ejemplo el aparente elogio de Carmen, aderezado con el apreciativo "querido" e intensificado con una fórmula léxica ("te

[10] Otros términos empleados y su traducción son "zascandil" (98) / "tontolone" (99), "furbone" (123); "grandísimo alcornoque" (104) / "zuccone che non sei altro" (105); "tonto del higo" (120) / "testa di rapa" (121).

lo digo y te lo repito"), está en realidad tamizando una crítica: la de que Mario escribe cosas poco interesantes, incluso incomprensibles —"¡con lo que a mi me gustaría que escribieses libros de amor!", exclama Carmen—. Nótese que tal crítica hace uso de otros procedimientos de atenuación, concretamente a través de la fraseología usada con valor eufemístico ("no sé qué maña te das", "ni escogidos con candil", "me quedo in albis"), que sirve para introducir un circunloquio que diga sin decir. La traducción realiza una pequeña amplificación clarificadora ("l'unico difetto") y se sirve de fórmulas fraseológicas con la misma finalidad ("dove le tiri fuori", "a cercarle con lanternino", "io resto a bocca aperta"):

> *Porque tú sabes escribir, querido, te lo digo y te lo repito; lo único, los argumentos, que no sé qué maña te das, que ni escogidos con candil. Eso cuando se te entiende, que cuando te pones a hablar de estructuras, plusvalías y cosas de esas, me quedo in albis, te lo prometo...* (90).

> *Perché tu sai scrivere, caro, qui lo dico e lo ripeto; l'unico difetto, le trame, che non so da dove le tiri fuori, neanche a cercarle col lanternino. E questo quando ti si capisce, perché quando cominci a parlare di strutture, plusvalore, e cose del genere, io resto a bocca aperta, ti giuro…* (91).

El hablante, para reafirmar su ego, se sirve de recursos de naturaleza fónica y entonativa, connaturales al aspecto escénico del texto dramático, que se manifiestan por signos de exclamación y de interrogación. Estos últimos a veces son simples elementos de atención, marcadores fático-apelativos que parecen querer despertar al Mario dormido —"¿eh?", "¿no?"—, conservados en la traducción; otras son verdaderas interrogativas retóricas que interpelan a bocajarro a un Mario que no puede, obviamente, responder —"Mírate en mi espejo, ¿ofendo yo?, no, ¿verdad?" (122) / "Guardami negli occhi, io offendo?, no, vero?" (123)—, y forman parte del acto reprobatorio; a veces se encadenan unas a otras en largas series, como en el siguiente ejemplo:

> *¿Tú crees que un cristiano puede decir a boca llena, en plena clase, que fue una lástima que la Iglesia no apoyase a la Revolución*

> *francesa ¿Te das cuenta de lo que dices?, ¿es que estás en tus cabales, Mario, una blasfemia así? ¿Pues no era la Revolución francesa aquella de las tiorras desgreñadas que cortaban la cabeza al rey y a las monjitas y a toda la gente buena, la de Pimpinela Escarlata o eso? Vamos, que se necesita cuajo para decir una cosa así* (126).

> *Tu credi che un cristiano può dire senza mezzi termini, a lezione, che è stato un peccato che la Chiesa non abbia appoggiato la Rivoluzione francese? Ti rendi conto di quello che dici? Sei tutto giusto, Mario? Ma che eresia è? La Rivoluzione francese non era quella delle tizie esagitate che tagliavano la testa al re e alle suorine e a tutta la brava gente, quella della Primula Rossa o roba del genere? Dai, ci vuole fegato per dire una cosa simile* (127).

La serie de interrogativas encierra los mecanismos reprobatorios ya vistos, conservados en la traducción: el tú inicial interpelador, el vocativo, la interjección impropia "vamos" con valor de rechazo e indignación (Cascón, 2000: 22), o las preguntas de reconvención en segunda persona (Cascón, 2000: 77) —"¿te das cuenta?" / "ti rendi conto?"—, que ponen de manifiesto el comportamiento inadecuado del interlocutor, con una acusada carga irónica. Nótese también cómo Delibes reproduce los enunciados concatenados y la elipsis (que hemos señalado entre corchetes) propios del lenguaje oral: "¿es que [no] estás en tus cabales, Mario, [decir] una blasfemia así?" / "sei tutto giusto, Mario? ¿Ma che eresia è [questa]?". La traducción usa elisiones y estructuras sintéticas muy coloquiales. Otras estrategias léxicas de intensificación —la sufijación despectiva en "tiorras" y el diminutivo afectivo "monjitas"— se trasladan al italiano con idéntico mecanismo ("suorine") o por medio de compensación coloquial ("tizie").

Dos son las fuerzas que, subrepticiamente, movilizan a Carmen, y que Martín Gaite (1993) sintetiza con precisión en el binomio "sexo y dinero". De hecho, Carmen recrimina a Mario por su tacañería —no le ha querido comprar el seiscientos, síntoma de bienestar burgués— y por su escasa pasión sexual (que ella asocia con su aparente desatención en la noche de bodas). Tales reproches no dejan de ser un modo de justificar su comportamiento, es decir, el amago de traición que dará lugar al segundo acto de habla:

> *Pero no es solo la noche de boda, Mario, que un poquitín más de pasión no te hubiera venido mal. Que siempre te mostraste muy apático conmigo. Mucho "amor mío", mucho "mi vida" y, luego, nada entre dos platos* (102).
>
> *Ma non è stata solo la prima notte di nozze, Mario, una briciola in più di passione non avrebbe guastato. Sei stato sempre apatico con me. Tanto "amor mio", tanta "vita mia", e stringi stringi, non si stringeva niente* (103).

Junto a la lítote encontramos otros recursos típicos de la atenuación, como los cuantificadores minimizadores ("solo", "poquitín") que difuminan el significado pleno del término al que acompañan. Todo ello se contrarresta con las intensificaciones ("muy", "mucho") y la fraseología eufemística ("nada entre dos platos"), ejemplo de ambigüedad semántica que Martín Gaite (1993) define *de confesionario*, habitual en el lenguaje de la época y más cuando concernía a temas tabú, como el sexo. La traducción no pierde la fuerza pragmática aportada por los numerosos recursos: mantiene la adversativa aunque evita el "que" pleonástico coloquial (Londero 2014: 467), que habría sido innatural en italiano. Los cuantificadores e intensificadores se conservan o se ponderan a través de elementos léxicos coloquiales ("una briciola in più") que recogen el sentido minimizante. En relación a las unidades fraseológicas, a pesar de ser español e italiano dos lenguas afines, la isomorfía es escasa (Londero: 2017), por lo cual el criterio prevalente ha sido el de conservar la equivalencia pragmática. El uso de un elemento no fraseológico, sino retórico (un políptoton) —"stringi stringi, non si stringeva niente"—, recoge perfectamente la ironía y el tono eufemístico de la expresión, manteniendo el registro coloquial[11]. El discurso referido —en este caso las, según ella, inútiles efusiones verbales de Mario: "amor mío", "mi vida", etc.—, además de poseer una gran fuerza dramática que confirma el carácter teatral del texto, reproduce el discurso de Mario vivo para negarlo[12].

[11] La iteración se demuestra muy productiva para recuperar la carga connotativa del TO. También en este caso: "que yo achicada" (84) / "e io lì, piccola, piccola" (85).

12 Otro ejemplo lo tenemos cuando Carmen le reprocha no tener en cuenta el método de

3. LA EXCULPACIÓN

Carmen necesita pedir perdón a Mario por su pseudo-traición con un antiguo pretendiente, Paco, que seduce a Carmen con los dos argumentos que, como hemos visto (Martín Gaite, 1993), más la conmueven: el sexo (es un hombre guapo, varonil) y el dinero (tiene un *Tiburón*, un magnífico coche deportivo). Aunque ocupa solo las últimas páginas, la escena da sentido al resto del texto, y a su luz entendemos que lo que ha hecho Carmen hasta entonces es tratar de justificarse[13], considerando la conducta de Mario (su desatención, su egoísmo) causa directa de dicha traición. Es más, le horroriza el hecho de pensar que Mario, yéndose *sin avisar*, pueda dejarla sin el perdón manifiesto que necesita para acallar su conciencia. Porque, más que perdón, lo que Carmen busca es una *absolución*.

Antes veíamos cómo los numerosos marcadores de alteridad, más allá de la habitual función apelativa, mantenían las distancias con el interlocutor. Todo cambia en esta última parte del texto, en la que dichos marcadores recuperan su verdadera función pragmático-semántica vehiculando el verdadero estado de ánimo de la protagonista. El texto se transforma en una acumulación de imperativos e interjecciones que apelan sin cesar a la segunda persona. Carmen busca la *real* comprensión de Mario y, a la vez que se justifica, quita importancia a su traición y la achaca a diferentes factores, sobre todo de índole física:

> *[...] como lo estás oyendo, que estaba como hipnotizada, te lo juro, y luego aquel olor entre de colonia y tabaco rubio, que transtorna a cualquiera, que yo solo te quiero a ti, no hace falta que te lo diga, pero estaba como atontada, a lo mejor de la misma velocidad, la*

contracepción Ogino-Knaus: "[...] y luego de repente, zas, el antojo, en los peores días, en plena ovulación... 'no seamos mezquinos con Dios', 'no mezclemos las matemáticas en esto...' ¡Ja! ¡Qué facilito!, ¿verdad?" (88). La traducción conserva el mecanismo: "[...] e poi, di colpo, zac, la voglia, nei giorni peggiori, in piena ovulazione… 'non siamo meschini con Dio', 'non mescoliamo la matematica con quello'. Ahah! Facile, eh?" (89). Nótese el importante papel pragmático-irónico de la interjección "ja" / "ahah".

13 Delibes, refiriéndose a la novela, afirma: "Todo el soliloquio está construido en función de ese último capítulo [...]. Todos los reproches [...] aspiran a ser una justificación de su caída, una justificación de sí misma" (Alonso de los Ríos, 1993: 75).

> *falta de costumbre, vete a saber* (144).
>
> *[...] credimi, era come se fossi ipnotizzata, te lo giuro, e poi quell'odore di colonia e tabacco biondo mescolati, che fa girar la testa a qualunque donna, io voglio bene solo a te, non serve che te lo dica, ma ero come rimbecillita, forse per la rapidità del gesto, la mancanza di abitudine, va' a sapere* (145).

La traducción respeta las llamadas a la segunda persona y emplea los mismos recursos del texto original: imperativos ("credimi"), reafirmativas en primera persona ("non serve che te lo dica", "te lo giuro"), apelaciones a la segunda ("va' a sapere"), además de elementos fraseológicos que recogen e intensifican el sentido pragmático del original ("che fa girar la testa a qualunque donna"). Disentimos en cambio de la traducción en lo referente al término "velocidad": Carmen se refiere, creemos, a la del coche de Paco —donde tiene lugar la escena—, no a la del gesto.

Los recursos se intensifican en la última página. El tono discursivo se alza fuertemente, de lo cual dejan constancia las dobles exclamaciones. La apelación a la segunda persona alcanza vetas inusitadas, ya que Carmen pide a Mario una imposible e inmediata respuesta física a sus súplicas. La ironía llega a su cumbre y, dentro del fuerte dramatismo, alcanza un tono casi caricaturesco. De especial significado el imperativo final "anda", que recobra (paradójicamente) su valor de movimiento.

> *Mario, mírame un poco, di algo, no te quedes ahí parado, que parece que no me creyeras [...]. Mario, anda, te lo pido de rodillas, no hubo más, te doy mi palabra, que yo solo he sido para ti, te lo juro, te lo juro por lo más sagrado! [...]. ¡¡Te lo juro, mírame!! ¡¡que me muera si no es verdad!!, pero no te encojas de hombros, por favor, mírame, de rodillas te lo pido, anda, que no lo puedo resistir, no puedo, Mario, te lo juro, ¡mírame o me vuelvo loca! ¡¡Anda, por favor!!* (148).
>
> *Mario, guardami un momento, di' qualcosa, non restare lì impalato, sembra che non mi credi […]. Mario, dài, te lo chiedo in ginocchio, non ci fu altro, ti do la mia parola, io sono stata solo tua, te lo giuro per quanto ho di più sacro […], te lo giuro, guardami!, possa*

> *morire se non è vero!, ma non dare un'alzata di spalle, per favore, guardami, in ginocchio te lo chiedo, ti prego, non ce la faccio proprio, no, Mario, te lo giuro, guardami o divento pazza! Per favore, ti supplico!* (149).

La traducción mantiene los recursos de intensificación y emplea exclamaciones (aunque en menor medida), vocativos, numerosos imperativos ("guardami", "dài", "non restare lì impalato", "non dare un'alzata di spalle"), constantes fórmulas performativas ("te lo giuro") y potentes apelaciones a la segunda persona ("te lo chiedo", "ti prego", "te lo chiedo in ginocchio") que compensan el valor de movimiento de ciertos imperativos ("anda" / "ti supplico").

4. CONCLUSIONES

En el largo discurso de Carmen predominan dos actos de habla: el reprobatorio y el exculpatorio. Solo al final del texto entendemos que el primero se construye en función del segundo, ya que sirve al emisor para justificar su conducta. Ambos actos se apoyan en un perfecto entramado lingüístico que se manifiesta a través del redundante, e incluso exasperante, discurso de Carmen, cuya finalidad es la de reafirmar a toda costa su imagen para que el mensaje, y con él su justificación, resulte comunicativamente eficaz. Para ello utiliza de forma equilibrada recursos de intensificación y de atenuación. La traducción italiana de la obra usa muy adecuadamente análogos mecanismos lingüísticos y retóricos que mantienen la fuerza ilocutiva del original y producen la ilusión dialogal que el texto exige. Todo ello con una flexibilidad traductiva que respeta el criterio *targed oriented* elegido por la traductora, único posible al tratarse de una obra teatral destinada a representarse en los escenarios italianos.

Es precisamente esta repetición hiperbólica y egocéntrica la que nos da la pista de que *5HM* se construye en torno al eje de la ironía. Delibes mismo reconoce haber cargado de forma consciente las tintas del personaje, rozando el límite de la caricatura[14]. La ironía contribuye a delimitar el

[14] "Si yo no hubiera concentrado tantos defectos, si la caricatura hubiera sido más piadosa, quizá la fuerza aleccionadora del libro hubiera sido mayor" (Alonso de los Ríos, 1993: 77).

alcance autobiográfico del texto, que presenta tres niveles. El primer nivel autobiográfico es, evidentemente, el de Carmen, quien a través de su discurso nos desvela frustraciones y deseos que ella misma ignora. Pero tal discurso, insertado en una estructura irónica "de sustitución" (Bottaro, 2001: 22) que revaloriza la personalidad que aparentemente critica, es por ello y sobre todo la autobiografía del *otro*, es decir, de Mario, retratado perfectamente a través del soliloquio de Carmen. Se trata de una estructura muy pensada que requiere una gran estabilidad de referentes para que el lector, convenientemente guíado, sepa en todo momento reconocerlos[15]. Por último, encontramos en *5HM* la autobiografía del propio autor, de Delibes, quien a través de la identificación positiva con Mario, logra comunicarnos un mensaje profundamente ético que revela un alto grado de sí mismo[16]. En palabras de Francisco Umbral (1970), Delibes demuestra aquí su *ventriloquismo* literario, es decir, su fabulosa capacidad para poner voz a los personajes y expresarse a través de ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO DE LOS RÍOS, C. (1993). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona: Destino.

AMORÓS, A. (moderador); HERRERA, L.; SACRISTÁN, J.; IBÁÑEZ MENTA, N. y SÁMANO, J. (participantes) (1993). "De la novela al teatro" [Mesa redonda]. En *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, Ministerio de Cultura (ed.), 259-274. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

BOTTARO, M. G. (2001). "La ironía como artificio constructivo en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes". *Gramma* 13.34, 20-33 (también en *https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/349* [12/01/2019]).

[15] De hecho Delibes explica que en su primera redacción la novela era dialógica y contaba con un Mario vivo, pero así el texto no hubiera soportado la censura. De este modo, en cambio, al ser los argumentos expuestos los defendidos por el régimen, el texto resultaba difícilmente sancionable.

[16] El autor reconoce *desdoblarse* en sus obras: "Yo traslado a mis personajes los problemas y angustias que me atosigan, o los expongo por sus bocas. En definitiva, uno, si es sincero, se desdobla en ellos" (Alonso de los Ríos, 1993: 56).

BRAVO, D. (1999). "¿Imagen positiva vs. imagen negativa?: pragmática socio-cultural y componentes de *face*". *Oralia* 2, 155-184.

____ (2001). "Sobre la cortesía lingüística, estratégica y conversacional en español". *Oralia* 4, 299-314.

____ (2003). "Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción". En *Actas del Primer Coloquio EDICE. La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*, D. Bravo (ed.), 98-108. Estocolmo: Universidad de Estocolmo. Libro-e.

BROWN, P. & LEVINSON, S. (1978). "Universals in Language Use: Politeness Phenomena". En *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, E. N. Goody (ed.), 56-289. Cambridge: Cambridge University Press.

CASCÓN, E. (2000). *Español coloquial. Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*. Madrid: Edinumen.

DE CASTRO, I. (1993). "Novela actual y ficción autobiográfica". En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo (ed.), 153-158. Madrid: Visor Libros.

DELIBES, M. (1966). *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino.

____ (1981). *Cinco horas con Mario. Versión teatral*, G. Sobejano (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

____ (2010). *Cinco horas con Mario. Versión teatral*. En *Obras Completas* VI, 773-804. Barcelona: Destino.

____ (2017). *Cinque ore con Mario*. *Versione teatrale*, R. Londero (ed.). Venezia: Marsilio.

DE PIERI, M. T. (2014). "*Cinco horas con Mario* a teatro: riflessioni traduttive per un adattamento in lingua italiana". *Estudios de Traducción* 4, 79-97 (también en *https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/45369* [15/01/2019]).

____ (2015). "Tra dissimulazione e ironia: la voce discreta di Miguel Delibes". En *Miguel Delibes. Itinerari di vita e scrittura*, R. Londero y M. T. De Pieri (eds.), 69-90. Padova: Linea.

GARCÍA GARCÍA, P. (2003). "La ironía del demiurgo en *Cinco Horas con Mario*". En *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, VV. AA, 179-188. Puerto de Santa María: Fundación Juan Goytisolo.

GOFFMAN, E. (1967). *Interaction Ritual. Essays on Face-to face Behaviour*. New York: Pantheon Books.

HERNÁNDEZ FLÓREZ, N. (2002). *La cortesía en la conversación española de familiares y amigos. La búsqueda de equilibrio entre la imagen del hablante y la imagen del destinatario*. Aalborg: Universidad de Aalborg.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1997). "A Multilevel Approach in the Study of Talk-in-interaction". *Pragmatics*, 7/1, 1-20.

LAUSBERG, H. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

LONDERO, R. (2014). "L'adattamento teatrale di *Cinco horas con Mario* di Miguel Delibes (1979): questioni e proposte traduttive". En *La traduzione. Opere e autori del Novecento*, L. Dolfi (ed.), 459-476. Parma: MUP.

____ (2017). "Introduzione". En *Cinque ore con Mario*. *Versione teatrale*, M. Delibes, 9-48. Venezia: Marsilio.

MARTÍNEZ, A. (1992). "Los codigos de la ironía en *Cinco horas con Mario*". *Confluencia* 7.1, 29-35.

MARTÍN GAITE, C. (1993). "Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*". En *Miguel Delibes, Premio Letras Españolas 1991*, Ministerio de Cultura (ed.), 387-410. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (también en *https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22077* [10/05/2018]).

PERUGINI, C. (2016). "Narrazione e/o rappresentazione in *Cinco Horas con Mario* (con una coda afgana)". En *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi II*, E. Carpi *et alii* (eds.), 269-282. Trento: Università degli Studi di Trento / Dipartimento di Lettere e Filosofia.

REY, A. (1975). *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela: Universidad.

ROMERA CASTILLO, J. (1981). "La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura". En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Playor.

____ (2004). "Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual". En *La memoria delle lingue* (Atti del XXI Convengo Associazione Ispanisti Italiani), D. A. Cussato *et alii* (eds.) II, 9-35. Messina: Andrea Lippolis Editore.

____ (2006). "Escritura autobiográfica de Miguel Delibes". En su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, 279-290. Madrid: Visor Libros.

____ (2010). "Algo más sobre la escritura autobiográfica de Miguel Deli-

bes". En *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, M.ª Pilar Celma Valero y José Ramón González (eds.), 113-131. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.

SOBEJANO, G. (1981). "Estudio introductorio". En *Cinco horas con Mario. Versión teatral*, G. Sobejano (ed.), M. Delibes, 98-132. Madrid: Espasa-Calpe.

TABERNERO, R. M. (1987). "*Cinco horas con Mario*: de la novela al drama". *Rilce* 3.1, 95-107 (también en *https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/view/27212* [15/01/2019]).

UMBRAL, Francisco (1970). *Miguel Delibes*. Madrid: Epesa.

VALLES CALATRAVA, J. R. (2004). "Del papel a las tablas: el proceso transductivo de *Cinco horas con Mario* (novela, versiones, representaciones teatrales)". *Revista de Literatura* 66.132, 485-502 (también en *http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/download/130/141* [15/01/2019]).

Recibido el 9 de enero de 2019.

Aceptado el 6 de marzo de 2019.

EDUCACIÓN Y NUEVAS METODOLOGÍAS COMUNICATIVAS: *FLIPPED CLASSROOM*

EDUCATION AND NEW COMUNICATIVE METHODOLOGIES: FLIPPED CLASSROOM

José María POZUELO CEGARRA
Universidad Católica San Antonio de Murcia
jmpcegarra@hotmail.com

Resumen: En los últimos años los docentes han visto cómo ha aumentado considerablemente la dificultad para conseguir una comunicación efectiva dentro del aula que conlleve a un proceso de enseñanza-aprendizaje eficaz. Los alumnos actuales, especialmente en Educación Primaria, han adquirido inconscientemente unas habilidades con las nuevas tecnologías que les permiten acceder a cualquier tipo de información en pocos minutos. Las metodologías actuales deben evolucionar para conseguir que los alumnos adquieran un aprendizaje más significativo. La metodología *Flipped Classroom* es una de ellas, la cual combina el uso de las TIC con una transmisión de contenidos a través de vídeos.

Palabras clave: Educación. Innovación. Vídeos. Aula invertida. TIC

Abstract: In recent years, teachers have seen how the difficulty of achieving effective communication into the classroom to get an efficient teaching-learning process has increased considerably. Current students, especially in Primary Education, have acquired skills in new technology in an unconscious way, which let them have access to any kind of information in a few minutes. Current methodologies should be developed more so that that pupils can acquire a more significant learning. The Flipped Classroom methodology is one of them, which combines the use of ICTs with the use of videos to transmit the contents.

Key Words: Education. Innovation. Videos. Flipped Classroom. ICT

1. DIFICULTADES DE ASIMILACIÓN DE CONTENIDOS EN LAS AULAS

Actualmente en muchos centros educativos existe un problema común. Debido a una mala asimilación de contenidos por parte del alumnado, los docentes se ven obligados a repetir exactamente los mismos contenidos, sin existir ninguna variedad de dificultad entre un curso y otro en muchas ocasiones, provocando un desfase en las sesiones programadas. A todo ello debemos sumarle el problema de las aulas masificadas, lo que dificulta la labor del docente para ofrecer una enseñanza más individualizada, perjudicando a los alumnos con más dificultades de aprendizaje.

Esta problemática ha originado la aparición de nuevas metodologías que persiguen el objetivo común de conseguir que las sesiones de aula sean fructíferas y que los alumnos asimilen y por lo tanto aprendan los nuevos contenidos. Debido a lo expuesto, uno de los principales problemas es la comunicación eficiente docente-alumno dentro del aula. Lo que ha llevado a que surjan nuevas formas de comunicación con el alumnado, persiguiendo una atención más individualizada. Una de las metodologías que han surgido en los últimos años es la llamada *Flipped Classroom* (aula invertida), cuya característica más destacable es que los alumnos aprenden los contenidos en casa y realizan las actividades en el aula.

2. INICIOS DE LA METODOLOGÍA *FLIPPED CLASSROOM*

Según Bergman y Sams (2012), se trata de una metodología que comenzó a surgir en Estados Unidos y poco a poco se fue expandiendo a lo largo de todo el país. Ambos autores son profesores de ciencias en la etapa de secundaria y son unos de los pioneros de esta metodología, no se consideran los inventores de la misma pero sí precursores de ella. La metodología de la "clase invertida" comenzó a ser utilizada en Estados Unidos en el año 2006, siendo un pequeño número de docentes los que la practicaban. Los precursores de esta metodología se dieron cuenta de que la mejor manera de generar interés en los alumnos actuales era utilizar

el mismo lenguaje de aquello que sí que les interesa, es por ello que lo que más caracteriza a esta metodología es la utilización de vídeos para la explicación de los diferentes contenidos. Hoy en día nos encontramos en una época en la cual utilizamos Internet para resolver nuestras dudas, esa gran base de datos en la cual podemos encontrar información de cualquier temática. Dentro de esta gran base de datos, uno de los formatos más utilizados es el vídeo, ya que te permite ver y a la vez escuchar sobre un tema que te interesa, por lo que capta la atención y mejora la comprensión del mismo. Nos encontramos, por tanto, según Bergman y Sams (2012), ante la "generación *youtube*", en la cual la mayoría de los estudiantes ya no busca la respuesta en un libro o en una enciclopedia, utilizan un servidor de vídeos para aprender rápidamente aquello en lo que están interesados.

2.1. *Flipped Classroom*. ¿En qué se diferencia de la metodología tradicional?

Berenguer (2016) denomina a los alumnos actuales como "*e-alumnos*", ya que han crecido junto a la era digital y suelen ver una gran cantidad de vídeos con diferentes contenidos al día. Son alumnos multitarea porque son capaces de revisar el correo o sus redes sociales mientras se encuentran haciendo otras acciones al mismo tiempo; por lo tanto, debemos aprovechar esa capacidad suya. La explicación de contenidos durante las sesiones muchas veces no tiene ningún efecto en los alumnos. Como indican Tourón y Santiago (2015: 198): "retienen el 70% de […] los primeros 10 minutos de la clase, pero solo un 20% de lo que se dice en los últimos 10 minutos; […] sólo permanecen atentos en torno al 40% del tiempo que dura una clase".

La metodología de la "*clase invertida*" tiene como característica principal la utilización de vídeos para la explicación de esos contenidos, los cuáles se encontrarán al alcance del alumno en el momento que ellos deseen. Cada vez generaciones más tempranas tienen grandes conocimientos sobre las nuevas tecnologías y se desenvuelven con una gran facilidad cuando utilizan Internet. Es por ello que la utilización de esta metodología hará que los alumnos se sientan más atraídos por los diferentes contenidos, ya que le es transmitida en su mismo "lenguaje". La introducción de las nuevas tecnologías dentro del aula no es nada innovador a día de hoy, hace varios años que se introdujeron, sin embargo, pocas veces se han podido

observar cambios positivos tras su introducción. El principal problema es que, si introducimos las nuevas tecnologías, pero seguimos utilizando la metodología tradicional, el resultado que obtendremos por parte de los alumnos no variará, ya que el profesor seguirá siendo un mero transmisor de conocimientos y los alumnos sujetos pacientes que escuchan una charla magistral del docente.

En la metodología tradicional el docente manda una serie de actividades que deberán ser realizadas por los alumnos en casa y serán corregidas al día siguiente en el aula. Una vez corregidas el bucle volverá a comenzar con la explicación de un nuevo contenido, actividades para casa, etc. creando una monotonía que termina haciendo que el estudiante desconecte de las sesiones por aburrimiento e incluso que provoca la falta de motivación tanto por parte del docente como del alumnado.

En la metodología *Flipped Classroom* se invierte la utilización de las sesiones de clase. Por un lado, los alumnos visualizan en sus casas un vídeo de contenidos, que será necesario para poder llevar a cabo la próxima sesión dentro del aula. Durante la visualización de estos vídeos los alumnos deberán crear un esquema de los puntos principales y apuntar aquello que no les haya quedado claro y necesiten una explicación extra. Una vez en el aula, los primeros minutos serán dedicados a hacer una lluvia de ideas entre todos los alumnos sobre el vídeo previamente visualizado, mientras el profesor va escribiendo en la pizarra todo aquello que van comentando, por lo que entre todos van explicando el contenido del vídeo. Después, se resolverán aquellas dudas que puedan tener los alumnos para finalmente dedicar todo lo que queda de sesión a la realización de actividades, donde pondrán en práctica los contenidos aprendidos.

Con esta metodología, gran parte de la sesión va dedicada a actividades (grupales o individuales), donde se podrá comprobar si realmente han comprendido esos contenidos o se trata solo de una memorización de los mismos. El hecho de que haya tantos minutos dedicados a la realización de actividades beneficia tanto a educandos como a docentes, ya que, por un lado, los alumnos podrán comprobar si lo han comprendido y, por otro lado, el docente podrá dar una atención más individualizada.

A continuación, se muestra una tabla que compara los tiempos establecidos en una clase con una metodología tradicional, con una clase con una metodología *Flipped Classroom*. En este caso, se trata de una

sesión de una hora de duración y podemos comprobar que en la metodología *Flipped Classroom* el proceso de enseñanza-aprendizaje gira en torno al alumno en todo momento.

CLASE TRADICIONAL		***FLIPPED CLASSROOM***	
Preparación de material	5 min.	Preparación de material	5 min.
Corrección de deberes	30 min.	Aclaración conjunta de dudas sobre el vídeo	10 min.
Explicación de contenidos nuevos	25 min.	Puesta en práctica de los nuevos contenidos	45 min.

Tabla 1. Diferencias entre la clase tradicional y la "*Flipped Classroom*"

Briones, Caballero y Flores (2014) llevaron a cabo un estudio para comprobar la eficacia de la metodología *Flipped Classroom* frente a la metodología tradicional. A un grupo experimental se le aplicó esta metodología a lo largo de una unidad didáctica, mientras que por otro lado a un grupo de control se le enseñó la misma unidad didáctica, pero utilizando una metodología tradicional. Tras finalizar, a ambos grupos se les hizo una prueba para comprobar los conocimientos adquiridos, comprobando que aquellos alumnos que habían recibido la metodología de la "clase invertida" obtuvieron mejores resultados, comprendieron mejor los contenidos y se fomentó el aprendizaje auto dirigido.

En el año 2015, Sánchez realizó un estudio similar con la asignatura de matemáticas. Quedó demostrado que la "clase invertida" consiguió que los alumnos pasaran de un aprendizaje pasivo a uno dinámico e interactivo, donde el docente es un guía y el alumno participa creativamente a lo largo de las sesiones, consiguiendo un aprendizaje más significativo. En este caso los alumnos tuvieron que realizar presentaciones utilizando vídeos, cómics, etc. Todas estas creaciones de los alumnos se encontraban en un blog donde los compañeros podían dar una retroalimentación sobre los diferentes proyectos.

Blasco, Lorenzo y Sarsa (2016) demostraron que esta metodología, al contrario que la metodología tradicional, consiguió aumentar la interacción profesor-alumno, ya que los alumnos mientras visualizaron los vídeos en sus casas tomaron notas de las diferentes dudas, llegando al aula muy motivados para que el docente las resolviera.

Contra lo que pueda pensarse, el mayor beneficio de esta metodología no se encuentra en los vídeos de contenido; el mayor beneficio, y a la vez la mayor dificultad, se encuentra en cómo el docente puede aprovechar ahora las sesiones de aula. La solución está en la realización de actividades, preferiblemente por trabajo cooperativo, para que los alumnos observen que los contenidos aprendidos tienen una utilidad real y para que el profesor pueda evaluar si realmente han aprendido y saben manejar esos contenidos. En la clase tradicional, las actividades son realizadas en casa por los alumnos, realmente el profesor no puede saber si le han ayudado o si se ha copiado los deberes de algún compañero en los minutos antes de comenzar la sesión. Con la metodología *Flipped Classroom* aumenta además la comunicación dentro del aula, tanto entre los mismos alumnos como estos con el docente. Esto se debe a que los alumnos han visto los contenidos previamente en sus casas, por lo que el aula se convierte en un lugar de intercambio de información y aclaración de dudas donde todos participan.

2.2. Mejoras en la comunicación dentro y fuera del aula

La primera mejora que observamos en el uso de esta metodología con respecto a la tradicional es que aquellos alumnos que tengan un menor ritmo de aprendizaje, ya sea por algún tipo de dificultad o por cualquier otro motivo, dispondrán de una atención más individualizada. Por un lado, podrán visualizar los vídeos explicativos las veces que lo deseen, teniendo el total control de la explicación del profesor en sus manos. Por otro lado, además, tendrán a su disposición al profesor dentro del aula durante más tiempo. Implica que la mayor parte de la sesión va destinada a poner en práctica lo aprendido, por lo que el docente puede crear en su aula un grupo reducido de alumnos para aclararles dudas y darles una guía personalizada sobre la realización de la tarea, aumentando así la interacción profesor/alumno. También aumentará la interacción entre los propios alumnos, ya que en muchas ocasiones existirán dudas comunes y entre todos los

compañeros irán realizando una puesta en común para conseguir resolver las dudas planteadas, afianzando así mejor los contenidos. Además, en la mayoría de las actividades se persigue que sean en grupos reducidos, por lo que se incrementa la capacidad de trabajo en equipo.

Este tipo de metodología permite una comunicación con el alumnado más eficaz en cualquier asignatura, aportando mejoras en el proceso de enseñanza-aprendizaje, tanto para el profesorado como los alumnos. Según Jaimes y Jaimes (2014), se verá incrementada la motivación de los alumnos si utilizan las TIC para estudiar la asignatura de Inglés. Céspedes (2007) es otro de los autores que apoya el uso de los vídeos para explicar los contenidos a los alumnos, destacando que los vídeos servirán tanto para motivar a los alumnos como para guiarlos en su aprendizaje, ya que siempre podrán acceder a cualquier vídeo para recordar algún contenido, aunque en ese momento en las sesiones no se estén trabajando. Los vídeos realizados por el profesor para explicar los contenidos tendrán algo de lo que carecen los libros de texto, ya que el profesor realizará una adaptación en función del contexto del aula.

No solamente existen ventajas para profesores y para alumnos, sino también para los padres, ya que suelen tener una gran preocupación por la educación que sus hijos están recibiendo en la escuela. Con esta metodología, los vídeos realizados por el profesor son una ventana al aula. Además, ya no estarán preocupados de si sus hijos se están quietos o hablan en clase, pues en esta metodología los alumnos deben hablar, involucrarse y moverse para poder realizar las diferentes actividades.

Debemos considerar que las aulas se encuentran masificadas y habrá alumnos que no hayan entendido los contenidos explicados por el profesor en una metodología tradicional. Estos se frustrarán al hacer los ejercicios en sus casas y generalmente pedirán ayuda a sus padres. Para ellos será en muchas ocasiones un gran esfuerzo hacer con sus hijos los ejercicios, especialmente a partir de ciertos niveles. En cambio, según García (2013), la metodología del "aula invertida" libera a los padres de esta tarea, ya que ahora pueden visualizar los vídeos junto a sus hijos y ofrecerles su ayuda para que los comprendan mejor.

Según Cheretien, Ortega y Macrory (2010), el uso de las nuevas tecnologías aumenta considerablemente la motivación de los alumnos, y por tanto sus ganas de aprender más de la asignatura en cuestión. Los docentes pueden crear una plataforma web donde los profesores, o los

mismos alumnos, cuelguen las diferentes actividades que se han realizado en clase, crear un foro para solucionar dudas, etc. De esta manera, los propios alumnos estarán ayudando a aquellos compañeros que vayan más atrasados con las prácticas o con aquellos contenidos que no comprendan correctamente. Esto también permite que los padres, según los casos, puedan realizar un seguimiento de lo que sus hijos van aprendiendo y realizando. Según Sanmartín (2015), el método del aula invertida provoca un acercamiento entre la escuela y las familias, haciendo que estas se encuentren completamente involucradas en la formación de sus hijos.

2.3. Recomendaciones y recursos

Es recomendable que los videos tengan una duración inferior a 15 minutos, para poder captar así toda la atención del alumnado. Durante este tiempo debemos conseguir estimular al alumno, por lo que serán vídeos en los cuales utilicemos una voz animada, podemos aparecer con otro docente del centro para crear una interacción, utilizar el humor o una coletilla en todos los vídeos, etc. Debemos tener en cuenta que estos vídeos pueden ser de índole privado o pueden estar al alcance de cualquier público, por lo que debemos de ser muy cautelosos con los derechos de autor con respecto a los materiales que utilicemos durante los mismos.

Es cierto que la realización de nuestros propios vídeos nos ocupará una gran cantidad de tiempo (grabarlos, revisarlos, editarlos, ponerlo al alcance de los alumnos, diseñar actividades a raíz de ellos, etc.). Sin embargo, debemos considerar que no se trata de una pérdida de tiempo, sino de una inversión. El primer año que esta metodología se lleve a cabo se finalizará con una gran cantidad de vídeos grabados de creación propia, por lo que tendremos gran parte del trabajo realizado para las siguientes ocasiones que impartamos esta asignatura.

Con respecto a los recursos para poder llevar a cabo esta metodología Gutiérrez y Núñez (2016) recomiendan la creación de un blog, utilizando *Wix* o *Wordpress*, donde los alumnos puedan tener fácil acceso a nuestros vídeos y demás contenidos.

Alonso (2015) nos recomienda el uso de *Motion Graphics* para la creación de nuestros vídeos: se trata de un programa de diseño gráfico, el cual nos permite introducir en nuestros vídeos diferentes aspectos para que sean más llamativos e interesantes para nuestros alumnos. Por ejemplo,

puedes crear un logo que haga característicos tus vídeos, además de ser una manera de señalar quién es el autor.

Este mismo autor también nos recomienda el uso de *EDpuzzle,* una web gratuita y de gran utilidad para profesores y para todo aquel que se sienta alumno y quiera aprender sobre algún tema. Tiene un gran motor de búsqueda que permite encontrar vídeos ya realizados de cualquier temática. Una vez encontrado el vídeo que más se ajusta a lo que buscamos, esta web nos ofrece varias opciones de edición: seleccionar una parte del vídeo, eliminar el sonido del vídeo y que sea tu voz la que lo explique, que aparezcan anotaciones, formular preguntas a los estudiantes en momentos determinados del vídeo, etc. Permite también realizar todas estas operaciones con vídeos propios, basta con subirlo a la plataforma y realizar las modificaciones, las cuales se realizan en tan solo unos minutos. Una vez tenemos el vídeo a nuestro gusto crearemos un aula virtual, donde nuestros alumnos podrán encontrarlo. El profesor podrá ver quiénes han visualizado el vídeo y cuándo, qué respuesta han dado a las diferentes preguntas planteadas en el vídeo (deben responder para poder terminar de visualizarlo), etc. Todo ello aporta al docente una gran cantidad de información, la cual le permite saber cómo llevar la sesión siguiente. Además, cuando te registras como maestro en la web, debes introducir a qué colegio perteneces, poniendo en contacto a todos los docentes de ese mismo centro que tengan sus vídeos en la web.

TED-Ed es otra de las webs recomendadas por Alonso (2015). En ella pueden encontrarse una gran recopilación de vídeos educativos en inglés, en este caso realizados por animación, por lo que puede servir de utilidad para captar la atención de nuestros alumnos.

Esta metodología también puede servir para que los propios alumnos sean los que creen su propio contenido a través de vídeos. Un gran recurso para ello puede ser *POWTOON*, una herramienta on-line que permite la creación de vídeos de manera sencilla a través de animaciones.

La principal característica tecnológica del "aula invertida" es el uso de vídeos, sin embargo, puede ser de gran interés beneficiarnos de la conectividad que existente a día de hoy, haciendo también uso de otro tipo de recursos. Alonso (2015) hace mención a "Espacio Procomún Educativo", una web donde podemos encontrar diferentes tipos de recursos realizados por docentes españoles. Es un lugar donde los profesores comparten todo aquello que van realizando a lo largo de su trayectoria. Por otro lado,

encontramos también "Open Education Europa", un portal que pone en contacto a docentes de toda Europa, creando una red de comunicación para compartir diferentes recursos creados con profesores de diferentes países.

2.4. Similitudes con otras metodologías. ¿Se trata realmente de una nueva metodología?

La mayoría de los docentes identifican el *Flipped Classroom* como una nueva metodología. Sin embargo, Raúl Santiago (2014) afirma que más que tratarse de una nueva metodología se trataría de un modelo pedagógico. La razón principal por la que no considera que sea una metodología es porque piensa que el *Flipped Classroom* es un conjunto de aspectos formales de diferentes metodologías: el alumno es el centro del aprendizaje, utilización de nuevas tecnologías, aprendizaje basado en proyectos, aprendizaje basado en problemas, aprendizaje cooperativo, etc. Todo este conjunto de diferentes elementos seleccionados de manera correcta y coherente darían lugar al modelo pedagógico *Flipped Classroom*.

García (2013) señala que la aparición de nuevos métodos de enseñanza nunca debe tener como consecuencia el total olvido de las bases de la pedagogía, es decir, de los principios pedagógicos. Estos han existido siempre y han funcionado, por lo tanto, la base siempre debe de estar presente, lo que debe de ir variando es la manera de ser aplicada.

Según Briones et al. (2014), la "clase invertida" se encuentra dentro de lo que se denomina aprendizaje activo. Este tipo de aprendizaje va referido a todos aquellos en los que los protagonistas son los alumnos y en los cuáles ellos son los responsables de su propio aprendizaje, siendo el rol de profesor el de un guía. Dentro de los denominados aprendizajes activos podemos encontrar el aprendizaje cooperativo, el aprendizaje colaborativo, el aprendizaje basado en proyectos y el aprendizaje basado en problemas. Por lo tanto, la "clase invertida" puede llevarse a cabo utilizando algunas de las metodologías citadas.

Según Badilla y Galindo (2016), la metodología *Flipped Classroom* utiliza estrategias de trabajo colaborativo y cooperativo, además de formar al alumno y al docente en el aprendizaje de las TIC. No se trata únicamente de aprender a utilizar las nuevas tecnologías, sino de saber filtrar la información que encontramos en Internet y saber escoger las páginas que nos ofrecen información fiable.

Según Berenguer (2016), la "clase invertida" es un enfoque pedagógico donde predomina el espacio de aprendizaje individual, teniendo como resultado un aprendizaje dinámico e interactivo en el cual el educador guía a los alumnos hacía los diferentes contenidos.

García (2013) establece una relación entre "la clase invertida" y la taxonomía de Bloom. Esta taxonomía establece una serie de niveles que el alumno debe ir superando uno a uno para conseguir la completa adquisición de nuevos conocimientos, estableciendo que algunos de los niveles se podían superar sin la presencia del docente, existiendo niveles inferiores y superiores (orden inferior y orden superior). Según Torres (2016), puede ser un error llamar a "la clase invertida" nueva metodología, pues realmente a mediados del siglo XX Benjamin Bloom pensaba que era un error dedicar gran parte de la sesión a explicaciones teóricas y que, en cambio, cuando tuvieran que realizar algo creativo los alumnos estuvieran solos en sus casas, en lugar de ser lo inverso. Santiago (2014) también establece una relación entre la Taxonomía de Bloom revisada y el *Flipped Classroom*. La Taxonomía de Bloom (revisada) está compuesta por los niveles *recordar, comprender, aplicar, analizar, evaluar y crear*. En el modelo de la "clase invertida" los dos primeros niveles de la Taxonomía de Bloom son los que el alumno llevaría a cabo en casa para, posteriormente, llevar a cabo los niveles superiores dentro del aula, siendo el docente un guía. En el año 2016, Berenguer también estableció esta relación. El alumno realizaría fuera del aula las tres primeras fases enumeradas (conocimiento, comprensión y aplicación) y en el aula se llevarían a cabo las fases de análisis, evaluación y creación (Bloom y Krathwohl, 1956).

2.5. Posibles dificultades

Stenge (2017) afirmó en una entrevista concedida a *El País* que el sistema educativo mundial ha estado siempre basado en el modelo de la revolución industrial. Consistiendo en un aprendizaje pasivo, en el cual los alumnos deben permanecer sentados y con un buen comportamiento mientras el profesor realiza una clase magistral, como si estuvieran siendo formados para trabajar en una fábrica de manera mecánica, sin tener que tomar decisiones, mientras que el profesor tiene un rol autoritario.

Según Santiago (2016), el docente debe cambiar su rol y aceptar que la clase ya no gira en torno a su explicación, lo que puede generar

algunas opiniones en contra por parte de algunos docentes. Encontraremos que habrá muchos profesores que tendrán que hacer un gran esfuerzo para dejar de ser ellos los únicos exponentes dentro del aula, para que los alumnos sean los protagonistas. Para implementar con éxito el método de la "clase invertida" es necesario crear un entorno en el cual puedan aprender profesores, alumnos y padres. Los profesores deben olvidar la falsa idea de que el mejor profesor es aquel que consigue que sus alumnos estén sentados y en silencio durante una hora escuchando la lección. Según Chrettien at al. (2010), el mayor peso a la hora de implantar "la clase invertida" recae sobre los profesores, ya que a algunos de ellos les costará aprender a realizar y editar vídeos que capten la atención de su alumnado. Jaimes y Jaimes (2014) también está de acuerdo con esta postura, señalando que el mayor problema se encontrará en la formación docente para el correcto uso de las nuevas tecnologías. Ha habido una gran inversión económica, tanto estatal como por parte de la educación privada, para que en todas las aulas españolas se encuentren los últimos recursos digitales. Sin embargo, tal y como se mencionaba anteriormente, si el uso de esos nuevos recursos no es el apropiado, no se estará innovando en la metodología.

Con respecto a los alumnos, a la mayoría de ellos no les costará esfuerzo acostumbrarse a esta metodología. Debemos recordar que son niños que, al contrario que nosotros, han crecido rodeados de las nuevas tecnologías e Internet, por lo que para ellos no es nada nuevo utilizar vídeos cortos para aprender nuevos contenidos. A pesar de ello, siempre debemos tener en cuenta que habrá alumnos que desde sus casas no puedan acceder a los vídeos de los contenidos. Por ello, una solución que nos dan Bergman y Sams (2012) es grabar los videos en un almacenamiento externo para que estos alumnos puedan visualizarlos en algún reproductor. Si aún así existiera algún alumno que no pudiera visualizarlos, la solución es sencilla, el alumno afectado visualizará el vídeo en el aula (recordemos que son de corta duración), como el resto de alumnos estarán realizando las actividades, el profesor podrá explicarle rápidamente lo que no haya comprendido para en tan solo unos minutos ponerse con su grupo de trabajo a realizar las tareas correspondientes. Con respecto a los vídeos, Alonso (2015) recomienda que los docentes que quieran realizar vídeos con sus propios contenidos realicen un pequeño curso de animación para que aprendan técnicas para hacer sus vídeos más llamativos. Por tanto, aparece un gran dilema, la metodología de la "clase invertida" implica que

el profesor dedique gran parte de su tiempo fuera del aula a crear y editar los vídeos con los diferentes contenidos.

Según Gutiérrez y Núñez (2016), esta metodología implica una adaptación por parte del alumnado, especialmente en los cursos más inferiores, debido a que tienen que conseguir un aprendizaje más autónomo. La mayoría de los alumnos están acostumbrados a las sesiones en las que el profesor explica o lee el libro y les dice los contenidos a estudiar. Esto hace que el alumno solamente memorice contenidos, que probablemente no entienda, para después escribirlo en el examen. Estos mismos autores señalan que esta metodología no es apropiada para aquellos docentes que carecen de flexibilidad en la programación docente, tal y como también indican Bergman y Sams (2012).

A pesar de todo lo mencionado, el cambio hacia una educación innovadora debe comenzar por el Equipo Directivo de las escuelas, ya que estos tradicionalmente han ejercido como líderes y en muchas ocasiones pueden poner dificultades a innovaciones docentes que pueden conseguir mejorar el aprendizaje de los alumnos y aumentar además su motivación.

2.6. *Flipped Classroom* y las TIC

En esta metodología los alumnos tendrán que hacer uso de las TIC ya que tendrán que acceder a los vídeos, buscar información, crear su propio contenido etc. Es por ello que según Jaimes y Jaimes (2014), este uso de las TIC implica que esta metodología sea transversal, ya que no solamente aprenderán Inglés, sino que también aprenderán a utilizar los diferentes recursos digitales adecuadamente. Por lo tanto, el docente que aplique la metodología *Flipped Classroom* debe también enseñarles a filtrar la gran cantidad de información que se encuentra en Internet, y enseñarles dónde encontrar información fiable.

Según Sevillano (2010), los alumnos de Primaria se encuentran ya inmersos en la cultura de las nuevas tecnologías, sin embargo, es de gran importancia que desarrollen un espíritu crítico hacia estas. En el año 2014, Diez, Santiago y Tourón se apoyaron en la clásica diferencia entre conocimiento e información. Gracias a las nuevas tecnologías los alumnos pueden acceder a una gran cantidad de información, sin embargo, el conocimiento surge cuando el alumno es capaz de atribuir un significado a esa información. Estamos rodeados de información constantemente, pero

eso no quiere decir que el ser humano adquiera más conocimientos que nunca. Es por ello que una de las principales tareas de los docentes será convertir esa información en conocimiento.

Además, tal y como señalan Basso-Aránguiz et al. (2018), una de las principales ventajas de que los docentes cada vez más incorporen el uso de las nuevas tecnologías a su rutina diaria es que permite poder compartir de manera global diferentes recursos, actividades, ideas, etc. pasando de un espacio físico a un espacio virtual donde los profesores pueden encontrar gran material y aportar el suyo propio, mejorando entre todos la educación.

2.7. Argumentos en contra de esta metodología

El uso de la metodología de la "clase invertida" implica un cambio radical con respecto a la transmisión de los contenidos, lo que supone dejar de utilizar el recurso más utilizado por los docentes dentro del aula, nos referimos al libro de texto. No hay duda alguna de que estos pueden ser un gran apoyo para el docente, sin embargo, si en algún momento el libro rige la programación docente nos encontraremos ante la desprofesionalización del maestro.

Un buen docente debe crear su programación para la asignatura y buscar un libro de texto que se adecue a esa programación, y no al revés. Por lo tanto, aquellos docentes cuya actividad depende de los libros de texto van a estar en contra de esta metodología, pues significará que tendrán que realizar un esfuerzo y trabajo extra que antes no hacían: seleccionar el contenido que quieren explicar, buscar la mejor manera de transmitirlo, pensar actividades que duren toda la sesión para ponerlos en práctica, etc. Un buen profesional debe mostrar autonomía en su trabajo, pero encontramos docentes que carecen de esta autonomía, dependiendo exclusivamente del libro de texto, lo cual provoca desmotivación en el alumnado.

Esta metodología supone un cambio de roles dentro del aula, tal y cómo indican Bergman y Sams (2012), ya que supone que ahora todas las sesiones giren en torno al alumno y no al profesor. Para algunos docentes esto significaría perder autoridad y abre la posibilidad de aulas caóticas y descontroladas. Avila et al. (2018) destacan que es una metodología en la cual el docente pasa de tener el rol de líder individual a un rol de líder transformista, el cual acompaña, guía y aprende con y de los estudiantes,

interaccionando con ellos y actuando como facilitador de contenidos. A la misma vez, los alumnos adquieren una mayor autonomía en el proceso de enseñanza-aprendizaje, obteniendo como resultado un aprendizaje significativo que nunca olvidarán.

Según Sevillano (2010), otro aspecto que puede hacer que algunos profesores no quieren utilizar esta metodología es la utilización de las TIC para poder llevarla a cabo. La mayoría de los docentes actuales no tienen ningún problema en el manejo de las nuevas tecnologías, sin embargo, hay algunos, especialmente los que llevan más años en la enseñanza, que utilizan el ordenador únicamente para aquellos aspectos más básicos, por lo que sería necesario que se formaran para poder darle un uso más educativo a las nuevas tecnologías. El problema está en que no todos los profesores tendrán esa predisposición positiva a seguir formándose, por lo que continuarán una metodología tradicional. Este mismo autor también señala que la mayoría de los centros cuenta con ordenadores y con acceso a Internet; no obstante, existen centros ubicados en zonas rurales que es posible que no dispongan de buena conexión a Internet, lo que impediría la aplicación de una metodología basada en vídeos ubicados en la web.

Sin embargo, no solamente podemos centrarnos en los recursos disponibles en el centro educativo, sino también en aquellos que los alumnos dispongan en sus hogares. Es importante considerar el problema económico doméstico, ya que el docente debe promover la igualdad de oportunidades entre sus alumnos. Es por ello, que a la hora de aplicar esta nueva metodología, debemos cerciorarnos de que esta podrá ser llevada a cabo por todos los alumnos sin crear discriminaciones.

Según Diez et al (2014), debe realizarse una redefinición de la enseñanza. En esta sociedad que avanza tan rápida, la tarea de los docentes no es responder al último producto del cambio, sino enseñar a los niños a saber acomodarse a los diferentes cambios que van surgiendo. El profesor debe dejar de ser la única fuente de conocimiento. Además, debemos tener en cuenta que en un aula existen diferentes formas de aprendizaje, entones, ¿por qué razón tiene que haber únicamente una fuente de información que es el profesor?

Según Berenguer (2016), para que la metodología *Flipped Classroom* pueda funcionar con éxito es necesario que los alumnos hayan trabajado los contenidos previamente en sus casas con los vídeos. En el caso de que no lo hagan las sesiones tendrían que estar dedicadas

íntegramente a explicar los contenidos, como si fuera una clase tradicional, por lo que realmente no tendría ningún sentido la realización de los vídeos. Por ello, los alumnos deben trabajar en casa para que las sesiones de aula sean dedicadas a ponerlos en práctica y sean más dinámicas, divertidas y productivas, obteniendo un aprendizaje significativo.

3. CONCLUSIONES

El modelo pedagógico *Flipped Classroom* permite que los alumnos puedan llevar su propio ritmo de aprendizaje, ya que les permite escuchar, pausar y repetir las explicaciones las veces que lo necesiten. El hecho de tratarse de vídeos de contenidos creados por el docente crea un vínculo positivo entre el profesor y el alumno. Todo ello permite utilizar las sesiones para poner en práctica esos contenidos, por lo que el profesor estará disponible para aquellos alumnos que más lo necesiten, produciéndose una atención más individualizada.

Además, esta metodología puede ser aplicada en cualquier área, siendo especialmente relevante en aquellas donde uno de los principales objetivos sea que los alumnos consigan unas competencias comunicativas, como ocurre en la enseñanza de idiomas. El completo dominio de un idioma no puede conseguirse únicamente a través de una serie de explicaciones en el aula y una serie de ejercicios en casa. Un idioma debe ser adquirido mediante la interacción, es decir, mediante su uso ante determinadas situaciones. La enseñanza de idiomas en general siempre se ha hecho bajo mi criterio de una manera equivocada, ya que la mayoría de los docentes no trabajaban la conversación, impidiendo a los alumnos "hacer oído" y que mejoren en pronunciación. Un idioma se aprende para poder utilizarlo ante situaciones reales, y no para completar una serie de ejercicios aburridos y que suelen seguir el mismo patrón.

Tal y como se ha hecho referencia anteriormente, esta metodología debe contar con un apropiado uso de los recursos adecuados para obtener el máximo rendimiento. Es por ello que el uso de *Quizlet* y *EDpuzzel* son muy recomendados van a ser de gran utilidad. El primero nos permite fomentar el aprendizaje de conceptos importantes mediante la creación de *flashcards*, fomentando el aprendizaje visual. El segundo es recurso que nos va a permitir saber si los alumnos han visualizado el vídeo de contenido y si lo han comprendido (la herramienta permite formular preguntas a los

alumnos lo largo del vídeo).

Se trata por tanto de una metodología que puede ser aplicada en cualquier área y en cualquier nivel educativo, realizando las adaptaciones correspondientes en función de la edad y las características particulares del grupo de alumnos. Sin embargo, según Galindo-Domínguez (2018), predominan más las investigaciones realizadas con respecto a la implementación de esta metodología a nivel universitario, siendo bastante escasa la investigación existente a nivel de Primaria. Es por ello que es recomendable que tanto esta como las nuevas metodologías que van apareciendo cada año sean incluidas en los planes de estudios de los Grados de Educación Primaria en las universidades, para que los futuros profesores ya tengan conocimiento de las mismas y no partan de una metodología tradicional, consiguiendo poco a poco un cambio positivo en todos los niveles educativos. Además, el cambio en la educación no es posible conseguirlo únicamente innovando en los métodos de enseñanza-aprendizaje, sino que también es necesario implantar nuevos métodos de evaluación. En el caso de la educación Primaria, un simple juego en el que tengan que demostrar los contenidos simulando una situación real bastará para saber si han aprendido y, lo más importante, si lo han comprendido y saben utilizarlo.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, la transmisión de contenidos curriculares a través de videos permite la contextualización del mismo en función del aula, algo de lo que carecen los libros de texto. Sin embargo, esto no significa la eliminación de los libros de texto en la enseñanza, sino que debe ser utilizado como un recurso más, como un complemento a la explicación del profesor y no como una guía rígida que el docente debe seguir y que los alumnos deben memorizar.

Tal y como señalan Bravo-Agapito y Llanos (2017), esta metodología tal vez no sea la solución a todos los problemas que se encuentran en el ámbito educativo, pero abre al sector docente un amplio abanico de posibilidades para llevar a cabo tanto dentro como fuera del aula. El maestro no debe utilizar siempre la misma metodología, debe ser flexible y ser capaz de adaptarse a cada aula en particular, convirtiéndose en un guía para aprender y no en un mero transmisor de conocimientos.

No obstante, aunque la característica principal de esta metodología es el uso de vídeos creados por el docente para llevar a cabo las explicaciones, es importante resaltar que a consecuencia de eso los alumnos tendrás

sesiones de aula enteras para poner en práctica lo que han aprendido, fomentando así un aprendizaje significativo.

Para concluir, sería preciso subrayar que el mundo educativo se encuentra siempre en un cambio permanente, cada año aparecen nuevas metodologías, recursos, herramientas, etc. Los docentes siempre están intentando conseguir la mejor metodología, no de carácter general, sino la mejor metodología para cada uno de sus grupos de alumnos, porque cada aula es completamente diferente. Para que todas las innovaciones educativas puedan funcionar no basta con ponerlas en funcionamiento, es necesario un docente que las adapte a cada grupo de alumnos y a su programación.

La enseñanza en los últimos años se ha visto infravalorada, incluso se escuchan opiniones sobre que en un futuro los maestros no harán falta, pues toda la información estará al alcance de cualquiera y en cualquier momento. Sin embargo, tal y como señalaron Tourón et al. (2014), es necesario otorgarle un significado a esa información para que pase a ser conocimiento, y ahí es donde el maestro tiene un papel primordial. Los docentes nunca podrán ser sustituidos por inventos que simplemente faciliten información, ya que los maestros enseñan desde el amor, sintiendo empatía hacia los alumnos y haciendo todo lo que esté en su mano para ayudarles, no solamente en la adquisición de contenidos, sino en la formación de personas felices y con autoestima. Si pausamos nuestras ajetreadas vidas durante un momento y pensamos en los maestros que tuvimos en nuestra infancia, no nos vendrán a nuestras mentes aquellos profesores que nos hacían estar callados mientras ellos explicaban todo el contenido posible para poder terminar el libro. Los primeros profesores que vendrán a nuestra mente serán aquellos que se ganaron nuestra confianza, que nos ayudaron y que nos dieron consejos que nos han servido en la adultez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO VALDIVIESO, C. (2015). “Enseñar con Motion Graphics”. *Revista Lationamericana de Tecnología Educativa* 14.3, 75-84.

ÀVILA MORENA, X.; MIRALPEIX BOSCH, A.; LÓPEZ VICENTE, P.; OJANDO PONS, E. S.; PRATS FERNÁNDDEZ, M. Á. y SIMON

LLOVET, J. (2018). "Reformulación de los roles del docente y del discente en la educación. El caso práctico del modelo de la *Flipped Classroom* en la universidad". *Revista de Estudios y Experiencias en Educación* 2, 53-73.

BASSO ARÁNGUIZ, M.; BRAVO MOLINA, M.; CASTRO RIQUELME, A. y MORAGA CONTRERAS, C. (2018). "Propuesta de modelo tecnológico para *Flipped Classroom* (T-FliC) en educación superior". *Revista Electrónica Educare* 22.2, 1-17.

BERENGUER ALBALADEJO, C. (2016). "Acerca de la utilidad del aula invertida o *flipped classroom*". En *XIV Jornades de Xarxes d'Investigació en Docència Universitària. Investigació, innovació i ensenyament universitari: enfocaments pluridisciplinaris / XIV Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. Investigación, innovación y enseñanza universitaria: enfoques pluridisciplinares*, M. Tortosa Ybáñez, S. Grau Company y J. D. Álvarez Teruel, J. D. (coords.), 1466-1480. Alacant: Universitat d'Alacant / Institut de Ciències de l'Educació.

BERGMANN, J. y SAMS, A. (2012). *Dale la vuelta a la clase.* Madrid: SM.

BLASCO , A. C.; LORENZO, J. y SARSA, J. (2016). "La clase invertida y el uso de vídeos de software educativo en la formación inicial del profesorado. Estudio cualitativo". *@tic revista d'innovació educativa* 17, 12-20.

BRAVO-AGAPITO, J. y LLANOS GARCÍA, G. (2017). "*Flipped classroom* como puente hacia nuevos retos en la educación primaria". *CEF* 8, 39-49.

BRIONES, C.; CABALLERO, E. y FLORES, J. (2014). "El aprendizaje autodirigido y la *Flipped classroom*". *YACHANA Revista Científica* 3.1, 13-18.

CHRETTIEN, L.; MACRORY, G. y ORTEGA MARTÍN, J. L. (2010). "Efecto de las nuevas tecnologías en el aprendizaje del inglés en Primaria: un curriculo compartido por colegios de Francia, Inglaterra y España". *II Congrés Internacional de DIDÁCTIQUES*, Departament de Didàctiques Específiques, Universitat de Girona (ed.); Joaquim Doz y René Rickenmann (coords.), s. p. Ponencia n.º 493. Girona: Universitat de Girona. Disponible en línea: *https://www.researchgate.net/profile/Jose_Ortega_Martin/*

publication/46247514_Efecto_de_las_nuevas_tecnologias_en_el_aprendizaje_del_ingles_en_primaria_un_curriculo_compartido_por_colegios_de_Francia_Inglaterra_y_Espana/links/56e5e4ce08ae65dd4cc0da1e/Efecto-de-las-nuevas-tecnologias-en-el-aprendizaje-del-ingles-en-primaria-un-curriculo-compartido-por-colegios-de-Francia-Inglaterra-y-Espana.pdf [04/02/2019].

CHURCHES, A. (2009). "Taxonomía de Bloom para la Era Digital". *Eduteka*. Disponible en línea: *http://eduteka.icesi.edu.co/articulos/TaxonomiaBloomDigital* [23/12/2018].

DIEZ, A., TOURÓN, J. & SANTIAGO, R. (2014). *The Flipped Classroom. Cómo convertir la escuela en un espacio de aprendizaje.* Barcelona: Digital Text.

[*Eduland.es*]. (2014). "*Webinar #1: The Flipped Classroom*, por Raúl Santiago". *YouTube*, 27 de junio. Disponible en línea: *https://youtu.be/Bdd_Dr7QUQ4* [23/12/2018].

GALINDO-DOMÍNGUEZ, H. (2018). "Un meta-análisis de la metodología *flipped classroom* en el aula de educación primaria". *Edutec. Revista Electrónica de Tecnología Educativa* 63, 73-85.

GALINDO, J. J. y BADILLA QUINTANA, M. G. (2016). "Innovación docente a través de la metodología *flipped classroom*: percepción de docentes y estudiantes de Educación Secundaria". *Didasc@lia: Didáctica y Educación VII*.6, 153-172.

GARCÍA ARETIO, L. (2013). "*Flipped Classroom, ¿b-learning o EaD*?". *Contextos Universitarios Mediados* 13.9, 1-4.

GUITIÉRREZ PORLÁN, I. y NÚÑEZ MARÍN, A. (2016). "*Flipped learning* para el aprendizaje del inglés en Educación Primaria". *EDUTEC. Revista Electrónica de Tecnología Educativa* 56, 89-102.

JAIMES GUERRERO, C. A. y JAIMES GÓMEZ, M. A. (2014). "Las TIC como herramientas de enseñanza del inglés en las instituciones de educación básica primaria de la región dos". *Proyecto de investigación, Grupo FUTURO, Facultad de Educación Universidad de Pamplona (Colombia)*. Recurso en línea: *https://docplayer.es/16248235-Las-tic-como-herramientas-de-ensenanza-del-ingles-en-las-instituciones-de-educacion-basica-primaria-de-la-region-dos.html#show_full_text* [29/09/2019].

SÁNCHEZ AMBRIZ, M. L. (2015). "Formación docente: aprendo a invertir e invierto mi clase". *Tecné* 7.2, 1-9.

SANMARTÍN, O. (2015). "La clase al revés". *El Mundo*, 22 de diciembre. Disponible en línea: *http://www.elmundo.es/sociedad/2015/12/22/56784df7268e3e693f8b4662.html* [20/05/2018].

SEVILLANO GARCÍA, M. L. (2010). "Profesorado de Primaria y aplicación de tecnologías: un estudio de caso". *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación* 38, 63-74.

TORRES MENÁRQUEZ, A. (2017). "El profesor del siglo XXI tiene que enseñar lo que no sabe". *El País*, 23 de enero. Disponible en línea: *http://economia.elpais.com/economia/2017/01/15/actualidad/1484514194_176496.html* [20/05/2018].

RECURSOS Y HERRAMIENTAS DE UTILIDAD

https://es.wordpress.com [26/01/2019].
https://edpuzzle.com/ [26/01/2019].
https://edmodo.com/?language=es [26/01/2019].
https://powtoon.com/home/g/es/ [26/01/2019].
https://quizlet.com/ [26/01/2019].

Recibido el 9 de enero de 2019.

Aceptado el 28 de febrero de 2019.

HA DEJADO DE LLOVER (2012), UNA "NOVELA DE *NOUVELLES*", DE ANDRÉS BARBA

HA DEJADO DE LLOVER (2012), A "NOVELA DE *NOUVELLES*" BY ANDRÉS BARBA

Carmen María PUJANTE SEGURA
Universidad de Murcia
carmenpujante@um.es

Resumen: Se analiza la apuesta de Andrés Barba por una "novela de *nouvelles*" con la obra titulada *Ha dejado de llover* (2012). Se podría leer como una apuesta novedosa para el público y también para la crítica literaria, que ha aplaudido los hallazgos de ese escritor en numerosas reseñas que contrastan con los escasos estudios sobre su obra. Barba, conocedor de la tradición y actualidad literarias, tras varias tentativas con las que ha creado un mundo literario de coherencia y personalidad que incluye más *nouvelles*, novelas y recopilaciones, parece encontrar así una solución narrativa, una propuesta lectora y un lugar propio en el panorama literario.

Palabras clave: Andrés Barba. *Ha dejado de llover*. *Nouvelle*. Novela corta. Ciclo de relatos. Recopilación.

Abstract: This article analyses Andres Barba's commitment to the literary form of the *nouvelle*. *It stopped raining* (2012) can be read as a new focus for the public and for literary criticism. In sharp contrast to literary critics, who have applauded the writer in numerous reviews, there have been few studies on this author. Barba knows the traditional and current literature and has attempted to create his own literary world, which includes more *nouvelles*, novels and compilations. In this case, he seems to find a narrative

solution, a reading proposal and his own place in the literary panorama.

Key Words: Andrés Barba. *Ha dejado de llover*. *Nouvelle*. Short novel. Short story cycle. Compilation.

Sin poder ahondar aquí en las múltiples redes de las obras de Andrés Barba, se propone profundizar en el género de la *nouvelle*/novela corta y en el del ciclo de relatos, sin perder de vista el de la novela, a partir de lo cual se pasará a analizar la "novela de *nouvelles*" o rueda de relatos que es la obra *Ha dejado de llover.* Y es que el escritor, en su trayectoria anterior a esa obra, ya se lanza al abordaje del género de *nouvelle* o novela corta, hoy relegado en el panorama crítico-literario español.

1. ANDRÉS BARBA, AL ABORDAJE DE LA *NOUVELLE*/ NOVELA CORTA

En 2012, poco antes de que arribara Andrés Barba (1975) con la "novela de *nouvelles*" , titulada *Ha dejado de llover*, Javier Vázquez Losada divisaba "'Nouvelles' a la vista" desde la atalaya de un medio nacional se refería a ese género literario con entidad propia —a costa de estar situado en un punto incierto entre la novela y el cuento— que vendría a completar la ecuación de la *short novel*, la *novella* y la novela breve. Capitaneado por maestros como Cortázar, Bioy Casares, Onetti o Vargas Llosa, según el citado crítico esos mares literarios estarían siendo surcados desde España por escritores como Javier Gutiérrez con *Un buen chico*, Miguel Barrero con *La existencia de Dios* y Javier Moreno con *Alma*. Por entonces también acababan de salir varios estudios sobre la novela corta y la *nouvelle* (v. gr. Pujante Segura 2012 y 2014), género a cuyo abordaje Barba ya se había lanzado con sus primeras incursiones literarias.

En el mapa trazado hasta el año 2010 por la *Historia de la literatura española* de José-Carlos Mainer, Ródenas y Gracia no dudaban en alistar a Andrés Barba entre las promesas literarias de nuestro panorama, como tampoco dudaban en abordar el género de la novela corta, cultivado por ese escritor: "ha sido el narrador de las intimidades transparentes —y con frecuencia morbosas— del crecimiento pero sobre todo de la textura moral y emocional de sus personajes" (Ródenas y Gracia, en Mainer, 2010:

985), tal y como observaban en las novelas tituladas *La hermana de Katia* (2001) y *Ahora tocad música de baile* (2004), pero también en la novela corta titulada *Las manos pequeñas* (2008). Cuando Andrés Barba llega de la mano de Anagrama con una nueva obra como *Ha dejado de llover*, en cuya solapa se presenta como una "novela de *nouvelles*", ya ha recalado, pues, en el género de la *nouvelle*, aquí entendido en su equivalencia en español con la novela corta.

La conciencia genérica de este autor queda ratificada en la entrevista (disponible en línea a través de *Periodista Digital*) que concede en octubre de 2012, con motivo de la publicación de esa obra: para escribir *Ha dejado de llover* reconoce haber seguido la estela trazada por James Joyce en *Dublineses* (que data de casi un siglo antes, en concreto, de 1914), no sin dejarse guiar por otras colecciones de relatos procedentes de las literaturas anglosajona y francesa, en las cuales, a su juicio, suele resultar más habitual o familiar la novela corta. Añade la opinión de que tal género literario va a favor del lector gracias a su extensión o dimensión textual, a pesar de que éste sea un factor en ocasiones determinante de un tipo de edición en volúmenes que puede resultar un tanto engañosa, ya que se compran/venden como una mera colección de relatos o cuentos y no como un conjunto coherente de *novelitas*. Además, como escritor que reconoce su gusto por ese género, asume la dificultad de cultivarlo por lo complicado de darles la medida justa a ciertos ingredientes narrativos como el tiempo, que ahí suele tender hacia lo novelesco, o el personaje, que dentro de ese género ha de reducirse o acotarse también en un sentido mental o *psicológico*, lo que puede ser difícil de compaginar con un examen del personaje desde la intuición y la comprensión.

En la reseña escrita para *ABC Cultural* con motivo de la publicación de *Ha dejado de llover*, Pozuelo Yvancos (2012: 11) reconocía en ella la madurez y el logro de Andrés Barba, lo que también ponía en relación con la opción narrativa de la *nouvelle* y con los motivos de lo cotidiano y lo secreto; asimismo, de esos relatos enmarcados en la ciudad de Madrid, habitada principalmente por cierta clase burguesa, el crítico valoraba la capacidad del escritor de apuntar directamente al corazón y de acertar en el manejo de los finales y la perspectiva femenina. En otras reseñas sobre *Ha dejado de llover* firmadas por destacados críticos como Rodríguez

Fischer, Ródenas, Basanta o Escur[1], se ha incidido no solo en los aspectos temáticos y estilísticos ya característicos de este escritor (su predilección por poner el foco en la familia y en la infancia, en la vida interior o en la violencia, así como en sentimientos como el miedo o la culpa), sino también en su madurez literaria y en el género que vuelve a manejar, el de la novela corta, aunque se oscile con otros hiperónimos o sinónimos que atañen a ese género literario pero también a la catalogación genérica de la *colección* o la *recopilación*. En otras positivas reseñas sobre diversos textos de Barba algunos de los más destacados críticos en España tampoco han vacilado en hablar de *nouvelles* y en reconocerle su personalidad[2];

[1] Ana Rodríguez Fischer, en la reseña publicada en mayo de 2012 para *Babelia* (*El País*), se refería a la continuada psicoficción de la trayectoria de Barba, una trayectoria cada vez más personal y alejada de la "escuela vienesa" gracias a esas *nouvelles* que ponen el foco en las relaciones entre padres e hijos o, más específicamente, entre madres e hijas. Núria Escur, en mayo de ese año para *La Vanguardia,* aludía a las "epifanías familiares" propias de Barba, presentes en esa novela —así la denomina— compuesta de variaciones sobre un tema, el miedo. Ángel Basanta, en *El Cultural* de *El Mundo* en el mes de junio, hablaba de las cuatro "narraciones cortas" o "novelas cortas" de esa "novela de ciudad" y resumía acertadamente las coincidencias temáticas y formales. Domingo Ródenas, para *El Periódico de Catalunya* un mes después, con su reseña titulada "Después de la tormenta" (lo cual puede suponer una apuesta interpretativa) resalta la manera como en esas "narraciones" el autor "escudriña en la psicología de los insatisfechos" y de sus "secretos", sin por ello cerrar las claves de la lectura. También son decidoras las reseñas extranjeras (disponibles en la página electrónica de la editorial Anagrama), no solo porque confirman la proyección buscada de Barba más allá de la literatura en español, sino porque sirven para comprobar las equivalencias genéricas en la traducción: por ejemplo, en la reseña aparecida en *La Repubblica* en 2015, se habla de los "racconti" de ese "romanzo" o de las variaciones de una sinfonía, mientras que en la nota publicada por *Publishers Weekly* se alude a la "collection of four novella-lengh stories" para esta obra que traducen como *Rain over Madrid*. Pero a modo de muestra se pueden aducir otras referencias sobre este *traductor traducido*: "Barba is a master of the novella… A gorgeous, fully realized collection" (*Kirkus Reviews, Starres Review*; en línea), incluyendo en el detalle la alusión a sus "stories". En cambio, en Francia se ha hablado de *nouvelles*, pero sobre todo se han empleado hiperónimos menos comprometidos como "texte" para otras obras de Barba traducidas como *Mort d'un cheval* y *Les mains petites* (historias que curiosa y significativamente allí han sido recogidas en un solo volumen, *recueil* en este caso). Aparte, también puede resultar llamativa la denominación de *roman de nouvelles* escogida para una obra de Muñoz Molina como *Sefarad*, mención a la que se recurre asimismo para escritores en francés.

[2] Sobre *Las manos pequeñas* se manifestaron tanto Santos Alonso (2008), para destacar

por ejemplo, sobre un *libro de nouvelles* que fue la obra anterior titulada *La recta intención*, aunque califique de *cuento* el último de los relatos recogidos, Ayala-Dip (2002) destacaba como principal denominador común del volumen la creación de unos personajes cotidianos que están condenados a la incomunicación con el mundo.

Así pues, cuando publica en 2012 *Ha dejado de llover*, Andrés Barba ya ha experimentado y ensayado con el género de la *nouvelle*: aunque *El hueso que más duele* (su primera obra, galardonada por el Premio Ramón J. Sender en 1997) sea catalogada como una novela corta y *La hermana de Katia* (su libro siguiente y consagrador, finalista del Premio Herralde de Novela de Anagrama en 2001) resulte ser una novela de mediana extensión, el autor decide que su tercera obra no sea sino un "libro de *nouvelles*", *La recta intención*, publicado en 2002 para la editorial Anagrama. Después publicará las novelas *Ahora tocad música de baile* (2004) y *Versiones de Teresa* (2006), aparte de otras novelas breves ya citadas. Respaldado por la crítica literaria y por la empresa editorial, a partir de entonces Barba ve acelerada, diversificada y expandida su producción literaria: publica a un ritmo constante, prueba con diferentes géneros como el ensayo y la poesía (que también le valen diversos premios) e incluso el libro infantil e ilustrado, y llega a un mayor espectro del público y la crítica. Premio Herralde de Novela en 2017 por *República luminosa* —su última obra hasta la fecha—, Andrés Barba cuenta entonces con una trayectoria reconocida y valorada a la vez que explorativa y singular, en la que demuestra su querencia por el género de la *nouvelle*.

En efecto, no se puede perder de vista que Barba ya había probado hacer algo similar diez años antes con una obra como *La recta intención*, en la que reunía cuatro relatos de extensión similar ("Filiación", "Debilitamiento", "Nocturno" y "Maratón"), relatos que en sus aproximadamente cincuenta páginas oscilan entre lo abstracto o lo reflexivo y lo concreto o lo cotidiano. En los escasos estudios anteriores sobre la literatura de Andrés Barba también se subrayaban otros aspectos

el juego de los binomios desplegados, como Ricardo Senabre (2008), para subrayar su peculiaridad en la literatura española y también su justa condensación, su indeterminación temporal, su simbolismo dosificado y su eficaz juego de contrastes. Tampoco esquivaron la etiqueta de *nouvelle* ni Jordi Gracia (2010) en la reseña de *Agosto, octubre* ni Sanz Villanueva (2011) en su crítica a *Muerte de un caballo*.

recurrentes, como la fijación por la figura de la madre o de la joven aniñada con motivo de *Muerte de un caballo* (Pujante Segura, 2017a) o como el poder de las personas y las cosas de reducido tamaño con motivo de *Las manos pequeñas* (Pujante Segura, 2017b), cuestiones que suelen hacer aflorar asociaciones con la muerte, la violencia y la sexualidad, a través tratamientos ajustados a las virtudes de un género como el de la *nouvelle*.

2. ENTRE LA *NOUVELLE*…

"Paternidad", "Astucia", "Fidelidad" y "Compras" serían las cuatro *nouvelles*[3] reunidas por ese orden en el volumen *Ha dejado de llover,* textos que no habrían sido publicados, ni antes ni después en España, de manera exenta o independiente o con otra ordenación. Tras dos dedicatorias, que junto al título ya abrazan un libro cohesionado por no pocas recurrencias formales y temáticas, se incluyen *nouvelles* de una extensión similar: 50, 55, 42 y 43 páginas, respectivamente[4]. Podremos adentrarnos por las ventanas de cada de esas ficciones, pero sin perder de vista la com(unidad) creada por un volumen novelesco, unitario y coherente, dentro del cual se conectan redes diversas.

En la primera historia, "Paternidad", se trata la ambivalente relación de un hombre con su hijo pequeño, relación que exige ahí desentrañar la que se mantiene también con la madre, en ese caso, tanto la del protagonista como la del niño, que ha rehecho su vida; en la segunda, "Astucia", otra relación peculiar existe entre una mujer madura y su madre que, a punto de

[3] Para un compendio bibliográfico remitimos al estudio *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras* (Pujante Segura, 2014), así como a una actualización y ampliación albergada en "La historia y la teoría literarias ante la novela corta contemporánea en España (desde mediados del siglo XX hasta hoy", en el marco de *La teoría literaria ante la narrativa actual* (Pujante Segura, 2017c).

[4] Otros relatos de Barba algo más extensos han contado con una publicación exenta, aquellos que tienen alrededor de las 50 páginas en sus ediciones: desde la más modesta de su primera obra, *El hueso que más duele*, a la más cuidada de *Muerte de un caballo* gracias al premio concedido. De sus *nouvelles* más breves, de manera exenta o suelta solo uno había publicado anteriormente, "Debilitamiento", recogido en *La recta intención*, ese otro "libro de *nouvelles*". En la edición de *Ha dejado de llover* (con la tipografía habitual de Anagrama), con una media de 10 palabras por línea y de 32 líneas por página, cada relato tendría una media de 16000 palabras. Extensión similar sería la de los cuatro textos incluidos anteriormente en *La recta intención.*

morir, apela a esa cualidad astuta para gozar de la felicidad; en la tercera historia, "Fidelidad", se hacen tambalear las relaciones sentimentales pero también las paterno-filiales a raíz de una anécdota casual; y en la cuarta y última, "Compras", se perfila entre una madre y una hija la relación que es explicada necesariamente a la luz del pasado. Todo este entramado de relaciones son mostradas en escenas (prácticamente de una manera teatral), centradas en episodios vitales que vienen delimitados espacio-temporalmente, en particular enmarcados en la cotidianeidad urbana —madrileña— de los personajes, que, no obstante, solo pueden resultar comprensibles a través de incursiones en el tiempo pasado y en la vida interior, parciales y claroscuros —por más páginas y páginas que se les quiera conceder—.

Esas delimitaciones y concreciones, del espacio-tiempo, de los personajes y de los acontecimientos, casarían con el género de la *nouvelle*. Maxime Chevalier (1999) y Annie Mignard (2000), que coincidían en la equivalencia entre novela corta y *nouvelle* así como en el cambio operado en el género a partir de los años 80 en el siglo XX, también consideraban esas características genéricas comunes. Esos relatos de Andrés Barba presentarían escasos personajes en torno a uno que ejerce de protagonista y que gana en cierta complejidad. Aunque caben juegos y digresiones, la duración temporal está concretada en un acontecimiento de su vida que, como puede suceder también en el cuento hasta finales del siglo XX, puede llegar a convertirse en *no-acontecimiento* (Chevalier, 1999: 23). En la novela corta se mostraría un acontecimiento o "trozo de vida" engastado en un tejido más amplio, mostrando acciones que abocarían a contar la narración que, especialmente en el cuento, podría difuminarse, tendencia que Chevalier asocia justamente con James Joyce, inspiración literaria de Andrés Barba. Sin embargo, sería compatible con otra de las últimas tendencias particularmente de la novela corta (*nouvelle longue*, según ella en el ámbito francófono actual), *otra vida* o *tournant* que tiene lugar a partir de los años 80 (los del postmodernismo, el postmarxismo, el postfreudismo y el postestructuralismo) y que viraría con un "retour au récit et au romanesque", e incluso a la no-brevedad extrema y a lo fantástico (Mignard, 2000: 21).

Los de Barba son relatos que avanzan lógica y cronológicamente —incluyendo algunas pausas y giros (marcados por espacios en blanco)— hacia un final abierto o falsamente cerrado en cuanto no ofrece explicaciones

sobre la relación de los personajes principales, muchos de los cuales permanecen en el anonimato dentro de su historia a pesar de que se necesitan al estar siempre en función de los otros. En general, se trata de historias que, de repente, inesperadamente, *epifánicamente*, cambian. En su reseña, Ana Rodríguez Fischer afirmaba sobre ellas: "Estas estampas inertes y cronificadas suelen quebrarse cuando fortuitamente entra en el escenario familiar una figura ajena al mismo, portadora de un enigma o misterio que perturba e intriga", bordeando en ocasiones lo fantástico (2012). Se alude, pues, al enigma, como también Pozuelo en su reseña se refería al secreto y Escur a las epifanías familiares, como se veía anteriormente. Todo ello se podría explicar a la luz de las tesis sobre la *nouvelle* de Ricardo Piglia (2006) que pivotan sobre el secreto y la narración, pero también a la luz del ensayo de comprensión del género de un comparatista y teórico como Pierre Tibi (1995), que potenciaba el valor de lo epifánico, lo dialéctico y lo irónico de este género literario.

Lo epifánico, que suele asociarse con la literatura de Joyce (Frías, 2013), en estos relatos de Barba puede venir desencadenado por la presencia de determinados objetos, detalles o seres pequeños que ya Baquero Goyanes (1949: 489-522) ponía en relación con la narrativa breve, especialmente con un tipo de cuento decimonónico. Este especialista en el género del cuento también destacaba el valor renovador de la obra de *Dubliners* de Joyce en la estela del siglo XX así como la proximidad en tratamientos durante esa época entre el cuento y la novela corta —que equiparaba a la *nouvelle* (1949: 59)—, diferenciados entonces fundamentalmente por la extensión. En su deslinde teórico del género de la novela corta, Martínez Arnaldos (1996) coincidía en su equivalencia con el término francés de *nouvelle*, aunque el confusionismo no deje de ensombrecer su teorización tanto en el ámbito en español como en el francófono. Se han llegado a proponer adaptaciones como la de "núvel" de la mano de Mario Benedetti (1993 [1953]) con el fin de no perder de vista su especificidad. Con todo, si bien en España puede continuar resultando de algún modo ajeno (es raro más allá de apuestas como las del propio Barba), ciertamente en Hispanoamérica el membrete de *nouvelle* adquiere incluso carta de ciudadanía. Veremos si habrá próximamente más *nouvelles* a la vista.

3. …EL *RECUEIL* O EL CICLO DE RELATOS…

Novela o no, detrás de *Ha dejado de llover* existe una intención por parte del autor (y de la editorial) de publicar cuatro textos en un volumen unitariamente compact(ad)o, un libro de difícil catalogación, en especial en el ámbito hispánico. Tal dificultad suele entrañar dudas terminológicas: aunque en la solapa se habla de "novela de *nouvelles*" y la crítica —española y extranjera— ha tendido a usar términos afines para este caso, también se han usado otros para denominar el conjunto, como el de colección/*collection* (en inglés y en francés). En particular, en la entrevista mencionada Andrés Barba se refería a esas *nouvelles* que estarían reunidas por acumulación y que se necesitarían entre ellas, igual que sucede, añadía, en el mosaico o ciclo de los *Dublineses* de Joyce. Recopilaciones de relatos breves, tendentes a suprimir el marco a partir de *Las novelas ejemplares* de Cervantes, ha habido a lo largo de toda la tradición literaria por diferentes motivos o fines. Barba, que no se vale de un marco explícito pero sí de un contexto compartido, otorga el valor de lo colectivo o compactado con una novedosa etiqueta como la de "novela de *nouvelles*". Sin poder derivar en mayores reflexiones léxico-semánticas, a la recopilación o la colección se podrían sumar otros términos vagamente sinónimos que mantendrían un significado colectivo como los de conjunto, compendio, volumen o libro, frente a otros más delimitados y estudiados recientemente como los de ciclo o *recueil*.

El *recueil*, que podría identificarse con la recopilación, la compilación o la colección, ha sido abordado especialmente desde el campo filológico francófono: Boucher (1992) estudiaba ese "género menor" del *recueil de nouvelles*, Godenne (1995) subrayaba la importancia del *recueil-ensemble* en la literatura del siglo XX, Audet (2000) profundizaba en la peculiar lectura exigida por un *recueil*, y Langlet (2003) formulaba una teoría de la forma del *recueil* a partir del análisis de ciertas prácticas literarias. Según la clasificación de tipos de *recueils* incluida en la introducción de Langlet, *Ha dejado de llover* de Andrés Barba es una recopilación libresca publicada en vida (no póstuma), autógrafa (no alógrafa), pues corre a cargo del propio autor, pero también del mismo editor e incluso de un determinado lector, en este caso, el lector de un iniciado Andrés Barba y seguramente también el lector de una literatura contemporánea que una línea editorial como la que Anagrama procura representar (por ejemplo, al apostar por autores

que podrán convertirse en referencias del *futuro* literario y que alternan con otros consagrados, especialmente actuales); asimismo, autor y editor apuestan por un género que solo *a priori* se tacharía de menor o secundario y que como tal ciertamente resultaría una novedad en el panorama español. Tal y como también propone Langlet, aparte de los "actores", se han de atender las formas y las lógicas de las recopilaciones o *recueils* de relatos; en efecto, Barba imprime unas pautas constructivas y temáticas que dan cohesión a la obra en su globalidad sin anular la independencia y peculiaridad de cada relato albergado en *Ha dejado de llover*.

Aunque con otra larga tradición propia, el ciclo de cuentos sí es reciente como objeto de estudio pues, sin perjuicio de otras aportaciones, se remontaría a 1971 gracias a Forrest L. Ingram con *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Investigación centrada en la literatura anglosajona (incluyendo justamente como representativa del siglo XX la obra de *Dublineses* de Joyce), ha servido de motor para trabajos sucesivos en torno a otras literaturas como la escrita en español. En la estela de tales estudios, sobresaldría el de Gabriela Mora (1993), "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)", notas expuestas especialmente a la luz de ejemplos latinoamericanos, que tampoco han de esconder la variación terminológica que, no obstante, no deja de enfatizar lo colectivo y lo integrador. Le seguiría la teoría sobre el ciclo de cuentos de Gomes (2000), esbozada desde el modernismo decimonónico hasta finales del siglo XX para la literatura hispanoamericana, dentro de la cual iría creciendo este tipo de propuestas literarias y críticas también (e. gr. Brescia y Romano, 2006); y el estudio de Antonaya (2000), quien entiende el ciclo de cuentos como un género narrativo que, además, ilustra con la literatura española contemporánea citando a Bernardo Atxaga, Paloma Díaz-Mas, Luis Goytisolo o Luis Romero, a los que se podrían añadir autores de una generación posterior como la de Andrés Barba. Ante una situación que califica de precaria para el ciclo de cuentos en España, Antonaya no ceja en reivindicarlo como género literario más allá de las cuantiosas oscilaciones terminológicas que afloran en las diferentes propuestas (y en las traducciones): colección de textos integrados, ciclo cuentístico, secuencia cuentística, serie, novela compuesta, etc[5].

[5] Con todo, igual que este no puede ser el lugar para profundizar en los matices y los debates que pueden suponer las propuestas terminológicas o las explicaciones formales

Aquí se podría considerar que el significado atinente a la unidad, en particular a la integración de unidades narrativas breves, lo aportaría el membrete compactado de "novela de *nouvelles*", el cual vendría a asentar, revitalizar o institucionalizar en la literatura española tanto el género de la *nouvelle*/novela corta como el del ciclo de relatos (en este caso, se puede optar por el hiperónimo de *relato* para abarcar la narrativa breve, cuento y novela corta). También en este campo aflora, pues, la indecisión terminológico-genérica, en una basculación entre la novela experimental o fragmentada y la colección de cuentos, oscilación bajo la cual, no obstante, puede corroborarse un halo intencional de innovación que, en este caso, Andrés Barba busca seguramente como buen conocedor del panorama literario. Al fin y al cabo, en la literatura española hoy resulta toda una rareza dar con una propuesta como la de *libro* o "novela de *nouvelles*", al margen de que estudiosos y escritores de literaturas extranjeras reconozcan un género equivalente a la novela corta y el ciclo de relatos.

Superando esos baches terminológicos, tanto para el "libro de

y temáticas sobre el *recueil*, tampoco lo será para el ciclo o la colección de *short stories*, por lo que aquí procuraremos ceñirnos a las aportaciones fundamentales de cara a la explicación de la obra de Andrés Barba, asumiendo los estudios subsumidos. En particular, para sus referencias Antonaya tiene en consideración los principales estudios sobre este "género": el de Mann (*The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989), el de Dunn y Morris (*The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995), o el editado por Lohafer y Clarey (*Short Story Theory at a Crossroads,* Baton Rouge, Louisiana State UP, 1998). Asimismo, Antonaya tiene presentes las aportaciones de Todorov, Spang, Iser, Beltrán Almería e incluso Cortázar, y atiende a la escasa y heterogénea crítica procedente del ámbito hispano. Al no haberle dedicado un estudio al ciclo de cuentos, la crítica y la teoría españolas habrían tendido o bien a enfocar el ciclo desde la perspectiva del cuento (a partir de Baquero Goyanes, se citan estudios como los de Valls, Sanz Villanueva, Brandenberger o Sobejano) o desde la de la novela (partiendo de nuevo de Baquero Goyanes, se refiere a Bobes Naves con su ejemplo del antecedente supuesto por *El conde Lucanor*, y a Barrero con otros interesantes ejemplos contemporáneos). Afortunadamente, también hemos podido acceder a otros estudios recientes, como el de Bénédicte Vauthier (2017) a colación de los cuatro *Cuentarios* de Juan Eduardo Zúñiga (trabajo que parte de uno anterior sobre la obra del auto en los años 80 y 90, el de 2006 de Jiménez Madrid sobre el cuento en Murcia, quien veía en esa manera de componer algo nuevo, próximo incluso al poemario). Recientemente Van Achter (2012) estudiaba "The integrated short story collection: caught between genre and mode".

nouvelles" de *La recta intención* como para la "novela de *nouvelles*" de *Ha dejado de llover* se podría aplicar la célebre definición de Ingram de *short story cycle*: "book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts" (1971: 19). La novedad aportada por Barba sale a relucir, pues, con las partes en tanto que *nouvelles* y con el todo conformado en esa suma orgánicamente resultante, ante lo cual se ha de considerar al lector: "hay que ser conscientes de que, para muchos lectores, el acercamiento al ciclo de cuentos es una experiencia tan insólita que puede 'poner en peligro' la identificación del mismo" (Antonaya, 2000: 455).

Mora (1993), que también ponía el acento en la función del lector (al cual no habría necesidad de exigirle un orden estricto para leer una colección de relatos, pero sí una relectura del conjunto para apreciarlo desde una actitud diferente a la exigida por el texto individual), dentro de lo que optaba por denominar colección de cuentos integrados distinguía entre una colección integrada cíclica de tipo circular y una colección integrada de tipo secuencial; además, a la clasificación de Kennedy (1988) para los tipos de vinculación entre los relatos unidos y los recursos usados (progresión, combinación y yuxtaposición), añadía la relación por contraste. En la lectura de *Ha dejado de llover* no se aprecia una explícita construcción cíclica, pero tampoco propiamente una integración secuencial si esta no se entiende en un sentido amplio y abierto de cara a los cuatro relatos unidos como una combinación de piezas que, ciertamente, vinculados por yuxtaposición, podrían leerse como si se tratara de una progresión o de una combinación. En esa obra o ese ciclo de Barba existe ese "movimiento dinámico de las partes hacia la construcción de un todo", y de ahí, una estructura compleja (Antonaya, 2000: 436), además de cooperación, compromiso, tensión, interdependencia o reciprocidad entre las partes y la suma en un movimiento centrífugo y centrípeto al mismo tiempo. "Cinético" es como Gomes (2000) prefiere definir el arte del ciclo de cuentos apelando a ese deseo de movimiento pero también a la necesaria apertura hermenéutica, por ejemplo, de un título como *Ha dejado de llover.* Además de las recurrencias temáticas y estilísticas, el carácter integrador de esta obra de Barba vendría inicialmente marcado por su título.

Sin dejar de subrayar la importancia de la consideración textual, paratextual y contextual de los casos literarios, Gomes formula otras

clasificaciones que, en su caso, ilustra con diversos ejemplos de la literatura hispanoamericana. *La recta intención* de Andrés Barba no respondería al primer modelo formulado, que sería el de la intercalación/hipotaxis, ni tampoco estrictamente al tercero, que correspondería al de la alternancia, sino al del encadenamiento/parataxis debido a la sucesión de un relato tras otro sin una trabazón explícita. Al no recurrir a unos personajes coincidentes (más allá de los parecidos razonables, especialmente en su representación de cierta burguesía española actual), ni a una disposición cíclica, ni a un enlace anafórico relacionado con la oralidad tradicional, ni a un homenaje de los patrones tratadísticos (como en *Historia universal de la infamia* de Borges), podría encajar con el conjunto de cuentos unidos por "macrofiguras". Según ese tipo o paradigma, simultáneamente se daría coordinación y subordinación entre los relatos unidos por esas macrofiguras, pues hay transitividad en esas historias al reutilizar ciertos personajes o fórmulas, hay fuerza centrípeta y centrífuga al mismo tiempo y hay voluntad constructiva por parte del autor, el cual puede ejercer como de marco al crear un mundo que le acaba resultando familiar a un lector asiduo, como le sucederá, de hecho, al lector de Andrés Barba a esas alturas de su trayectoria (y aún más a día de hoy, años después).

Asumiendo los trabajos anteriores y centrándose en la literatura hispánica, Noguerol (2008) distingue entre los que denomina cuentarios modernos (con textos unidos por el espacio: la ciudad y el pueblo; por los personajes: la comunidad y el individuo; o por la historia) y los cuentarios posmodernos (con textos aunados por un motivo o por una adscripción genérica), dos modelos entre los que podría situar la obra analizada. En *Ha dejado de llover*, aun sin un espacio común ni determinado, se aprecia una recreación espacial urbana, una ciudad que en la mayoría de las obras del autor no es sino Madrid y de la que suelen salir sus personajes para viajar hacia algún pueblo de la sierra o la playa. En cada *nouvelle* descollará un único protagonista, eso sí, rodeado de un reducido número de personajes que, tras leer el conjunto de los relatos, bien podrían formar verse como parte de una comunidad, como la de un edificio o un barrio, donde podrían llegar a cruzarse o coincidir pero que no lo hacen porque en sus propias historias se hallan aislados o incomunicados. Cada personaje posee y vive su historia, enclavada a su vez en una historia social, política, económica y humana que vendría a hacerlo coetáneo de los demás personajes y también de los lectores, los de la España de principios del siglo XXI, lo que tampoco

quita que en su indeterminación espacio-temporal este conjunto de relatos pueda trascender ese anclaje concreto. Pero *Ha dejado de llover* también compartiría rasgos con los cuentarios posmodernos gracias a la reiteración de motivos y estilemas, ya activados por el título de la obra.

La unidad de *Ha dejado de llover* también se logra gracias a sus elementos paratextuales, amén de explicaciones contextuales. El título de *Ha dejado de llover* podría considerarse remático, más que temático, por cuanto viene a aportar una información nueva que se podría añadir a cualquier interpretación del conjunto. Ese título no engloba en un sentido espacial ni plural, pero sí en un sentido abstracto que sobrevolaría la lectura de los cuatro relatos sin llegar a cerrar una única interpretación, ni global ni singularmente. Lo abstracto e incluso metafórico o alegórico también queda subrayado por otro elemento peritextual como los títulos de cada una de las secciones o relatos, que siguen el orden aducido (elección sobre la cual, desgraciadamente, aún no se cuenta con información): "Paternidad", "Astucia", "Fidelidad" y "Compras". En el número e incluso en los matices semánticos y retóricos se asemeja a los de *La recta intención*, título también abiertamente sugestivo bajo el que se reúnen "Filiación", "Debilitamiento", "Nocturno" y "Maratón". Cabría preguntarse, pues, por el título escogido para el conjunto: ¿qué es lo que pasa antes, durante y después cuando llueve? Un título como *Ha dejado de llover* se sitúa como una bisagra entre las obras anteriores de Andrés Barba y un nuevo camino: por un lado, reincide en el elemento acuático (que ha sido recurrente con diferentes formas, funciones y simbolismos en todas sus obras anteriores, aunque en este caso aparezca negado o terminado), y por otro lado, despunta por su peculiaridad oracional (que también iría en consonancia con la singular propuesta de publicar una "novela de *nouvelles*"). El agua, en sus diferentes estados (desde la lluvia a la nieve), será recurrente en esta obra, concediéndole no solo unidad, sino también una innegable apertura interpretativa. Con todo, se hallan más comunes denominadores, que acaban convirtiéndose en propios del mundo literario de este escritor tales como las relaciones entre padres y madres y de estos con los adolescentes, el poder de los recuerdos, la impronta del espacio de una casa o de la urbe madrileña frente a otros espacios como el jardín o el parque, el recurso a la animalización y la corporeidad o el misterio del instante en la cotidianeidad

o de lo inexplicable[6].

No menos decidor resulta el resto de elementos paratextuales, como los relativos al epitexto, puesto que Barba suele incluir dedicatorias y citas al inicio de sus libros, además de portadas con reflejos borrosos y colores grises. En la edición de *Ha dejado de llover* se escoge para la portada una imagen de un edificio (como el de una comunidad habitada por numerosos vecinos), reflejado en el espejo de un escaparate, de manera que también se puede ver la imagen de un maniquí femenino, lo cual además pronuncia el anonimato y hasta la despersonalización o la indeterminación. Justamente la cara de la figura femenina se encaja en una de las ventanas, como si en ese trampantojo estuviera asomándose hacia fuera, gracias a lo cual los lectores, que no se sienten observados directamente, también podrían sentirse tentados de adentrarse por una de esas ventanas (de ficción). Tras dos dedicatorias que remarcan otras predilecciones literarias del autor como la juventud y los animales[7], dedicatorias que junto al título ya abrazan un libro cohesionado por no pocas recurrencias formales y temáticas, se pueden leer los cuatro relatos. Además, una de esas dedicatorias se toma de una cita de Dylan Thomas, ese peculiar escritor de poemas y relatos breves

[6] En más paralelismos se podría ahondar: por ejemplo, el primer relato de cada recopilación, "Filiación" en *La recta intención* y "Paternidad" en *Ha dejado de llover*, trata una relación filial conflictiva: por un lado, la de una mujer (madre) adulta con su madre anciana, y por otro, el de un padre joven con su pequeño hijo. En el tercero, "Fidelidad" y "Nocturno", entre otros personajes, destaca el del hombre maduro que inicia nuevas relaciones. Destacan los sustantivos de carácter abstracto excepto para los últimos relatos, "Maratón" y "Compras", que hacen referencia a una actividad que podría tenerse por característica de la sociedad contemporánea (la neoliberal movida por el deporte y el consumo). Pero el de "Filiación" también guardaría un profundo paralelismo con "Astucia", el segundo de *Ha dejado de llover*, y a su vez con algunas novelas de Barba, como *Ahora tocad música de baile*. Las conexiones serían profusas y sugestivas. Quedaría pendientes, pues, más estudios sobre las obras de Barba como, por ejemplo, un topoanálisis con base en Bachelard —estudiando la casa, el cuarto de estar, la buhardilla, la escalera, etc.—, una aplicación de las teorías sobre lo fractal en los libros de relatos breves, o una profundización desde los recientes estudios interdisciplinares sobre el cuerpo o los objetos en la literatura.

[7] La primera dedicatoria es "A Carmen M. Cáceres, para que seamos siempre jóvenes, y poco sabios, juntos", incluyendo una cita de Dylan Thomas que, además, se retomará en el tercer relato, mientras la segunda es "A Simón, porque es verdad que detrás de cada gran mujer hay siempre un gran gato", coincidiendo quizá con el que aparece el escritor en las fotografías de la solapa de alguna otra edición.

cuyas cartas Andrés Barba publicaría bajo su traducción un año después de *Ha dejado de llover*.

4. … Y LA NOVELA

Pero los límites entre los textos o los géneros literarios resultan complejamente permeables e inciertos, como se comprueba en el género mismo de la novela, pero también cuando esta se confronta con las recopilaciones o los ciclos de relatos. El cuento literario moderno vendría a coincidir con la modernidad de la novela fragmentada, carente de tema o personaje determinados, si bien la evolución del género novelesco gozaría de un trazado histórico del que carecería el ciclo de cuentos. En *Ha dejado de llover* no hay marco o trama-marco como pretexto, a diferencia de la tradición medieval imitada tantos siglos a lo largo de los cuales va desvaneciéndose pero al mismo integrándose en el relato con mayor sofisticación. Tanto en *La recta intención* como en *Ha dejado de llover* se podría apreciar la "mentalidad cíclica" de la que hablaba Ingram, pero también la integración de una "visión fotográfica, en fragmentos, de una realidad dentro de un mundo de 'orden abierto' que emula al de la novela" (Antonaya, 2000: 441). La concepción del ciclo de cuentos igualmente podría explicar el "libro de *nouvelles*" de *La recta intención*, una construcción que quedaría reforzada en una obra posterior como *Ha dejado de llover*, situada en esa "frontera móvil" de la que también hablaba Tomassini (2004) a colación de los series de cuentos "que se leen como novelas", en la línea de algunos rasgos de la narrativa contemporánea como la fragmentariedad y la seriación. El resultado sería un "híbrido, a caballo entre la novela y la colección de relatos" (Antonaya, 2000: 440), hibridismo, indeterminación o flexibilidad que, además, vendría a coincidir en parte con la configuración del género de la novela corta (Martínez Arnaldos, 1996: 49).

Se ha de notar que la indeterminación de un membrete como el de "libro", escogido para *La recta intención*, parece intentar reducirse con el de "novela" para *Ha dejado de llover*, al mismo tiempo que se recurriría a la denominación con mayor aceptación, reconocimiento e incluso prestigio a día de hoy, también sobre el género del ciclo de la recopilación, al menos en la literatura en español. La novela impondría su carta de ciudadanía, a la vez que se añadiría un factor de novedad y hasta rareza con el membrete

de "novela de *nouvelles*", paralelo a la unidad de una etiqueta compuesta pero entrecomillada para marcar la unidad enunciativa. Ese matiz colectivo se podría poner en relación con esa sensación de "comunidad" ofrecida por los ciclos de relatos, una comunidad propia de la novela que cuenta con una serie de ventanas por las que acceder a la ficción o a cada una de las ficciones incluidas. Pero sabemos que el género de la novela resulta sumamente difícil de asir y acotar, especialmente porque desde su configuración moderna (si se da en el *Quijote* de Cervantes) se trata de un género de géneros, que abraza todo tipo de discursos y textos, añadiendo la impronta de la polifonía y la intertextualidad. Todo ello, además, determina una teorización profusa que aun hoy continúa desarrollándose (motivo por el cual aquí necesariamente se ha de renunciar a un mayor detalle).

Resulta ya habitual apelar a la comparación metafórica del estudioso por antonomasia del ciclo de historias breves: según Ingram (1971: 20-21), como una rueda se encajarían la recurrencia y el desarrollo en un ciclo de relatos, una rueda cuyo borde representaría los elementos repetidos dentro de un ciclo en movimiento o proceso en torno a un centro. En cuanto a la estructura externa (estática), *Ha dejado de llover* se correspondería con un ciclo compuesto de cuatro relatos yuxtapuestos, prácticamente en forma de capítulos, que poseerían una composición básica de independencia y a la vez de interrelación, apreciada por el lector al descubrir o redescubrir el mundo construido por las partes. En cuanto a la estructura interna o dinámica (conformada por la recurrencia —simétrica o asimétrica— y conjuntamente por el desarrollo de las partes —linear/lineal o multidireccional—), esta suerte de ciclo narrativo de Andrés Barba podría calificarse de asimétrico, puesto que presenta diferentes tratamientos de los temas y de los personajes bajo la unidad de una narración omnisciente (lo que obliga al lector a activarse en busca de asociaciones y de "espacios" de tensión y relajación), y también de multidireccional o radial, ya que la disposición de los relatos carece de orden lógico o cronológico y el personaje central se descentra o diluye en favor de una expansión de tipo temático o simbólico. Asimétrico y radial, esta rueda de relatos incluidos en *Ha dejado de llover* no dejaría de funcionar activamente.

6. *HA DEJADO DE LLOVER*, UNA *RUEDA* DE RELATOS

Dentro del mundo literario creado por Andrés Barba, también es recurrente la mimetización con lo supuestamente opuesto a través de metáforas y símiles como, por ejemplo, la animalización de las personas y la humanización de los animales, la infantilización de los adultos y la adulter(iz)ación de los niños, la feminización de los hombres y la masculinización de las mujeres. En el tiempo presente de los escasos personajes suele intervenir el pasado, pero también el azar y, con él, el poder misterioso del cambio operado en un mero instante. Asimismo, siente fijación por otros elementos aparentemente nimios tales como gestos y parecidos personales (en relación con el poder de la herencia o del reflejo interior), objetos y detalles (tales como las fotos, las miradas o los huesos), o guiños y fetiches (como el del color azul y el de los nombres que empiezan por la letra *m* o, especialmente, por la sílaba *ma*, quizá en relación con la figura de la madre y algunos seres queridos). En sus relatos hay también dosis de sexualidad y teatralidad, marcada ésta metaliterariamente por *escenas* incluidas en unas narraciones que pueden recurrir a una especie de *montaje alternado* y que ponen a la vista unos comportamientos determinados por un mundo interior que incluye el sueño o los sueños. Además, en la obra literaria de un filólogo y traductor no puede no haber profusas referencias literarias, explícitas o no, amén de personajes lectores y narradores. Sin poder ahondar aquí en las múltiples redes de las obras de Barba, tras haber profundizado en el género de la *nouvelle*/novela corta y en el del ciclo de relatos, sin perder de vista el de la novela, se pasa a analizar la "novela de *nouvelles*" o rueda de relatos que es la obra *Ha dejado de llover.*

En esa *rueda*, relato a relato, se pueden analizar los elementos organizativos de la estructura del ciclo narrativo, que pueden sucederse por repetición o desarrollo, siguiendo el estudio citado de Antonaya: el lugar, los personajes, la narración, los temas y el tiempo. Respecto del lugar, explícitamente no hay comunidad ni espacio común dentro de *Ha dejado de llover*, lo cual a su vez determina el aislamiento de los personajes en sus respectivos relatos; de hecho, como puntualiza Antonaya, el retraimiento es un tema recurrente en los ciclos aun a expensas de una suerte de *ilusión* de comunidad (ejemplos aducidos por la estudiosa justamente serían *Dublineses* de Joyce o *Obabakoak* de Atxaga, en cuyos ciclos se trazaría ese

tejido de la *identidad colectiva*). En cuanto a los personajes, remitiendo a su vez a las ideas de otra teórica del ciclo Mann, se compara la evolución del protagonista del ciclo de cuentos al del *Bildungsroman* o *Künstlerroman*, pues en muchos casos se atraviesa un proceso de aprendizaje o independización, como les sucede efectivamente a los personajes de Barba; además, en los ciclos de cuentos el desarrollo de los personajes se suele efectuar por comparación o yuxtaposición, por ejemplo, por sexo, generación, localización o destino, como harían los protagonistas de los cuatro relatos de Barba, aunque se ignoren al vivir en acciones paralelas, en una vida que no es sino fragmentaria. En detrimento de un personaje colectivo o coral o de unos personajes recurrentes, cada relato de *Ha dejado de llover* gira en torno a un personaje cuya vida se está desarrollando —de una manera tradicionalmente cronológica— en un momento captado por esa narración. Con todo, no se trataría de un único tema coincidente, pues los múltiples temas también se yuxtaponen, generando cohesión y sensación de globalidad a la vez que una apertura hermenéutica. Aunque *a priori* no se trate del elemento más cuidado por los autores de ciclos, otro elemento como el temporal resultaría sumamente complejo en pos de una lectura paradójicamente abierta y cerrada al mismo tiempo, de ahí que los diferentes estudiosos coincidan en afirmar que el tiempo en un ciclo de cuentos poseería, no tanto un cariz físico, sino psicológico, e incluso mítico o simbólico, por ejemplo, gracias a apelaciones a las estaciones o determinados momentos históricos.

El primero de ellos, "Paternidad", es un relato tradicional en cuanto resulta considerablemente narrativo, pues alberga no pocos sucesos que, además, se amplían en el espectro temporal, rasgo que, en cambio, no resulta habitual en otras *nouvelles* de Barba. Se trata de la historia —contemporánea y madrileña— de un hombre —siempre anónimo—, historia que empieza con una decidora anécdota de la infancia de él (cuando su orgullosa madre lo lleva a un *casting* de televisión) para acabar centrándose en la madurez de sus algo más de treinta años de edad, momento en el que conoce a Sonia, que a los pocos meses se queda embarazada aunque la relación no funcione. Se plasma entonces la tensa relación con la madre de su hijo (que es una psicóloga rica y tradicional en sus costumbres, esto es, un personaje opuesto al protagonista, que se dedica a cantar y luego a representar a grupos de rock) y con su propia madre (que quiere ejercer de abuela aunque el niño, que ya tiene seis años, siente miedo al estar con

ella). Su expareja se casará y procurará que la relación mejore, así que le permite al protagonista que pase con el hijo en común un fin de semana en el parque de atracciones, una oportunidad en la que, sin embargo, reinará la incomunicación y la desconfianza. Sin embargo, esa situación cambiará inesperadamente cuando, al quedarse dormido el protagonista, entre a su casa Maite, la amante del día anterior que acaba entablando una buena relación con el hijo.

Se pueden desplegar aquí algunos detalles de esa historia con el fin de comprobar la recurrencia y el ensamblaje de elementos frecuentados y queridos por este escritor (y anunciados al inicio). Por ejemplo, en la escena inicial del *casting* las madres acuden "como gallinas" (2012: 9), una situación tragicómica como la que también se desarrolla ahí cuando, disimulando un dolor de barriga, confunden al protagonista con un niño oriental, ante lo que su madre reacciona vistiéndolo como tal. Con la distancia del recuerdo, el protagonista ya no siente reproche sino compasión por su madre, pues "todo en el interior de su madre, hasta el amor, el deseo y el afán de prosperar, tenía un carácter tan rudimentario" (2012: 12). Además de esa atención puesta en la interioridad, en ese relato también se podría observar una asociación entre la madre, el agua y el deseo, detrás de lo cual se llega a desvelar al universitario, exitoso músico y seductor que fue el protagonista. Ello a su vez enlaza con la opinión que el protagonista tiene sobre el sexo y su relación con Sonia, esa joven aniñada y de rara belleza por la que siente simpatía pero no enamoramiento. Con una técnica asociativa que reaparecerá en los relatos sucesivos, ella, que vive en una buhardilla, tras informarle del embarazo, provoca una nueva referencia al espacio y a los objetos: "Le parecía que no estaba allí, en su propio cuarto de estar, como si los sencillos objetos que componían su casa fuesen, de alguna manera, incomprensibles" (2012: 18). Juegan entonces a "ser una pareja" unos meses durante los cuales llega a presentarse por sorpresa el padre de la chica, quien consigue despertar en el protagonista cierto complejo de clase, hasta el punto de que acaba relevándole la visita a Sonia, que ve en ello un mero gesto "teatral" por su parte. Más adelante, él se acuesta con otra mujer (en una escena en la que, se cuenta, le pone la mano sobre la cadera, otro tic de los personajes masculinos de Barba) durante una gira, momento en el que comienza a concienciarse del niño y del fin de su relación y, con ello, del desvelamiento paulatino de la "verdadera" Sonia. Al nacer el hijo, se describe el primer contacto con el recién nacido,

en el que intenta buscar parecidos y "delimitar su cuerpo", "domesticarlo" (2012: 26). Antón, que se llama como el abuelo materno, a los dos años será guapo, aunque ello suponga tener un aire "femenino". Pero entonces se produce un nuevo cambio pues Sonia, como "profesional" (y como madre), empieza a tratar al protagonista como a un niño (2012: 28). A él le empieza a ir peor, pero no cambia su deseo de ver al hijo, de verlo feliz: a él, le provoca una necesidad; a ella, un sentimiento de culpabilidad, como el de la abuela paterna el día que el niño se cae. Aumenta el tiempo y, con él, la distancia, aunque llega el fin de semana en el que finalmente van juntos al parque de atracciones: el padre le dice que nunca está alegre y el niño le contesta que él tampoco, situación paralela a la alusión al deseo que ahora comparten padre e hijo de manera semejante a una situación del principio. Durante el regreso a casa tras esa jornada el protagonista tiene un extraño sueño en un tren, después del cual se despierta y ve al niño hablando con Maite, que lleva una camiseta azul. Tal y como el niño desea, se sientan a ver la tele y a jugar al Monopoly, en un logrado final que reúne muchos otros elementos recurrentes en esta compilación de relatos y en otras tantas obras de Andrés Barba:

> *La soledad se convierte en un reverbero sordo. Soledad suya, pero también soledad del niño. Es como si hubiese entrado en un lugar, como si la escalera le hubiese conducido a alguna parte: es una habitación nueva. Le alegra que esté Maite allí, que haya un testigo. Le alegra saber que el cuerpo del niño crece, que está allí y está solo. Le alegra entrar dentro de su soledad, como si entrar en ella fuese un gesto delicado y difícil, una suspensión y a la vez un deslizamiento. Y entonces se concentra en su cara, como si se tratara de la primera vez, tratando de describirla interiormente: tiene el pelo castaño […], la nariz respingona, con las aletas abiertas, como la de Sonia […]. Se concentra en su soledad. Un seis, un tres, un cuatro, la cárcel, la casa, y cada vez que pasan por la casilla de salida el billete de veinte mil reluciente y esperado. Y entonces de pronto, lo entiende* (Barba, 2012: 58).

El siguiente relato, "Astucia", recala en otros tantos denominadores comunes de las diferentes obras de Barba: aparece la madre (enferma o senil) de un personaje femenino —también anónimo—, una situación

(cotidiana y actual) en una determinada casa (reveladora de hábitos y relaciones), además del poder de la memoria y el deseo, del mundo interior y la violencia exteriorizada, de la niñez y la adolescencia, de los ojos y de la animalización, del tiempo y del miedo (a parecerse a la madre, por ejemplo), entre variadas referencias literarias. La primera palabra no es otra que "mamá", la que sirve para arrancar y contar que esa madre llama a la hija varias veces para decirle que ha despedido a Jazmín porque supuestamente le roba, lo que da pie a un diálogo extendido, algo poco habitual en Barba. Al final la hija acude a la casa, que últimamente resulta muy fría e irreconocible a la luz de sus recuerdos infantiles[8], y con el encuentro entre madre e hija el lector se topa con una relación conflictiva. Algo ha cambiado, lo cual se hace notar a través de los ojos de la madre, que ahora tienen una película blanquecina, detalle que a su vez da pie a la animalización e infantilización de ese personaje en un estado corporal de decrepitud de su cuerpo descrito con detalle. Al mismo tiempo, el pasado inunda todo; por ejemplo, en esa escena reina mediante fotos que al mismo tiempo sirven para presentar a otros personajes, como Pablo (su marido, a quien describe, por ejemplo, comparándolo con un personaje de Dostoievski) y como Raquel (su hermana, que se pasa la vida de viaje pero que entra en escena para intentar restablecer la relación con la madre). En el trayecto hacia su casa la protagonista se pregunta por el momento en que cambió todo y siente miedo a ser como su madre, especialmente después de casarse y de tener hijos. Entretanto, contratan a otra cuidadora (descrita con otros tópicos habituales en Barba) y llegan las navidades (como también sucede en otros relatos del autor), lo que propicia que la

[8] "Era imposible saber a ciencia cierta si era cuestión de la calefacción o de la inmovilidad de mamá, si hacía frío verdaderamente o si era natural que cualquier ser humano, si estaba tan inmóvil como lo estaba mamá en aquella casa, acabara con aquel destemple crónico. Muchas veces, cuando entraba en la casa, le parecía imposible haber vivido allí, haber sido niña y adolescente en aquellas habitaciones, entre aquellos muebles. En realidad no había habido grandes cambios desde que se fue de allí con veinte años y sin embargo algo parecía haber degradado aquel espacio, como si todo en aquel lugar transmitiera una especie de mensaje" (Barba, 2012: 60-61). Después dirá que en su casa iba como un "perrillo ocioso" (2012: 63). Recordemos aquí tan solo una idea de Bachelard: "allende los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros […]. El menor de los picaportes quedó en nuestras manos" (2012: 45), porque es "un cuerpo de sueño", "una casa del recuerdo-sueño" (2012: 46).

protagonista vuelva a ver el cuerpo desnudo y empeorado de su madre en el momento del baño. Lo escatológico alternará con lo erótico a través de asociaciones entre cuerpos y espacios que también activan juegos de distanciamientos y de extraños mimetismos. Entonces se multiplican los acontecimientos y también las referencias al cuerpo (sus cambios, sus parecidos, sus señales). Tras todo lo sucedido (que aquí se obvia) la protagonista necesita salir y liberarse, así que se dirige al parque (espacio recurrente) y llora. Llega el final abierto, sin explicaciones, sin ahondar en la relación existente en ese momento entre los personajes ni desvelar el pasaje en el que se aludía a la astucia del título.

La siguiente *nouvelle* se titula "Fidelidad" y alberga una historia de adolescentes en la que la madre y los animales, el miedo, el sexo y el deseo, así como la propia literatura, vuelven a estar presentes. Sobre dos hilos argumentales que se entrelazarán se construye la historia: la relación de Marina con Ramón, por un lado, y la de Marina con sus padres, por otro, al tiempo que se pone en cuestión el tema sugerido en el título y crece la tensión al ocultar un secreto. Se presenta a Marina y Ramón, de 17 y 18 años, días previos a selectividad, haciendo el amor (entre otras escenas de deseo), momento en que ella reflexiona sobre el placer y el juego y, por ende, sobre lo que hasta ese momento no había leído en las novelas. Están en el apartamento-biblioteca que está debajo de su casa y que pertenece al padre de ella (quien se avergüenza un poco de tanto libro y cultura, todo lo cual permite esbozar cierta oposición a la madre), un lugar en el que se siente protegida; de hecho, afirma que prefiere a los chicos con miedo como Ramón (que entretanto ojea *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt). En esa escena se describen con más detalle algunas señales del cuerpo, como el sonrojo o la piel erizada de él, o como lo que ella había visto por internet en películas porno, y aunque, como ella piensa y a su vez describe, describir sea un acto muy particular. A continuación vuelve a su casa e intenta que no se note la mentira (poniendo un gesto como el de Clarice Lispector, se dice) ante su madre, con la que en los últimos años no se lleva bien y a la que, en cambio, se parece. Ante la idea de su madre de ayudar como voluntaria ahora que no tiene nada que hacer, se le ocurre la idea de decir que va a escribir una novela sobre un pantano en el que el tiempo se detiene, momento justo en el que llega su padre y se aprovecha para describir con cierta teatralidad a esa peculiar familia. Se presenciará entonces lo que sucede en una de las tantas tardes en las que la

protagonista ya ejerce de voluntaria: tras el avance temporal marcado por un nuevo espacio en blanco, Marina ya aparece con el peto de Médico sin Fronteras en la plaza madrileña de Callao (donde chantajea a las personas al tiempo que reflexiona sobre la solidaridad), hasta que se aburre y entra en la Fnac (donde lee, entre otras cosas, las cartas sentimentales de Dylan Thomas, que el mismo Barba acababa de traducir en concreto el fragmento que incluye la cita que esperaba poder decirle a alguien, como hace Andrés Barba en la dedicatoria de este libro: "Y siempre seremos jóvenes, y poco sabios, juntos"). Entonces esa rutina de la familia se verá interrumpida y, tras todo lo sucedido (de nuevo obviado aquí) en torno a la infidelidad con una chica llamada Sandra (que, junto a Marina, es un nombre recurrente en las obras barbianas), los tres se marcharán fuera de la ciudad, a Comillas, a un caserón, desde donde ella observa a sus padres, como "hermanos", como si nunca los hubiera visto.

El último relato se titula "Compras" y tiene en común la ambientación en Madrid de una historia sobre una madre y una hija en una situación de espera. En presente narrativo, se alterna narración en progresión con pensamientos y recuerdos, principalmente a costa de la protagonista anónima. Este relato también comienza *mientras* sucede algo: alguien (anónimo) espera a Nelly en otra plaza madrileña mientras nieva (es navidad), así, en presente narrativo, a diferencia de los relatos anteriores. Aquí lo "infantil" es el comportamiento de la gente ante la nieve (otras comparaciones habrá con ello en las primeras páginas). Resulta que Nelly es la madre de la protagonista, que siempre la ha llamado en realidad por su nombre. Es guapa a su edad y un tanto excéntrica (como las madres de otros relatos), a diferencia de su hija; le gusta el lujo, se acaba de casar con Rafael en Santander (lugar que ha aparecido en el relato anterior) e incluso se añadirá que tiene la delicadeza de un objeto sexual. No se ven desde un funeral, ocurrido hace meses, y ahora quedan para ir de compras (repárese en el título), por ejemplo, para la tía Mariana. Se trasluce la particular relación entre ambas, pero directamente se afirma: "En el espejo de la infancia se repite la fascinación que se completa ahora, como si un balón lanzado al aire cuando tenía seis años no hubiese tocado el suelo todavía. […] En el espejo de la infancia es esta Nelly y no es esta Nelly" (2012: 164). Iremos sabiendo más de la protagonista anónima (muy parecida a

otros personajes de Barba[9]) y de su pasado, desde que Nelly se marchó de casa cuando ella tenía seis años. Hay referencias a lugares de la ciudad, pero también a otros como la habitación (como el lugar escondido y oscuro que representa el reflejo de la forma de ser de ambas) o el cuarto de estar (asociado al abandono de su madre un día, igual que ese recuerdo convoca al agua, un recuerdo que parece "una escena vulgar y literaria"), donde su madre jugaba a hacerse la muerta, "como si estuviese enclaustrada en el interior de su cuerpo" (2012: 166). Ese recuerdo finaliza con el "regreso" a la escena de las compras, cuando desea hablar de su padre, pero siguen los pensamientos, por ejemplo, para saber que lo único que le había apetecido tras las muerte de su padre (entonces el lector sabe de ello) es "follar", con un ex y con un hombre casado (como el del relato anterior), lo que se presta para volver a hablar de deseo e incluso de violencia sexual. Porque, reconoce, se puede pasar de animosa a pasiva, de una virtud a un defecto, del amor al odio, en un instante. Además, hay presente una recurrente reflexión sobre cómo interpretar los hechos y la forma de ser. La madre es la infantilizada y animalizada en un momento dado y comienzan a brotar los recuerdos de su padre enfermo, a quien dice haber tratado casi como una amante y a quien asocia con tardes de verano (con un bañador azul de Nelly). Todo se interrumpe cuando en una tienda una mujer roba (algo que después Nelly achaca a las mujeres, como si en realidad ella fuese "masculina") y se condensa en ese acto con tics, símbolos, imágenes, sentimientos y el espejo de lo cotidiano:

> *Es una escena absurda, igual que durante los últimos meses de la vida de papá, de pronto, en mitad del gesto más cotidiano, irrumpe la violencia y la vergüenza, la delación, el reconocimiento de la falta, es un lenguaje del cuerpo que ella experimenta como si avanzara a oscuras en una habitación que desconoce, llena de muebles y*

[9] "Cuando salen de Loewe ha cesado ya esa nieve tímida sobre Madrid y solo queda el frío. Ella se siente joven y, a la vez, misteriosamente envejecida. Tiene solo treinta años. Un cuerpo bonito, pero no demasiado, un poco grueso, una mirada infantil y pánfila, necesitada, una forma de no entender el mundo ni la vida que la emparenta más con la gente que pasa a su alrededor en la calle Serrano que con Nelly, como si sus pensamientos fuesen siempre un paso por detrás de sus acciones. […] Eso mismo que era una virtud en su padre, es en ella un defecto. Pero ella tiene, como Nelly, algo retorcido, algo peligroso, escondido en la penumbra de una habitación" (2012: 164-165).

> *objetos con los que se tropieza. El mundo es inverosímil, piensa. Luego hay una mirada desesperada* (Barba, 2012: 186).

Tras varias situaciones particulares, la madre y la hija están en el centro comercial donde se produce un revuelvo debido a un ave del paraíso que hay dentro y que cae en vertical desde la bóveda, ante lo cual Nelly reacciona de manera diferente a todos y a ella misma. Es el ave la humanizada, y Nelly la aniñada, mientras que la hija se vuelve a hacer preguntas. Termina.

7. CONCLUSIONES

En esta propuesta literaria se puede constatar, pues, un movimiento de idea y vuelta: filólogo y traductor, admirador de la literatura inglesa y francesa —célebres por su tradición de relato "medi(an)o"—, Andrés Barba vuelve a medirse con un género o incluso unos géneros diferentes para ofrecer lo que resulta una novedad o rareza en el panorama literario en español, lo que también viene a coincidir con la expansión y hasta "internacionalización" en el mercado editorial de las obras de este autor que, de traductor, estaba empezando a pasar a ser traducido en no pocos idiomas. Con el respaldo editorial y crítico, ve la luz una obra como esta, que ha de ser entendida como un libro, en este caso compuesto por unos textos sido catalogados como *nouvelles*, con toda su singularidad.

Podemos dar por ganadora la apuesta que hace Andrés Barba con una "novela de *nouvelles*" como es *Ha dejado de llover*, pues ha contribuido a ganar un lugar propio en el panorama literario no solo en español y a ofrecer novedades literarias al público lector y a la crítica actuales. Podemos afirmar que este escritor sabe muy bien lo que está haciendo. Auguramos el aumento y la profundización de los estudios prospectivos sobre la obra en su conjunto de Barba, pero también una veta en el cultivo de la *nouvelle*/novela corta y del *recueil* o del ciclo de relatos en la literatura española contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, S. (2008). "Fábula del dolor y del placer". *Revista de libros* 144, 46.

ANTONAYA, M.ª L. (2000). "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española". *Rilce* 16-3, 433-478.

AUDET, R. (2000). *La Lecture du recueil de nouvelles*. Québec: Nota Bene.

AYALA-DIP, J. E. (2002). "Tras la superficie". *El País*, 26 de octubre.

BACHELARD, G. (2012 [1957]). *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.

BAQUERO GOYANES, M. (1949). *El cuento español en el siglo XIX.* Madrid: CSIC.

BASANTA, A. (2012). "Ha dejado de llover" (reseña). *El Cultural. El Mundo*, 29 de junio, 16.

BENEDETTI, M. (1993[1953]). "Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos". En *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*, L. Zavala (comp.), 217-232. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BOUCHER, J.-P. (1992). *Le recueil de nouvelles, études sur un genre dit mineur*. Montréal: Fidès.

BRESCIA, P. y ROMANO, E. (coords.) (2006). *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CHEVALIER, M. (1999). "Prólogo". En *Cuento y novela corta en España* (vol. I, "Edad Media"), M.ª J. Lacarra (ed.), 9-24. Barcelona: Crítica.

ESCUR, N. (2012). "Andrés Barba analiza epifanías familiares en su última novela". *La Vanguardia*, 20 de mayo, 60.

FRÍAS, J. (2013). "James Joyce o las epifanías en la cotidianeidad". *Narrativas: Revista de narrativa contemporánea en castellano* 28, 19-21.

GODENNE, R. (1995). *La Nouvelle*. París: Champion.

GOMES, M. (2000). "Para una teoría del ciclo de cuentos". *Rilce* 16.3, 557-583.

GRACIA, J. (2010). "Asalto a la adolescencia". *El País*, 25 de septiembre.

INGRAM, F. L. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century.* The Hague / Paris: Mouton.

KENNEDY, G. J. (1988). "Toward a Poetics of the Short Story Cycle". *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la Nouvelles* 11, 9-24.

LANGLET, I. (2003). *Le Recueil Littéraire, pratiques et théorie d'une forme.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

MAINER, J.-C. *et alii* (2010). *Historia de la literatura española* (vol. 7, "Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010", a cargo de J. Gracia y D. Ródenas). Barcelona: Crítica.

MANN, S. G. (1989). *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood Press.

MARTÍNEZ ARNALDOS, M. (1996): "Deslinde teórico de la novela corta". *Monteagudo* 1, 47-66.

MIGNARD, A. (2000): *La nouvelle française contemporaine*. París: ADPF.

MORA, G. (1993). "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)". *Revista Chilena de Literatura* 42, 131-138.

NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2008). "Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas". En *Alma América: in honorem Victorino Polo,* V. Cervera Salinas y M.ª D. Adsuar Fernández (coords.), vol. 2, 162-172. Murcia: Universidad de Murcia.

PIGLIA, R. (2006). "Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*". En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento,* E. Becerra (ed.), 197-205. Madrid: Páginas de Espuma.

POZUELO YVANCOS, J. M.ª (2012). "Ahora lo comprendo". *ABC Cultural*, 30 de junio, 11.

PUJANTE SEGURA, C. M.ª (2012). "Relatos breves publicados en revistas, otras mediaciones literarias entre España y Francia en la primera mitad del siglo XX". *Tonos Digital* 22, 1-23.

____ (2014). *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras*. Madrid: Síntesis.

____ (2017a). "De la 'Muerte de un caballo' (o de la resurrección de un género): Andrés Barba, promesa cumplida". *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 17, 68-82.

____ (2017b). "La infancia en femenino: la imagen de las niñas en Andrés Barba". *Ibéri@l* 11, 243-256.

____ (2017c). "La historia y la teoría literarias ante la novela corta contemporánea en España (desde mediados del siglo XX hasta hoy". En *La teoría literaria ante la narrativa actual*, M. Martínez Arnaldos & C. M. Pujante Segura (coords.), 155-166. Murcia, Editum.

RÓDENAS, D. (2012). "Después de la tormenta". *El Periódico de Catalunya*, 11 de julio, 66.

RODRÍGUEZ FISCHER, A. (2012). "Ha dejado de llover" (reseña). *Babelia. El País*, 26 de mayo, 16.

SANZ VILLANUEVA, S. (2011). "Muerte de un caballo" (reseña). *El Cultural*, 8 de abril.

SENABRE, R. (2008). "Las manos pequeñas" (reseña). *El Cultural*, 23 de octubre.

TIBI, P. (1995). "Essai de compréhension d'un genre". En *Aspects de la nouvelle (II),* P. Carmignani (ed.), 9-76. Perpiñán: Presses Universitaires de Perpignan.

TOMASSINI, G. (2004). "La frontera móvil: las series de cuentos 'que se leen como novelas'". *Iberoamericana* 16, 49-65.

VAN ACHTER, E. (2012). "The integrated short story collection: caught between genre and mode". *Forma breve ("Conto interpolado: ciclo de contos")* 9, 61-73.

VAUTHIER, B. (2017). "Las teorías sobre los 'ciclos de cuentos integrados' a prueba de cuatro *Cuentarios* sobre la 'destrucción del idilio de la tierra natal' de Juan Eduardo Zúñiga (*Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria* y *La trilogía de la guerra civil*)". *Hispanófila* 179, 41-59.

VÁZQUEZ LOSADA, J. (2012). "'Nouvelles' a la vista". *El Confidencial*, 15 de abril.

Recibido el 8 de enero de 2019.

Aceptado el 4 de marzo de 2019.

MUSAS DE MASAS EN LAS PANTALLAS. MUJERES POETAS ESPAÑOLAS EN EL SIGLO XXI

MUSES OF MASSES ON THE SCREENS.
WOMEN SPANISH POETS
IN THE 21ST CENTURY

Genara PULIDO TIRADO
Universidad de Jaén
gpulido@ujaen.es

Resumen: En el presente artículo se estudia el llamado *boom de la nueva poesía*, fenómeno interartístico surgido en el siglo XXI en el que las mujeres tienen un protagonismo destacado. Se analiza el nuevo marco histórico en el que se ha producido, así como el debate generado sobre todo por la crítica académica que no considera que los textos producidos sean poéticos.

Palabras clave: Nueva poesía. Internet. Mujeres poetas.

Abstract: In this article we study the so-called *new poetry boom*, an interartistic phenomenon that emerged in the 21st century and in which women have a prominent role. The new historical framework in which it has taken place is analyzed, as well as the debate generated above all by academic critics who do not consider that the texts produced are poetic.

Palabras clave: New Poetry. Internet. Women Poets.

> Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia. El arte es para sí y no lo es,

pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo (Adorno, 1984: 16).

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Escribir mujer es un proyecto que venimos desarrollando desde los años noventa en el marco del PAIDI (Junta de Andalucía) y el grupo de investigación HUM630 "Estudios Literarios e Interculturales". Aunque la cantidad y variedad de poéticas de mujeres del siglo XX hace que su estudio sea casi inagotable, es el momento empezar a investigar la poesía escrita por mujeres en el siglo XXI, que presenta marcados rasgos innovadores e indica que la época es ya otra, otras son las formas de comunicarse, otros parecen ser los objetivos y, sobre todo, el lenguaje poético ha sufrido cambios notables al tener que adaptarse a esos otros medios y convivir con otras formas artísticas como la pintura o la música. Ni que decir tiene que muchas de estas mujeres nacieron en el siglo XX; a su vez, algunas mujeres que han desempeñado su labor poética de forma *tradicional* se han mostrado inclinadas a introducir cambios en sus últimos libros.

El lanzamiento de estas mujeres se ha producido en Twitter, Tumblr o Instagram, pero ha sido el papel el que les ha otorgado finalmente el reconocimiento, hecho un tanto contradictorio puesto que seguimos, en contra de lo que pudiera parecer, en un momento de convivencia de pantalla y papel y, aunque la pantalla llega más lejos (Internet), en cambio el papel sigue otorgando legitimidad. Tanto es así que, acostumbrados a que las ventas millonarias procedan de *bestsellers* narrativos, no son pocos los críticos asombrados por el hecho de que libros de poesía logren vender tantos o más millones de ejemplares que una obra narrativa. Rupi Kaur ha vendido 4,5 millones de ejemplares de *Otras maneras de usar la boca* (2017), por poner un caso muy significativo. Poeta, *influencer*, traductora, ilustradora, nacida en la India, pero residente en Canadá, 26 años: mujer emblemática de esta nueva tendencia, si bien aquí se tratará cómo se ha fraguado este fenómeno poético de España.

Cuando los blogs en Internet habían pasado a formar parte de nuestras vidas lo que ahora parece imponerse es el microblogging, que desde una plataforma telemática se define en los siguientes términos:

A diferencia de los blogs tradicionales, el microblogging se

> *caracteriza por la condensación y la difusión de información en formato reducido. La red social Twitter se ha convertido en una popular plataforma para esta nueva forma de blogs. Aunque no siempre es fácil simplificar contenidos o limitar temas complejos a 144 caracteres (Twitter) [en el momento en que escribimos este artículo son ya 280 caracteres], los beneficios son evidentes: este nuevo tipo de intercambio, breve y preciso, facilita la comunicación sincronizada con una gran cantidad de personas. Para los usuarios de móviles resulta mucho más sencillo informarse mediante este tipo de mensajes cortos que tener que desplazarse por las páginas web en la pantalla táctil* (S.A., 2017: s. p.).

El formato puede incluir texto e imagen, incluso video e hipervínculos, pero cuando la imagen en movimiento y la palabra oral hacen acto de presencia Youtube se convierte en el lugar donde las poetas abren su propio canal y dan cuenta de su obra y su vida como si de personalidades públicas, en sentido clásico, se tratase. Lo que no cabe cuestionar es que el *microblogging*[1] requiere una gran capacidad de síntesis ya que su contenido es más reducido y, además, tiene una acción inmediata, la recepción se evaluará en función de *likes,* prueba de que hay lectores (ahora ya, en sentido más propio, público) tras la pantalla o delante de la pantalla, según se mire.

Es la era de lo "micro", de *Slam Poetry* (*http://poetryslamspain.blogspot.com/*), de *Poetry Jam,* de aforismos, de haiku…de lo breve y con frecuencia fragmentado[2].

[1] Aunque el *microblogging* esté siendo utilizado en los campos más diversos como comunicación, márketing, política e incluso enseñanza, faltan trabajos que teoricen este fenómeno que lo está *viralizando* todo. Anglicismo aún no aceptado por la RAE, en el *Diccionario de Cambridge* podemos encontrar una definición: "the activity of writing microblogs"; el microblog se define como "a blog in the form of a short message for anyone to read, sent especially from a mobile phone: Microblogs, for example on Twitter, can be for anything from "what I'm doing now" to coverage of serious political events" (*https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/microblog* [22/10/2018]). Estamos, pues, viviendo, más que teorizando, un fenómeno que empieza a ser esencial en la comunicación del siglo XXI. En cuanto a *viralizar*, término que procede del campo de la medicina, ver Novo (2012).

[2] No es descabellado pensar que si el proceso de lectura/ aprendizaje de los niños se lleva produciendo de forma diferente desde hace unas décadas esos niños se puedan convertir en lectores fragmentarios y se enfrenten a una construcción del texto basado en la reconstrucción de la página como un todo. Que los escritores publiquen sus obras añadiendo fotografías, juegos de imágenes

2. EN BUSCA DE UNA TEORÍA

Se ha producido un cambio de paradigma o el paradigma en el que nos desenvolvíamos está seriamente tocado, y eso es incuestionable. Lo que no existe hasta el momento es unanimidad a la hora de nombrarlo. Así, podemos encontrar términos como transmodernidad (Rosa María Rodríguez Magda), pangea (Vicente Luis Mora), narrativa mutante (Juan Francisco Ferré), postpoesía (Agustín Fernández Mallo), afterpop (Eloy Fernández Porta), post-digitalismo (German Sierra); o literatura postautónoma y literaturas en éxodo (Josefina Ludmer).

Rodríguez Magda ha sido sin duda la que ha ido a la base histórica para teorizar su visión de cambio de paradigma que no es solo suya, como expone explícitamente:

> *La cultura transmoderna que yo describo parte de la percepción del presente común a diversos autores y a la que han denominado de diferentes maneras ofreciendo también respuesta variadas, como puedan ser "el capitalismo tardío" de Jameson, "la modernidad líquida" de Bauman, "la segunda modernidad" de Beck, "la hipermodernidad" de Lipovetsky o "el desierto de lo real" de* Žižek. *Mientras algunos constatan lo que tiene de ruptura con la fase moderna y postmoderna, no dejan otros de postular una continuidad que, a mi modo de ver, empaña la percepción del cambio de paradigma que debe servirnos para perfilar las armas conceptuales con las que enfrentarnos a nuestra contemporaneidad* (Rodríguez Magda, 2011: 4).

Con la aparición de la globalización como nuevo gran relato totalizante que acoge hechos plurales y hasta caóticos surge la necesidad de nuevas herramientas teóricas para su análisis. El cambio terminológico no es arbitrario, pues responde a una intención clara:

o cajas de texto es consecuencia de una determinada manera de mirar que es la de las ventanas de Windows. V. L. Mora anota el hecho y resalta la escritura incluso de códigos como señalan Loss Pequeño Glazier en el "Manifiesto para unas Poéticas Digitales": "escribimos […] en una gramática y en la política de un código (HTML, Java Script, y otros", o sea, código informático, lenguaje máquina (Mora, 2010: 318).

> *Más que el prefijo "post" sería el de "trans" el más apropiado para caracterizar la nueva situación, dado que connota la forma actual de transcender los límites de la modernidad, nos habla de un mundo en constante transformación, basado, como hemos apuntado, no sólo en los fenómenos transnacionales, sino también en el primado de la transmisibilidad de información en tiempo real, atravesado de transculturalidad, en el que la creación remite a una transtextualidad, la innovación artística se piensa como transvanguardia, e incluso la biotecnología nos aboca, según algunos, a un horizonte transhumano. Así pues, si a la sociedad industrial correspondía la cultura moderna, y a la sociedad postindustrial la cultura postmoderna, a una sociedad globalizada le corresponde un tipo de cultura que denomino transmoderna* (Rodríguez Magda, 2011: 7).

El proyecto ilustrado entra en crisis y la transmodernidad será la que tenga que hacer frente a las brechas aún abiertas que esperan ser zanjadas. Se trata de no renunciar ni a la Teoría, ni a la Historia, ni a la Justicia Social ni a la Autonomía del Sujeto. El declive de la antigua metafísica y el auge de la razón digital no debe conllevar abandono alguno en el nihilismo ya que la racionalidad debe primar en este caso también, y los valores han de estar vigentes.

La teoría de Rodríguez Magda (2004) ha cruzado fronteras y es usado en ámbitos muy distintos, si bien es cierto que con variaciones importantes. Como señala Ahumada Infante (2013), podemos ver diferencias importantes entre la autora española y Enrique Dussel, otro teórico de la transmodernidad. Los elementos fundamentales de la transmodernidad de Rodríguez Magda son: la globalización como hecho social; la transmodernidad como paradigma para desafiar los intentos de un proyecto ilustrado contemporáneo; y la utilización del enfoque dialéctico como generador de cambio social. Realiza un análisis del concepto desde la óptica gnoseológica, metafísica, ético política, la subjetividad, lo sacro y lo estético. Para Enrique Dussel, en cambio, esta concepción conlleva serios conflictos a causa de su etnocentrismo y por lo tanto de exclusión de una gran mayoría.

Josefina Ludmer ha sabido ver con toda su complejidad la situación

a la que nos enfrentamos:

> *Las literaturas posautónomas [esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano] se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad* (Ludmer, 1986: s. p.).

Si se pierde el "valor literario" también se perderá el poder crítico, emancipador y subversivo que se le atribuyó a la literatura cuando se la consideraba autónoma, poseedora de una política. En definitiva, la literatura perdería su poder.

En *Aquí América Latina* (2010), obra subtitulada *Una especulación*, Ludmer se enfrenta a los textos. No nos interesan aquí tanto los textos, pues son latinoamericanos, como la posición crítica y teórica, de quien los aborda y sólo puede llamarlo "especulación": ni crítica, ni teoría, ni análisis… Y es que los cambios históricos, ya sean económicos, sociales o culturales que han arrastrado a la literatura arrastran también a las disciplinas encargadas de su estudio.

Así lo constata Eloy Fernández Porta en la entrevista que le realiza Nuria Azancot (2018):

> *P.– […] Estamos ante la crisis definitiva de la crítica literaria, artística, cinematográfica? ¿Es irreversible el proceso?*
> *R.– Pues a veces lo parece, sí, pero más bien diría que la crítica se ha vuelto más difusa y omnipresente. Los medios especializados no están ya en posición de arrogarse la primacía de la crítica, y menos aún quienes trabajamos en la universidad. Odiamos y amamos la crítica, la requerimos y, cuando surge, nos damos a todos los diablos. Es una tensión instituyente en la arquitectura del sujeto -sujeto a las objeciones, recriminaciones y habladurías de otros, del Gran Otro* (Azancot, 2018, s. p.)

En 2009 Vicente Luis Mora abordaba en profundidad una situación que describía también oportunamente en "Letras sin imprenta.

Ciberliteratura, *blogs,* narrativas *cross-media*":

> *Son varios los modelos de construcción o de entendimiento del mundo que en nuestros días operan a la vez. Modelos de comprensión que implican, cada uno, otros tantos modelos artísticos o estéticos, tecnológicos o literarios, políticos o ideológicos, diferentes. Nunca como en nuestra era se ha podido vivir, al mismo tiempo, en dos o incluso en tres cosmovisiones culturales distintas* (Mora, 2010: 313).

Una primera cosmovisión sería la de las personas que se identifican con un formato tradicional de la cultura, los partidarios de la alta cultura, es la que este autor llama tardomoderna. La segunda cosmovisión estaría formada por quienes van más allá y apuestan por manifestaciones culturales experimentales, arriesgadas o provocadoras; cosmovisión postmoderna en la concepción de Vicente Luis Mora. La tercera cosmovisión estaría formada por aquellos que, junto a las cosmovisiones citadas, incorporan la tecnología digital, Internet, y se sitúan al margen de los anteriores, ubicando su mundo en el ciberespacio. Se trataría de la Pangea que el crítico ya empezó a teorizar de manera clara en 2006 (Mora, 2006).

Si en España el 50% de la población no usa Internet no podría hablarse de un cambio de paradigma en el sentido que le diera Kuhn. La actitud crítica consiste en atender a todas las cosmovisiones, en adoptar una posición abierta. Así se entiende la definición de cibercultura: "Denominaremos Cibercultura a la rama de la Cibercultura que ocupa un espacio discursivo estético del ciberespacio (entendiendo *discurso* en un sentido amplio, postestructuralista, capaz de aceptar imagen y sonido (Mora, 2010: 316).

Lo destacable es que, en todos los casos, aunque sea en diferente medida, hay una interacción de texto y lector. En el marco videotextual la palabra sigue escrita y es fuente de sentido. A pesar de ello, hay que resaltar que las palabras, en la web, son también imagen ya en la web no hay tipos móviles sino pixeles que darán lugar a imágenes o letras.

Tras varios siglos de hegemonía es verdad que la literatura muestra ahora su declinar en el auge de un nuevo concepto posmoderno, postliterario, posthumanístico. Pero como señala Topuzian, no hablamos en absoluto de la muerte del arte verbal, sino de "la declaración del fin,

se entiende, de la literatura como la hemos venido conociendo" (2013: 310). Kunz apunta en la misma dirección, la literatura del siglo XXI se trataría de "una post-literatura, porque se escribe en una época posterior a la hegemonía de lo literario en el campo cultural" (2014: 24).

La teoría *afterpop* de Eloy Fernández Porta es un manifiesto de la alta cultura *pop* y de la necesidad de establecer un nuevo lenguaje que pueda dar cuenta del presente. En *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop* (2008) Fernández Porta ya había definido su concepto y había dejado claramente plasmada la problemática, dos años después, en *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (2010), la teoría se desarrolla notablemente.

En el contexto *afterpop*, señala Fernández Porta (2010: 73) el sujeto se debate entre su individualidad, configurada mediante la novedad y la adscripción a iconos culturales, y la ligera certidumbre de la capacidad que tiene el mercado para, a su vez, reapropiar los contenidos subversivos en su dinámica comercial. Por ello es primordial el cambio que se ha producido en el público, los medios de comunicación y el producto pop. El público se funde con los medios de comunicación al convertirse en *amateur* de la crítica en los blogs (y otros medios) y en consumidor de las redes sociales. Como unidades fragmentadas o microculturas siempre susceptibles de cambiar en el momento más inesperado, igualmente los productos pop llevan incorporado su mecanismo de autodestrucción, que lo hacen complejos y necesitados de lecturas de segundo grado. De ahí que, de manera decisiva, el discurso *afterpop* problematice los productos *pop* como un saber académico, pues "los fenómenos que suelen ser interpretados como puramente estéticos son, de hecho, laboratorios de sociología cuyo objeto último es imaginar lo colectivo en una época en que la distancia virtual, la transformación de las relaciones interpersonales y la muerte del espacio público parecen hacer inviable esa idea" (Fernández Porta, 2008: 22).

No todo lo sólido se ha disuelto en el aire, no todo es tan relativo, para el crítico perduran sólidos dogmas en el siglo XXI. Ahora bien, lo que parece perdido son los referentes. La ubicuidad del régimen pop se produce desde que aparecen los productos de masas en el siglo XX y se transforman en productos de consumo, la condición *afterpop* ha desbordado la vida cotidiana. La ideología pop se filtra en la vida cotidiana, el *afterpop* es una evolución.

En todo este proceso destaca con importancia la conquista de lo *cool*: ganar reconocimiento, seguir modas…El amor es una convención que la lógica del capitalismo emocional va moldeando, y permite la incursión de actitudes que fingen los sentimientos. Este proceso de enmascaramiento olvida en muchas ocasiones la profundidad o la complejidad de los sentimientos para erigirse directamente en la superficialidad o en el *acto fatuo*. El régimen pop y la dinámica comercial han operado cambios fundamentales en los modos perceptivos, relacionales y sentimentales de la sociedad. Si al principio, en la introducción, decíamos que los últimos desarrollos tecnológicos (la televisión, internet, etc.) habían modificado el estatuto del arte y su sociedad, en el siglo XXI esa dinámica queda reconducida por parte de los medios de comunicación y el capitalismo emocional[3], de modo que "el hombre moderno, ensamblado como el elemento organizador de los nuevos sistemas reguladores de la modernidad, siempre fue un replicante, forjado en el frenesí de las prácticas disciplinarias que le hizo la medida de todo" (Plant, 1998: 100). Literalmente, el consumidor devora todos los productos que encuentra a su paso en una dinámica o pulsión, analizada en términos psicoanalíticos, que no se colma, sino que se va prolongando en una ansiedad infinita, como señala Plant (1998: 105). El cruce de los productos pop, la manipulación emocional, y la vuelta indiferenciada del pasado en un presente infinito, hacen del régimen *afterpop* uno de los puntos clave desde los que repensar y problematizar desde puntos de vista más interdisciplinares y antropológicos las causas, a la vez que los efectos, que se encuentran en el envoltorio de los productos *pop*.

Si lo personal surge desde el siglo XX como un excedente simbólico

[3] Eva Illouz denomina "capitalismo emocional" a la cultura postindustrial en que las utopías de la felicidad son mediadas por el consumo. En el capitalismo emocional el discurso de la psicología (psicoanálisis y autoayuda especialmente) se implica con el de la economía para producir una situación en que las relaciones personales y los problemas emocionales, particularmente las de las clases medias, se piensan y se gestionan según la lógica económica, como si se tratara de una inversión, que conlleva un análisis estratégico, un posicionamiento en el mercado, una pérdida o una ganancia. Según Illouz, para entender la construcción de los sentimientos en las sociedades postindustriales ha dejado de ser significativo el ideal romántico, hecho de gratuidad y pasión. Hoy los sentimientos se construyen y se entienden según el modelo instrumental del capitalismo. Y la cultura del amor romántico ha sido substituida por la cultura de la terapia. Comprender la construcción cultural contemporánea de los sentimientos exige comprender la lógica del mercado y viceversa (Illouz, 2007).

del capitalismo, si en realidad los marcadores, emociones, comunidades, anhelos o afectos de los individuos son sólo algunos de los ingredientes en torno a los cuales el capitalismo añadió, por error, la mezcla monetaria, creando así una de las mayores y mejores estrategias de todos los tiempos: "en otras palabras, lo personal es un descuento […] son esos cinco centavos: con cada transacción el comerciante gana 19,95 porque hay factor personal" (Fernández Porta, 2013: 245), tenemos razones para preocuparnos.

En la visión de Fernández Mallo la poesía postpoética se presenta como un "método sin método", no como una doctrina. "Más que de una nueva forma de escribir, se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no sólo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas" (Fernández Mallo, 2010: 37). Esta es la raíz de un hecho que vivimos desde hace años, las disciplinas tienen problemas para ser identificadas, nombras o estructuras, se sitúan en los extrarradios. Zonas indefinidas que para Fernández Mallo tienen una importancia destacada en la evolución de las artes.

El concepto de lo postdigital, que Germán Sierra empezara a teorizar en 2010 es sin duda acertado e imprescindible para entender lo que está pasando:

> *Cuando empleo el término postdigitalidad no me refiero en absoluto a que el arte digital esté siendo —o vaya a ser— relegado por novedades analógicas o, menos todavía, como algunos pensadores han pretendido, un regreso a la seguridad de "lo real" tras una pasajera fascinación por "lo virtual". Cultura postdigital es, en mi opinión, aquella que produce una sociedad que ha asimilado lo digital como parte del mundo "natural" (nada "frío" e "irreal", sino pura materia y pura vida, con sus molestias y sus imperfecciones), de tal modo que lo digital deja de ser el medio supremo de las artes o un objetivo artístico en sí mismo, se hibrida espontáneamente con lo analógico y, a partir de ese momento, hace volar por los aires la dualidad "analógico/digital" que, en cierto modo, se había convertido en la continuación por otros medios —y a través de otros medios— de la aberrante separación moderna entre naturaleza y artificio* (Sierra, 2010:10).

Si las empresas e instituciones capitalistas promocionaron el digitalismo en la segunda mitad del siglo XX creando patrones de acceso sociales a la información, cuando esos patrones están totalmente integrados en la sociedad llega el momento de avanzar hacia otra evolución tecnológica que numerosos teóricos llaman *postdigitalismo*. Ahora no es la tecnología, que se hace invisible ante nuestros ojos, la que parece importar, sino sus consecuencias.

Disponemos, pues, de teorías suficientes y apropiadas para hacer frente a las nuevas manifestaciones poéticas, o no, que se están produciendo en el siglo XXI, y formuladas por autores españoles. Ni la poesía ni ninguna otra manifestación literaria puede entenderse al margen de la matriz histórica en la que se produce. Las llamadas posmodernidad, globalización o mundialización se desarrollan en una etapa de neoliberalismo que ha cambiado no solo nuestra manera de vivir y pensar sino también de producir discursos y de las formas que adoptamos cuando nos acercamos a ellos.

3. EL BOOM Y SUS ANTOLOGÍAS

En 2006 Angelina Gatell publica *Mujer que soy. La voz de la poesía femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, obra que además de estudio introductorio importante recoge una antología imprescindible de Ángela Figuera, Carmen Conde, Concha Zardoya, Gloria Fuertes, María Beneyto, Julia Uceda, Acacia Uceta, Aurora de Albornoz, Angelina Gatell, María Elvira Lacaci y Cristina Lacasa. Si el proyecto "Las sinsombrero" (*https://www.lassinsombrero.com/*) ha sido vital para dar a conocer a las mujeres del 27, tan menospreciadas o ignoradas hasta ahora, la obra de Gatell pone de manifiesto la existencia de una poesía escrita por mujeres de carácter social. Amalia Iglesias, en 2017, publica *Sombras di-versas*. *Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)*, donde se recogen poetas de la generación anterior a la que nos interesan[4] aquí aunque por fecha de nacimiento Miriam Reyes, por poner un caso, está presente. La obra de la poeta A. Iglesias es equilibrada y la antología plural, quizás por eso no ha levantado revuelo en la crítica. Si algo logra la

[4] Las antologías realizadas por mujeres poetas y dedicadas a mujeres poetas han sido estudiadas por Rosal Nadales (2016) así como por la autora de este trabajo en un estudio monográfico al que se remite para no excederse en la extensión exigida por esta revista (ver Pulido Tirado, 2017).

obra es poner de manifiesto que la poesía escrita por mujeres es algo que destaca por su solidez, lo que la aleja de cualquier tipo de cuestionamiento.

El 10 de mayo de 2010 Elsa Fernández Santos afirmaba en *El País* algo que compartimos muchos: "El siglo XXI, mejor en verso"[5], haciéndose eco de unas antologías fundamentales en ese momento porque:

> *En los últimos días media docena de libros han puesto sobre el tapete literario los nuevos caminos y los nuevos nombres de los poetas españoles del presente y del futuro. No existe una bandera común, ni una tendencia única, ni un nombre generacional para agruparlos, ni siquiera ese innato parricidio estético al que aspira todo artista. Pero todo eso, por supuesto, también forma parte de su callada identidad* (Fernández Santos, 2010: s. p.).

Recogía Fernández Santos la idea de Antonio de Villena de que a falta de peleas literarias nadie se había fijado en ellos, los poetas del nuevo siglo, pero sería cuestión de poco tiempo que todo el mundo lo hiciera. Pasa desapercibida una antología ya publicada que no debemos ignorar, en 2006 había publicado Vicente Muñoz Álvarez, *23 Pandoras. Poesía alternativa española*. La idea es contundente, la escritura poética española se mueve la margen del canon que nos llega a través de los suplementos culturales y "altas esferas" (entiendo aquí la Academia). El libro se completa con el *blog http://23pandoras.blogspot.com/* [04/03/2019], donde se da cuenta de la poesía escrita por mujeres y distintos eventos literarios y culturales. Ahí están algunas de las mujeres que 10 años después lo dominarían casi todo. Su portada colorista es una llamada a su lectura.

La Escuela de Periodismo de la UAM publica en *El País,* en 2015 (3 de julio) "La poesía se reinventa en las redes", y su diagnóstico es claro:

> *La micropoesía ya existía antes de Twitter, pero el límite de 140 caracteres por tuit ha motivado la creación de un nuevo género. En la red social, los autores publican sus poemas acompañados de imágenes, aunque algunos aprovechan para divulgar trabajos más*

[5] Las antologías recogidas por Fernández Santos son las siguientes: Villena (2010), Rodríguez Canoa (2010), Jiménez Morato (ed.) (2010), Prieto de Paula (ed.) (2010), González (ed.) (2010), Morales Barba (2010).

extensos (Escuela Periodismo UAM, 2015: s. p.).

Los dos únicos argumentos que se ofrecen para explicar el reventón es el lenguaje más cercano y los temas de mayor interés para los jóvenes. Se señala, eso sí, que las editoriales están pendientes de los seguidores de los nuevos poetas para calcular el posible número de lectores.

En 2016 va a aparecer en la misma editorial el libro que edita Marta López Vilar, *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. El Prólogo en más modesto que el estudio de Gatell, la selección, en cambio, se ensancha ya que son cuatro décadas y media, dos del siglo XX, lo que permite a la antóloga seleccionar a 30 mujeres poetas unidas por ese carácter de ser (tras)lúcidas o ignoradas.

En 2016 aparece también la antología de José Luis Morante, *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Aunque es una antología mixta donde el autor apuesta por mujeres ya conocidas como Elena Medel, Luna Miguel o Elvira Sastre, interesa ver la nómina de poetas hombres, menos "visibles". El título de la obra no es muy afortunado porque no hay ni generación ni re-generación, hay dispersión y muchas poéticas disímiles.

Seguimos, en 2016, Rosa García Rayego y Marisol Sánchez Gómez publican *20 CON 20. Diálogos con poetas españolas actuales.* Cada una de las poetas elegidas exponen su propia poética, que va seguida de una selección poética.

Pero en 2006, como ya se ha mencionado, había publicado Vicente Muñoz Álvarez, *23 Pandoras. Poesía alternativa española*. La idea es contundente, la escritura poética española se mueve la margen del canon que nos llega de los suplementos culturales y "altas esferas" (entiendo aquí la Academia). El libro se completa con el blog *http://23pandoras.blogspot.com/* [04/03/2019], donde se da cuenta de la poesía escrita por mujeres y distintos eventos literarios y culturales.

Todas estas obras están marcadas, sin duda, por una que había aparecido en 2010, *La manera de recogerse el pelo. Generaci*ón *blogger*. Poemas cuidadosamente seleccionados por David González, Prólogo de José Ángel Barrueco y DVD de Patty de Futos. Barrueco empieza contundente su Prólogo, "El post es el poema". En efecto, esa es la mejor síntesis del cambio.

Martín Rodríguez-Gaona, en "Poetas nativos digitales: cruzando el

Rubicón" (2017), no duda en afirmar que es una poesía *pop* tardoadolescente y se asienta sobre redes sociales y bares. "Fuera de cualquier controversia, impacta un hecho concreto: desde una perspectiva comercial, la poesía contemporánea exige hoy, inevitablemente, emplear con naturalidad y eficiencia los recursos que brindan internet y la revolución tecnológica" (Rodríguez-Gaona, 2017: s. p.).

Han sido las redes sociales y editoriales alternativas las que han dado un éxito hasta ahora impensable en el ámbito poético, incluso en autores de gran éxito. Los nuevos poetas son nativos digitales y *prosumidores*[6], esto es productores y consumidores a un tiempo. La interactividad y la autogestión son elementos destacados. Categorías como lo Sublime, Original o Buen Gusto pierden vigencia:

> *En consecuencia, desde la crisis de 2008 y el ocaso del "blog" como pergamino electrónico, en el campo literario español ha surgido una recodificación o cambio de paradigmas. Hoy está en pugna cuál de estos espacios —el impreso o el virtual, con sus respectivos hábitos y tradiciones— tendrá hegemonía en un futuro próximo. En este proceso, la antinomia entre lengua y habla, entre lo escrito y lo oral, también será decisiva* (Martín Rodríguez-Gaona, 2017: s. p.).

Diego Álvarez Miguel escribía a principios de 2017 "Tras el boom de los nuevos poetas, llega la poesía en ocultalit.com" (12 enero, 2017). El crítico mostraba su asombro sin ambages. Reproduzco el párrafo entero, a pesar de su amplitud, porque es una síntesis de la situación que destaca por su dureza:

[6] Alvin Toffler acuñó el término *prosumidor* al analizar los que imaginaba que serían sobre los roles de los productores y los consumidores, aunque ya se había referido al tema desde 1970 en su libro *El "shock" del futuro*. En 2006, en su obra *La revolución de la riqueza,* el concepto ya ha fraguado y su valoración a nivel mundial es evidente (recordemos que *La Tercer Ola*,1979, fue el segundo libro más vendido de todos los tiempos en China). La idea es existe un mercado altamente saturado de producción en masa de productos estandarizados para satisfacer las demandas básicas de los consumidores, en el cual, para mantener el crecimiento de las ganancias, las empresas podrían iniciar un proceso de *mass customization* (personalización en masa), refiriéndose a la producción a gran escala de productos personalizados, y describiendo la evolución de los consumidores, involucrados en el diseño y manufactura de los productos.

> *Hace unas semanas, un reconocido y consagrado poeta español se hacía eco en su Facebook de que, por primera vez, en la lista de libros de poesía más vendidos de la semana no había ningún poeta. Raperos, youtubers, cantautores, twiteros que sin reparos anuncian en su perfil "Respeto que no te guste lo que escribo pero no digas que escribo poesía. Son mis cosas, nada más", artistas de Internet que se han ido granjeando un público —que se cuenta por decenas de miles— a base, no de poemas, eso viene después, sino de frases de autoayuda, canciones de amor, reflexiones románticas, videos tiernos con melodías tristes, etc., artistas a los que ahora llamamos poetas porque han publicado un libro etiquetado como poesía, aunque ellos mismos afirmen en público —esto pasó en un debate (en el que no se debatía nada) sobre "la nueva poesía"— que "yo no sé lo que es el ritmo, yo no busco nada de eso, yo escribo mis cosas y a la gente le gusta", poetas que declaran —en ese mismo debate— que antes de ellos "la poesía rimaba y era muy compleja y nosotros hemos inventado un lenguaje nuevo donde podemos decir puta y palabras malsonantes que antes no se podían decir y que llegan mucho más a la gente" [...] Poetas, en fin, nuevos poetas floreciendo por todos lados*.

El 1916 la revista *CTXT. Contexto y Acción Número* 97 (28/12/2016) había publicado un informe de Carlos H. Vázquez provocativamente titulado "¿Sobran poetas?", donde el crítico se centra en el tema editorial, la subida del IVA, la difícil supervivencia de las pequeñas editoriales que pierden a sus autores en cuanto triunfan, e Internet. El año 2015 fue decisivo. En 2013 los libros de poesía y teatro habían facturado 8,07 millones de euros. Cifra minúscula si se compara con los 218,66 millones de euros que había facturado la novela contemporánea en ese mismo año. En 2015 el verso y el teatro facturaban aún menos: 6,65 millones de euros. A pesar del descenso, en 2013 se editaron 812 títulos de poesía, hasta los mencionados 921 volúmenes editados en 2015. Cada libro de poesía cuesta en torno a los 12 euros.

En Internet están casi todos los nuevos poetas. "Llevaba años publicando mis textos y poemas en un blog, después di el salto a las redes sociales y mis publicaciones comenzaron a ser muy compartidas y recomendadas", recuerda Elvira Sastre, precursora de la denominada nueva

poesía, esto es: nacida al calor de Internet y las redes sociales. Un día subió un vídeo a YouTube recitando en su habitación, sin música ni imágenes, y se volvió viral. "A los pocos días, la editorial contactó conmigo y me propuso publicar el que sería mi primer libro", expresa Sastre, quien ahora lanza La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida (Visor, 2016) y reedita en edición especial su obra más conocida: Baluarte (Valparaíso, 2014; *apud.* Vázquez, 2016: s. p.).

Unai Velasco, poeta ella misma y editora, escribe sobre la situación con un tono crítico que no deja lugar a dudas: "50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I)" (14 de enero de 2017). Lo primero que hace es constatar que la edición de poesía ha crecido un 26% en 2015. Velasco retoma el inicio de todo, que a su vez es el que puede explicar el fenómeno. Hay que volver al famoso post de Antonio Rivero Taravillo, poeta, traductor, biógrafo de Juan Eduardo Cirlot y director de la revista *Estación de Poesía*, que escribía el siguiente estado en su perfil de Facebook: "La poesía está en otra parte. Tenía que llegar y ha llegado: hoy en la lista de más vendidos de poesía en el *ABC Cultural*, ningún poeta".

La instantánea que acompañaba al post incluía la lista: autores como Srtabebi, Defreds (dos veces), Nach, Elvira Sastre, Rayden, Loreto Sesma, Carlos Sadness y Miguel Gane, acompañando a Bob Dylan. Un Nobel y ocho poetas noveles. Todos ellos colocados en la sección de poesía de las librerías de las grandes superficies y con el ISBN de poesía. Ni que decir tiene que "es una especie de perversión: si maneja bien las leyes de lo facultativo, la sociedad neoliberal tiene el poder de imponer el deseo sobre la realidad" (Velasco, 2017a: s. p.).

Hasta entonces el mercado de la poesía se había resistido más a seguir las dinámicas del mercado, pero la cosa cambió. La poesía en España no había tenido un gran número de lectores porque su lenguaje exige de una formación específica y su ritmo es muy distinto al cotidiano. Los intentos de promocionarla no habían conseguido resultados tan sorprendentes como los que muestra el *ABC*. Prueba infalible de que la poesía se ha comercializado en España:

> *No parece necesario detenerse a examinar las características estilísticas de cada uno, baste con echar un vistazo a los respectivos enlaces para hacerse una idea bastante apropiada. Lo determinante es que lo que puede y debe extraerse de un fenómeno así pertenece*

> *antes al campo de la sociología que al de la estética. Se trata de textos (autobiográficos o no) de carácter confesional en los que predomina la temática amorosa expresada desde la efusión sentimental, en una horquilla que va de la cursilería aterciopelada a la procacidad sexual. La composición de la mayoría de los poemas obedece a un esquema sencillo: la yuxtaposición de estados de ánimo, desprovista de configuración métrica, puntuada ocasionalmente por rimas cacofónicas. Es también recurrente el uso de imágenes pseudoingeniosas (construidas a partir de un léxico estereotipado y cotidiano) que sirven para poner en juego deseos o emociones superlativos y que funcionan de manera similar a la vieja idea de lo metafórico, a la cual se reduce esencialmente el campo de la figuración. Elaborada desde la ingenuidad o el cálculo, el caso es que esta poesía propone una idea del poema que no se corresponde con lo que los lectores habituales están acostumbrados a leer, sino con los esquemáticos valores "poéticos" presentes en nuestro imaginario colectivo* (Unai Velasco, 2017a, s. p.).

Velasco habla de autores como Irene X (Zaragoza, 1990), Elvira Sastre (Segovia, 1992), Marwan (Madrid, 1979), Luis Ramiro (Madrid, 1976), Loreto Sesma (Zaragoza, 1996), Sara Búho (Cádiz, 1991), Sergio Carrión (Valencia, 1993), Defreds, Diego Ojeda (Gran Canaria, 1985), Vanesa Martín (Málaga, 1985), Carlos Sadness (Barcelona, 1987), Escandar Algeet (Palencia, 1984) o, el mayor de todos, Carlos Salem (Buenos Aires, 1959), que cita explícitamente.

En el segundo artículo que publica con el mismo título Unai Velasco, "50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (II)" (2017b), el poeta examina la vinculación de los nuevos poetas con la poesía de la experiencia, hecho innegable en lo que se refiere a la presencia de García Montero en el lanzamiento de Elvira Satre o de Benjamín Prado en otros nuevos poetas. Este hecho, no obstante, no implica presencia de la poética neorrealista en los jóvenes autores, se trata más bien de padrinazgo poético.

Y Vicente Monroy contesta de inmediato a Ulai Velasco en "Yo no escribo poemas" (3 de marzo de 2017). La relectura que hace Monroy de Velasco es completa:

> *Se observa cierto esmero en impugnar esta aplicación del término*

> *poesía a los textos de los autores del boom, aunque con el error ingenuo de echar la culpa de la confusión al mercado neoliberal contemporáneo (sic). Curiosa deformación ideológica de un asunto de pura semántica (confusión, por otra parte, muy de poeta). Con esta acusación, se completa un extraño tri*ángulo, según el cual las razones que separan a nuestros autores influencers *de los verdaderos poetas serían de tres tipos: económicas (los sesenta mil ejemplares), biográficas (el perfil social) y, finalmente, políticas. Tres factores que parecen haber suplantado, a lo largo de toda la polémica, otros dos que curiosamente faltan y que uno consideraría determinantes en una discusión sobre poesía: la identidad y la palabra.* (Monroy, 2017: s. p.).

Al proponer la identidad y la palabra como criterios básicos para abordar la producción de los nuevos poetas Monroy desemboca en una crisis más general del poeta y de su posición frente al mundo. Los textos serían puesta en escena de poemas, por eso es Irene X quien contesta a Velasco "Yo no escribo poemas" ya que esos textos no son poemas y, en consecuencia, no pueden ser leídos buscando los elementos presentes en el poema clásico: rimas, metáforas… Hablamos de simulacro, pero el simulacro está demasiado extendido y no puede servir para calificar de poetas verdaderos o falsos: "La simulación es un gesto inaugural de la producción poética actual: unos escriben para conseguir *followers,* otros escriben para ganar concursos" (Monroy, 2017: s. p.). El lenguaje es lo que debe centrar el debate dejando al margen la política, la antropología… porque tal vez, para Monroy, no sea posible ni deseable una *verdadera* poesía.

No es la primera vez que se usa el término "boom" en la crítica literaria, aunque en esta ocasión se usa para aludir a la cantidad y a la fuerza con que aparecen estos autores en el siglo XXI. Evidentemente el proceso es nuevo en el ámbito literario, primero el autor tiene 50.000 *likes* y luego el lector de redes se encuentra con un libro a su nombre y compra el libro. A falta de un concepto claro de poesía todo puede ser poesía, hecho demoledor para el crítico que atribuye a esta tendencia un carácter destructor absoluto:

> *Este fenómeno generado por las redes sociales ha terminado por*

> *arruinar esta poética, la ha denigrado hasta el máximo, han roto el enigma de la poesía clara reduciéndola al absurdo, la han viciado y vaciado, la han manoseado hasta el silencio, han convertido lo que antes podía ser un lugar excepcional en un absurdo lugar común, la han arruinado de la forma más frívola y pueril. Han abusado de la experiencia más trivial, la han plagado de motivos e imágenes repetitivos, de ripios, asonancias como lluvia de chatarra, y han estrechado y explotado la temática hasta tal punto que todas las voces parecen la misma. Probablemente porque todas sean la misma* (Monroy, 2017: s. p.).

En contra de lo que pudiera parecer, Diego Álvarez Miguel cree que la poesía sigue ahí, que los jóvenes poetas que no salen en las listas, pero siguen trabajando y que ello cree que la poesía tendrá futuro.

Fernando Valverde contesta de inmediato en el mismo medio: "También son poetas: Sobre el boom de la poesía juvenil" (17 enero, 2017). Para Valverde sí es poesía, una *Poesía Juvenil* necesaria que tiene como mérito principal introducir el lenguaje de los jóvenes, tanto tiempo fuera de la poesía. La cuestión fundamental es esperar para ver su evolución. Si bien es cierto que los autores son jóvenes, no parece que lo que escriben vaya dirigido especialmente a los jóvenes, y menos las mujeres poetas que con frecuencia se erigen en portadoras de experiencias femeninas de cualquier edad.

Begoña Regueiro-Salgado (2018) sigue el debate en "Poesía juvenil pop: temas, recursos formales y estrategias para llegar al lector joven". En las VI Jornadas de Iniciación a la Investigación de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid el tema había sido tratado; R. Molina, cuyo texto permanece inédito, sirve de base a Regueiro-Salgado para defender su teoría. Molina (2016) hablaba de la "bestsellerización" de la poesía actual refiriéndose a Marwan "y sus satélites", y alude a nombres como Elvira Sastre, Defreds, Loreto Sesma, Teresa Mateo, Sergio Carrión, Diego Ojeda, Sara Búho, incluyendo a los cantautores Luis Ramiro, Rayden, Ismael Serrano, Vanesa Martín y Nacho Vega[7]. Se trata de autores que el público ya conoce, bien por su trayectoria musical, bien por su actividad

[7] En principio, la presencia de cantautores no nos interesa en este momento, por lo que dejamos los nombres citados al margen.

en redes sociales como YouTube, Instagram o Twitter, de manera que, cuando su nombre aparece plasmado en la portada de un libro, ya cuentan con suficientes seguidores y lectores potenciales para asegurar el éxito de mercado. Sus altas cotas de ventas (60.000 o 40.000 libros vendidos por Defreds o Marwan respectivamente, según sus editores) o sus millones de seguidores en redes sociales (14.7k en el caso del Instagram de Carlos Salem o 170k en la cuenta de la misma red social de Defreds) no tienen relación, sin embargo, con la calidad poética de sus libros y, así, ante la innegable aceptación de sus versos, la crítica especializada ha comenzado a subrayar la escasa validez literaria de sus textos (V. Regueiro-Salgado, 2018: 69).

El método crítico que usa Regueiro Salgado se basa en la revisión bibliográfica de los primeros estudios acerca de estos autores y en encuestas que cree que le permitirán definir el perfil del lector, así como el análisis de 4 libros representativos. No parece que tal método haya dado el fruto esperado, si bien es cierto que es digno de destacar que los lectores no sean jovencitos desde el momento en que la crítica observa que algunos autores u obras tienen a un lector medio entre los 30 y 45 años, cuando un autor pone como público potencial al que está entre los 13 y 23 años las encuestas desmienten que ese lector exista.

Lo que sí existen son nuevos recursos y estrategias comunicativas que favorecen su recepción por parte de un público joven. En primer lugar, porque el lenguaje empleado es sencillo, no se aparta de la norma y, salvo alguna imagen o metáfora, no incluye figuras retóricas que puedan dificultar la comprensión. Y en segundo lugar porque las referencias culturales y cotidianas entroncan directamente con el imaginario y la cultura juveniles. Hay un elemento que no pasa desapercibido, estos textos, con frecuencia, presentan cierta similitud con los libros de autoayuda. Jóvenes desolados, sumergidos en el desamor, presentan sus experiencias para que otros jóvenes se sientan identificados y acompañados.

Victoria Toro, periodista, en un medio inusual, publica "Los nuevos poetas no escriben poesía". A pesar del título, su labor es meramente difusora:

> *Defreds, Victoria Ash, Redry y Marwan son los cuatro autores de esas cuatro frases, versos o pensamientos, como quieras llamarlos, a ellos les da igual. Como les da igual que te refieras a ellos mismos*

> *como poetas, escritores de pensamientos o como nada… Y sin embargo son los poetas que más venden. Venden más libros que los escritores más consagrados; venden más de lo que cualquier poeta haya soñado vender nunca, venden tanto que las editoriales se los rifan. Y ellas sí, las editoriales, los llaman poetas, o mejor, poetas urbanos, para que nadie se ofenda* (Toro, s. f.: s. p.).

Paula Cantó en *El Confidencial*, escribe "La poesía de Instagram arrasa en librerías: ¿fenómeno literario o cursilería juvenil?" (24/06/2008). Pero esa pregunta no obtiene respuesta alguna a lo largo del artículo donde sí se destaca el regocijo editorial ante un fenómeno que vende los libros que nunca pensamos que podría vender un libro de poesía, o similar. Y la situación al otro lado del Atlántico es referencia ineludible:

> *Por primera vez en veinte años la lectura de poesía está remontando en EEUU. De hecho, casi se ha duplicado. Mientras que en 2012 solo un 6,7% de la población estaba interesada en el género, el año pasado la cifra se elevó hasta el 11,7%, con los jóvenes en cabeza a la hora de consumir versos, según datos del* National Endowment for the Arts. *¿Qué ha pasado? Lo que ha pasado se llama Rupi Kaur, tiene 25 años y es una de los jóvenes autores que se han impulsado desde las redes sociales hasta la lista del New York Times de los más vendidos. La directora de la Academia de Poetas Americanos, Jennifer Benka, no dudó en relacionar ambos fenómenos en declaraciones a Quartz. Enamorarse de los versos escritos y hundir la nariz en papel gracias a las redes sociales. ¿También está salvando Instagram a la poesía en España?* (Cantó, 2008: s. p.).

Evidentemente no sabemos si las redes han salvado la poesía o han producido otro tipo de textos, lo que parece claro que es están ayudando mucho a la industria editorial. Según el Comercio Interior del Libro en España, la facturación en el sector de la poesía creció un 4,3% en 2016 y uno de los mayores aumentos en títulos se produjo en este mismo sector, con un 8,1%, como recoge también la Federación de Escritores.

Ahora bien, Paula Cantó la llama "poesía urbana" sin justificar el marbete. Es verdad que Rimbaud había escrito su obra a los 21 años, pero

ni por asomo creo que sea la situación que se está viviendo en la actualidad.

Magnífica síntesis la de Cullell que relaciona este fenómeno con otros que vivimos a la par: "Se habla de fenómeno porque se trata de una poesía que sale de los libros y se presenta en actos performativos como *slampoetry*, *jamsessions* o recitales con música, danza o proyecciones visuales" (Cullell, 2017: 51).

Es Laura Villar Gómez (2018) quien recientemente reivindica el carácter feminista de la nueva poesía de mujeres en "El universo literario será feminista o no será". Aparece de manera explícita la reivindicación de una poesía no ya escrita por mujeres, sino feminista:

> *No, el canon no se cambia solo. El universo poético no se tambalea si las lecturas que llenan las bibliotecas siguen asentando un universo poético que aleja a las mujeres de su centro y las considera esa rara avis que merece respeto solo por lo anecdótico de su presencia. Leer es un buen instrumento de participación activa para comenzar a buscar una nueva estructura que ampare a las autoras* (Villar, 2018: s. p.).

Las antologías poéticas son excelentes para conocer a distintas autoras de una época, pero si se recogen únicamente a autoras. Que los antólogos sean hombres es contraproducente en tanto que la experiencia pasada pone de manifiestos dos casos que Villar no duda en citar sin autocensura alguna: "No me refiero, sin embargo, a obras como la canonizada *Las Diosas Blancas* (1985), donde el antólogo —hombre— se dedica, entre otras cosas, a explicar que las mujeres poetas tienen, indiscutiblemente, una calidad muy inferior a la de sus colegas hombres, y, por tanto, no las ve como competencia" (Villar, 2018: s. p.). Tras el toque de atención a Buenaventura no falta la transcripción de las palabras literales que dijera Chus Visor cuestionando la poesía escrita por mujeres, cuyas ampollas aún supuran:

> *Hago esta antología de poemas escritos por mujeres porque me apetece levantar un censo de amores imposibles. Llevándola adelante he descubierto que la única poesía que de verdad me gusta es la que escriben las mujeres. La otra, la de los hombres, es cosa de rivales o camaradas páticos. Está muy bien: pero siempre me ha*

> *resultado molesto tener que reconocer que un tío es guapo (y fíjense que ni siquiera escribo "más guapo que yo"; sería intolerable)* (Buenventura, 1985: 10).

Ni que decir tiene que, con estos dos botones de muestra, que no únicos, Laura Villar tiene motivos suficientes para pedir otro tipo de antologías y otro tipo de antólogos. Sin embargo, tenemos que recordar que Visor publica la excelente antología de Ana Merino y Raquel Lanseros (2016) *Poesía soy yo*, obra que recoge a 82 autoras, muchas de ellas marginadas por el canon, pero fundamentales para la poesía del siglo XX en España e Hispanoamérica. Rosa Pereda (2016), al reseñar esta obra, hacía una observación muy acertada sobre las antologías, entre las que distingue dos tipos: las que quieren crear debate y recogen autoras con intereses comunes, y las que, por el contrario, tienen un carácter enciclopédico, calmado, y se convierten en herramientas de gran utilidad, como la de Merino y Lanseros.

En la web publican este mismo año Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil (2018), "Lecturas del desierto. Antologías y entrevistas sobre poesía actual en España. Poetas nacidas a partir de 1982". Anexo de *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Por la amplitud de horizontes, quizás no vinculados a las limitaciones de la publicación en papel, y por el rigor de sus autores, es una obra fundamental que sin duda se va a convertir en un referente importante.

No podemos terminar sin mencionar *Genialogías*, un movimiento creado por mujeres poetas en el que se juntan autoras de diferentes generaciones como Noni Benegas o Ana Rossetti. Están también los bares y librerías que a lo largo de toda España organizan recitales, jams, actuaciones… todo alrededor de nuevos versos. Y están las editoriales que han aparecido en los últimos años para llevar la poesía a los escaparates: Valparaíso, Canalla Ediciones, Ya lo dijo Casimiro Parker, Cangrejo Pistolero, Huacanamo, El Gaviero… Son muchas, se fusionan, se separan, se cierran, se abren, están vivas, como la poesía. Pero sobre todo están en las redes. En octubre de 2013, treinta poetas españolas de distintas generaciones se reunieron en Madrid en Genialogías: XI Encuentro entre mujeres poetas, un evento que tuvo lugar en la Fundación Entredós. Desde entonces, las reuniones se han mantenido cada seis meses, hasta la creación en 2015 de la Asociación Genialogías de poetas mujeres.

En su web se presenta de la siguiente manera:

> *Esta Asociación aspira a recuperar el espíritu de los Encuentros entre mujeres poetas que tuvieron lugar entre 1996 y 2005 en Vigo, Córdoba, Lanzarote, Málaga, Barcelona, San Sebastián, Granada, Vitoria-Gasteiz, Montevideo y Madrid, y en los que participaron figuras destacadas de la poesía de nuestro tiempo, como Noni Benegas, Concha García, Elsa López, Olvido García Valdés, Aurora Luque, Juana Castro, Chantal Maillard, Ángela Serna, Chus Pato, Ángeles Mora, Ana Rossetti, María Cinta Montagut o Julia Barella. Nuestra Asociación también trabaja por recuperar las voces de aquellas mujeres poetas de nuestro país cuyos nombres han quedado a la sombra. Han sido y son autoras inmensas que, sin embargo, resultan desconocidas, pues sus obras no han llegado o no han permanecido en el canon literario predominante*[8].

Para tratar de paliar este déficit cultural, la Asociación Genialogías, entabló relación con la Editorial Tigres de Papel con el fin de publicar libros de importantes poetas españolas del siglo XX y XXI. Su labor la estamos viendo en los últimos años y es digna de ser destacada.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las casi dos décadas de siglo XXI que llevamos vividas están marcadas en España, como en otros países occidentales, por la presencia de jóvenes poetas con una destacada presencia de mujeres. Estas poetas, que no superan los 30 años, han empezado su trayectoria literaria en las redes y son casi todas nativas digitales. Los textos que escriben son con frecuencia considerados no poéticos ya que al confrontarlos con el discurso poético del siglo XX llama la atención no solo su brevedad sino también una temática vinculada a las preocupaciones que parecen ser las más destacadas de los jóvenes del momento. El lenguaje usado no es tampoco el literario tradicional pues las tradicionales convenciones métricas y poética san desaparecido. En cambio, aparecen nuevos elementos de carácter visual, musical, etc. dando lugar con frecuencia a textos interartísticos que

[8] Véase: *https://www.genialogias.com/Quienes-somos_a31.html* [14/11/2015]

se exponen en la web, se publican o se dan a conocer al público (distinto al lector tradicional) en actos de claro carácter performativo. No existen manifiestos, generaciones, ni deseo de conseguir una uniformidad para ser acogidas en la historiografía literaria. Cuando los textos han pasado de la pantalla al papel sus libros han alcanzado un nivel de ventas sorprendente para la poesía, lo que sin duda ha hecho que estos poetas (ya sean mujeres u hombres) hayan pasado al primer plano del panorama poético español, aunque el estudio del fenómeno, hasta el día de hora, permanece al margen del ámbito académico. Resta decir que no todas las poetas tienen el mismo estilo por lo que la poesía tradicional se sigue produciendo a un tiempo si bien es cierto que esa otra poesía no es protagonista en artículos de periódicos o en redes sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. (1984). *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez. Buenos Aires: Hyspamérica.

AHUMADA INFANTE, A. (2013) "Transmodernidad: dos proyectos disímiles bajo un mismo concepto". *Polis. Revista Latinoamericana* 34. En *https://journals.openedition.org/polis/8882* [25/04/2018].

AZANCOT, N. (2018). "Eloy Fernández Porta: 'La sociedad interconectada es una opción, no una obligación'". *El Cultural Sábado*, 29 de septiembre. En *https://elcultural.com/revista/letras/Eloy-Fernandez-Porta-La-sociedad-interconectada-es-una-opcion-no-una-obligacion/40644* [05/10/2018].

BUENAVENTURA, R. (1985). "Antes del Prólogo". En *Las diosas blancas: antología de la joven poesía española escrita por mujeres,* R. Buenaventura (ed.), 1-11. Madrid: Hiperión.

BUENAVENTURA, R. (ed.) (1985). *Las diosas blancas: antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.

CANTÓ, P. (2008). "La poesía de Instagram arrasa en librerías: ¿fenómeno literario o cursilería juvenil?". *El Confidencial*, 24 de junio. En *https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-06-24/poesia-instagram-aumento-ventas-espana-influencers-luis-alberto-de-cuenca_1582344/* [10/06/2018].

CULLELL, D. (2017). "Transformaciones y evoluciones poéticas:

perfopoesía y círculos alternativos". En *Allá donde se cruzan los caminos: Poetas alternativos en el Madrid del siglo XXI. Estudios y poesía*, B. Regueiro, D. Cullell y J. Pastor (eds.), 47-68. Madrid: Devenir.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.

____ (2010). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ PORTA, E. (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.

____ (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.

____ (2013). *Emociónese así*. Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ SANTOS, E. (2010). "El siglo XXI, mejor en verso". *El Paí*s, 10 de mayo. En *https://elpais.com/diario/2010/05/10/cultura/1273442401_850215.html* [03/09/2018].

GATELL, A. (2006). *Mujer que soy. La voz de la poesía femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta.* Madrid: Batleby Editores.

GARCÍA RAYEGO, R. y SÁNCHEZ GÓMEZ, M. (2006). *20 CON 20. Diálogos con poetas españolas actuales*. Madrid: Huerga y Fierro.

GENIALOGÍAS (s. f.). *https://www.genialogias.com/Quienes-somos_a31.html* [17/10/2018].

GONZÁLEZ, D. (ed.) (2010). *La manera de recogerse el pelo. Generación Blogger*. Madrid: Bartleby Editores.

IGLESIAS, A. (ed.) (2017). *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)*. Madrid: Vaso Roto.

ILLOUZ, E. (2007). *Intimidades congeladas.* Buenos Aires: Katz.

JIMÉNEZ MORATO, A. (ed.) (2010). *Poesía en mutaci*ón. Madrid: Alpha Mini.

KAUR, Rupi (2017) *Otras maneras de usar la boca.* Madrid: Espasa Poesía.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Á.; MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Á. y MOLINA GIL, R. (2018). *Lecturas del desierto. Antologías y entrevistas sobre poesía actual en España. Poetas nacidxs a partir de 1982*. Anexo de *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11. En *https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663* [03/09/2018]

LUDMER, J. (1986). "Literaturas postautónomas". En *http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm* [17/11/2018].

____ (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MERINO, A. y LANSEROS, R.(eds.) (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Visor.

MONROY, V. (2017). "Yo no escribo poemas". *CTXT*, 3 de marzo. En *https://ctxt.es/es/20170301/Culturas/11426/poesia-redes-sociales-vicente-monroy-irene-x.htm* [12/10/2018].

MORA, V. L. (2006). *Pangea: internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo.* Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

____ (2010). "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas *cross-media*". *España siglo XXI, Vol. 5: Literatura y Bellas Artes,* Francisco Rico y Antonio Bonet Correa (eds), 313-353. Madrid: Biblioteca Nueva.

MORALES BARBA, R. (2010). *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI.* Madrid: Editorial Devenir El Otro.

MUÑOZ ÁLVAREZ, V. (2009). *23 pandoras. Poesía alternativa española*. Tegueste, Tenerife: Baile del Sol.

NOVO, L. (2012) "¿Qué es Viralizar?", 6 de diciembre. En *https://matchmarketing.wordpress.com/2012/12/06/que-es-viralizar/* [21/09/2017].

PEREDA. R. (2016). "La poesía es un arma cargada de mujeres". *CTXT*, 15 de junio. En *https://ctxt.es/es/20160615/Firmas/6649/Feria-del-Libro-escritoras-poetas-mujeres.htm* [23/11/2017].

PLANT, S. (1998). *Ceros + Unos*. Barcelona: Destino.

PORTO, H. (2014). "Agustín Fernández Mallo: 'La generación Nocilla no existe'". *La voz de Galicia*, 22 de enero. En *http://www.lavozdegalicia.es/noticia/ocioycultura/2014/01/22/agustin-fernandez-mallo-generacion-nocilla-existe/0003_201401G22P38991.htm* [17/06/2017].

PRIETO DE PAULA, Á. L. (ed.) (2010). *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia*. Madrid: Calambur Poesía.

PUCHEU, A. (2014). "La poesía contemporánea: a partir de los conceptos de posautonomía e imaginación pública de Josefina Ludmer". *Cuadernos de Literatura* 18.35, 211-225.

PULIDO TIRADO, G. (2017). "Mujeres poetas antologadas. El siglo XX

en España". En *La palabra silenciada: voces de mujer en la poes*ía española contemporánea (1950-*2015)*, M. R. Sánchez García y M. Gahete Jurado (coords.), 43-60. Valencia: Tirant lo Blanch.

REGUERIO-SALGADO, B. (2018). "Poesía juvenil pop: temas, recursos formales y estrategias para llegar al lector joven". *Ocnos. Revista de Estudios sobre la lectura* 17.1, 68-77. En *https://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2018.17.1.1476* [21/10/2018].

RODRÍGUEZ-GAONA, M. (2010) *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya.

____ (2017). "Poetas nativos digitales: cruzando el Rubicón". *ABC Cultural*, 6 de marzo. En *https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-poetas-nativos-digitales-cruzando-rubicon-201703050051_noticia.html* [12/10/2018].

RODRÍGUEZ MAGDA, R. M.ª (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

____ (2011). "Transmodernidad: un nuevo paradigma". *Tansmodernity* 1.1, 1-13. En *https://escholarship.org/uc/item/57c8s9gr* [15/09/2018].

ROSAL NADALES, M.ª (2016). "La poesía en los tiempos del blog. Jóvenes poetas españolas". *Sociocriticism* 31.1, 181-207.

S.A. (2017). "Microblogs", 18 de mayo. En *https://www.1and1.es/digitalguide/online-marketing/redes-sociales/microblogging-todo-lo-que-necesitas-saber/* [27/09/2018].

SIERRA, G. (2010). "Bienvenidos a la era postdigital". *Quimera: Revista de literatura,* 314, 10.

SOLANO, F. (2014). "Julio José Ordovás, demasiado lírico". *Babelia* (*suplemento cultural de El País*, 18 de junio. En *https://elpais.com/cultura/2014/06/18/babelia/1403101725_260980.html* [31/07/2018].

TOFFLER, A. (1973). *El "shock" del futuro.* Bogotá: Plaza y Janés. [Original de 1970].

____ (1986). *La tercera ola*. Bogotá: Plaza y Janés. [Original de 1979].

TOFFLER, A. & TOFFLER, H. (2006). *La revolución de la riqueza*. Madrid: Debate.

TOPUZIAN, M. (2013): "El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada". *Castilla. Estudios de Literatura* 4, 298-

349. En *https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/174* [04/03/2019].

TORO, V. (s. f.) "Los nuevos poetas no escriben poesía". En *https://www.elobservadordelabelleza.com/reportaje/los-nuevos-poetas-no-escriben-poesia/* [12/10/2018].

VALVERDE, F. (2017). "También son poetas: Sobre el boom de la poesía juvenil". *Oculta Lit*, 17 de enero. En *https://www.ocultalit.com/poesia/poesia-juvenil/* [12/10/2018].

VELASCO, U. (2017a). "50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I)". *CTXT*, 14 de enero. En *https://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fen%C3%B3meno-comercial.htm* [12/10/2018].

____ (2017b). "50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (II)". *CTXT*, 24 de enero. En *https://ctxt.es/es/20170118/Culturas/10723/boom-jovenes-poetas-elvira-sastre-poesia-de-la-experiencia.htm* [12/10/2018].

VILLAR GÓMEZ, L. (2018) "El universo literario será feminista o no será". *Oculta Lit*, 10 de septiembre. En *https://www.ocultalit.com/poesia/el-universo-literario-sera-feminista-o-no-sera/* [12/10/2018]

VILLENA, L. A. de (2010). *La inteligencia y el hacha. Un panorama de la generación poética del 2000*. Madrid: Visor Libros.

Recibido el 8 de enero de 2019.

Aceptado el 28 de marzo de 2019.

DE ALTERIDADES Y MADRIGUERAS DE CONEJO: ESPACIALIDAD Y SIMBOLOGÍA EN LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE JULIO CORTÁZAR

OF ALTERITIES AND RABBIT HOLES: SPACE AND SYMBOLOGY IN THE JULIO CORTÁZAR'S FANTASY SHORT STORIES

Alberto RODRÍGUEZ BARCÓN
Universidade do Porto
arbarcon@fe.up.pt

Resumen: El artículo propone una revisión crítica de los principales análisis en torno a la dimensión espacial en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar hasta la fecha. A partir de este objetivo general, se sugieren dos hipótesis de trabajo. Primero, confirmar aquellas teorías que señalan que el espacio es la estructura vertebral que sostiene su arquitectura fantástica y, segundo, que este espacio interactúa de manera interdependiente y dialógica con otros elementos escénicos hasta configurar una compleja urdimbre de símbolos y códigos que posibilitan el tránsito entre el mundo real y el extraordinario en el imaginario literario cortazariano.

Palabras clave: Cortázar. Espacio. Fantástico. Pasaje.

Abstract: The article proposes a critical review of the main approaches about the spatial dimension in Julio Cortázar's fantastic stories to date. From this general objective, two working hypotheses are suggested. First, confirm those theories that indicate that space is the vertebral structure that sustains its fantastic architecture and, second, that this space interacts in an interdependent and dialogical way with other scenic elements until it forms a complex warp of symbols and codes that make possible the transit between the real world and the extraordinary one in the cortazariano literary imaginary.

Key Words: Cortázar. Space. Fantastic. Passage.

1. INTRODUCCIÓN

Son muy numerosos los estudios realizados sobre la obra narrativa de Julio Cortázar, tal y como corresponde a uno de los escritores más reconocidos de la literatura hispanoamericana desde mitad del siglo XX. Estos trabajos abundan, desde diferentes perspectivas, en la poliédrica obra del escritor argentino (Ferro, 2014). La importancia del juego, la transgresión metaliteraria o la complejidad técnica narrativa son algunos de los aspectos formales más estudiados y que evidencian la riqueza del legado literario de Cortázar.

Existe un amplio consenso no sólo en torno a la importancia que la función espacial posee en la narrativa breve del autor, sino en considerar también que el espacio constituye el eje central que sostiene su arquitectura fantástica (Elbanowski, 1992). El diálogo que se articula entre *espacio* y *fantasía* posee un fuerte carácter estructurante del desarrollo narrativo. En consecuencia, es imposible hablar del espacio sin analizarlo conjuntamente con la variable fantástica y viceversa, pues la pulsión dialéctica entre ambas dimensiones constituye el andamiaje sobre el que se estructura buena parte de su obra cuentística.

Sin embargo, es reseñable que, si bien la alusión a la espacialidad es una constante en la crítica cortazariana, han sido escasos los intentos de clasificar, de manera estructurada y sistemática, los diferentes roles que el espacio ha jugado en su obra y en la inducción a lo fantástico. Por el contrario, hemos alcanzado, a nuestro parecer, una amalgama de propuestas diversas que, en parte por su reiteración y en parte por aludir a aspectos demasiado sesgados, generan confusión y dificultan articular una visión global del papel que la dimensión espacial juega en sus relatos fantásticos. En este sentido, el presente trabajo propone dos objetivos fundamentales. Por una parte, realizar una revisión de los principales estudios hasta la fecha sobre la espacialidad en la narrativa breve de Cortázar, definiendo y clasificando los principales modelos utilizados por el autor. Por otra, y a partir de este ejercicio inicial, intentar deconstruir y descodificar la compleja interdependencia que el espacio posee en relación con otros

elementos escénicos y que configura su entramado simbólico.

Rosario Ferré (1990) distingue tres etapas en la trayectoria cuentística de Cortázar. Una primera, calificada como *sobrenatural*, abarca desde *Bestiario* hasta *Final del juego*. La segunda fase, denominada como *irracional*, engloba a las obras *Las armas secretas*, *Todos los fuegos el fuego* y *Octaedro*. Finalmente, existiría una tercera etapa, de corte social, que se extiende desde *Alguien que anda por ahí* hasta *Deshoras*. En el presente trabajo nos ceñiremos, como marco general, a los relatos breves porque es ahí donde la relación entre el espacio y lo fantástico se vuelve más evidente y adquiere múltiples formatos, con especial énfasis en las dos primeras fases señaladas.

2. EL ESPACIO CORTAZARIANO COMO ESPACIO DE TRANSICIÓN

Un primer acercamiento a los estudios sobre el espacio en los cuentos de Cortázar permite comprobar que este suele ser presentado frecuentemente como una realidad dual compuesta por la interacción entre dos imaginarios segmentados, pero a la vez indisolubles. Como regla general, el punto de partida del argumento en sus relatos se localiza inscrito en el mundo de lo cotidiano y de la lógica racional. Sin embargo, a medida que la trama avanza, el lector va intuyendo la presencia de otro mundo alternativo y desconocido que obedece a parámetros extraordinarios e irracionales y que termina imponiéndose frente a la descomposición del primero (Goloboff, 2004: 279). El espacio cortazariano aparece así configurado de manera "bidimensional" (Grivel, 1992: 50-57), "contrapuesto" (Amícola, 1997: 4) y "opositivo" (Domínguez, 1991: 57). De este modo, lo fantástico se plasma en un lugar-otro estructuralmente necesario cuyo acceso requiere de superar un determinado desnivel entre espacios (Domínguez, 1991: 58).

Sin embargo, la idea del *pasaje* posibilita salvar este desnivel entre espacios sin que el lector aprecie el cambio, motivo por el cual Beatriz Sarlo subraya la importancia concreta del *pasaje* como elemento caracterizador de lo fantástico en Cortázar (1994: 18). De esta manera, el concepto de *pasaje*, cuyo significado ya había sido recogido con anterioridad cuando Jitrik hablaba de una "zona sagrada" (1971: 52) o Tamborenea de "ruptura de las coordenadas espacio-temporales" (1986: 63), aparece también posteriormente implícito bajo términos como "máquina de pasajes" (Sarlo

y Saítta, 2007: 265) o "literatura de puentes y pasajes" (Goloboff, 2004: 277), tal y como apunta Suárez (2012: 2733-34).

La habilidad de Cortázar para incorporar de manera fluida y natural lo insólito en lo cotidiano —o lo cotidiano en lo insólito—, se vehicula mediante la resignificación simbólica del espacio. No por casualidad, muchos de sus personajes se encuentran en lugares de transición y de paso como aeropuertos, ascensores, *subtes*, ómnibus, automóviles o aviones (Rosenblat, 1997: 124). Las connotaciones geográficas sintetizadoras de movimiento han sido también analizadas por Ovares y Rojas en cuentos como "La noche boca arriba", "La isla al mediodía", "Las armas secretas" o "Continuidad de los parques", señalando que las alusiones "hacia el sur, la izquierda, hacia abajo o hacia dentro" connotan lo fantástico, mientras que "lo diurno, la derecha y arriba" representan el mundo real (1999: 13).

A su vez, el concepto de *pasaje* cortazariano se ha vinculado frecuentemente a la figura geométrica que delinea la cinta de Möbius por su capacidad para conectar el anverso y el reverso de una realidad dual. En este juego narrativo de espacios-espejo, se intuye una suerte de límite inconcreto y permeable que articula la torsión de los planos. Así, frente a la introducción por lo general abrupta y disonante de lo extraordinario en la literatura fantástica tradicional, el desdoblamiento de lo fantástico a partir de una realidad presente en Cortázar se produce sin estridencias (Benedetti, 1967: 88-89; Filinich, 2010; Cepedello y Melendo, 2013). La cotidianeidad y el área imaginada se intersecan mutuamente (Capano, 2014: 109), de manera que el tránsito entre ambas se produce sin que exista una ruptura espacial, expresándose de un modo indeterminado e intersticial (Goloboff, 2004: 279), por lo que no es factible establecer los márgenes que separan la realidad palpable de la imaginaria. A veces el lector lo aprecia por un mero cambio en el enfoque narrativo como en el relato "Axolotl", donde la perspectiva *humana* pasa a ser una perspectiva *animal* y el lector comprende así que se ha producido una transmutación de los cuerpos. Por lo tanto, lo fantástico en los cuentos de Cortázar no irrumpe, no se desvela de golpe. Antes bien, se filtra como una distorsión de lo mundano, una inversión sutil de la lógica racional (Ovares y Rojas, 1999: 8; Vidaurre, 2002: 151). El escritor practica una *espacialización* de lo fantástico como género que opera en el "pasaje de una espacialidad real a otra imaginaria" (Sarlo y Saítta, 2007: 265), imponiendo una lógica que aproxima una sensación de "vacío abismal", en palabras de Lucifora

(2007: 1).

Sofía Piña, analizando los cuentos de "La puerta condenada", "Continuidad de los parques" y "Una flor amarilla", incluso define esta región transfronteriza que constituye el *pasaje* a modo de *tercer espacio* (2013: 1). La propia intercambiabilidad que permite la cinta de Möbius configura una tercera dimensión espacial que no se localiza ni en el anverso ni en el reverso del plano. Un espacio de nadie desenfocado de los parámetros de localización ortodoxos. Piña señala que muchas veces el verdadero horror no aparece cuando ese mundo extraño se muestra, sino cuando existe la posibilidad de encasillarse en el *tercer espacio*, porque el protagonista sabe que el interregno amorfo que demarca de manera tangencial el mundo concreto del abstracto "no cuadra puramente con ninguna de las dos lógicas de las estructuras temporales presentadas, no puede pensarse a sí mismo desde esa posición alternativa ni construir sentido a partir de ella" (2013: 5). La necesidad de ser encasillado dentro de un sistema, sin importar demasiado que este sea el conocido o el alternativo, obedece a una resignación fatalista por pertenecer a un orden establecido y no permanecer desubicado, y se puede apreciar claramente en relatos como "Una flor amarilla" u "Ómnibus".

Este enfoque fue posteriormente ampliado y complementado por el concepto de *lugar desconocido* (Pape, 2012: 8). Más allá de actuar como un mero apéndice del *pasaje*, el lugar desconocido posee relevancia como concepción particular del espacio en obras como "La puerta condenada", en donde si bien el *pasaje* es importante —simbolizado en la puerta tras el armario—, es el lugar desconocido tras ella, la representación sugestiva del espacio vacío, la que absorbe la atención del lector hasta el final del cuento. Autoras como Béssiere sitúan este vacío sugestivo en la raíz de lo fantástico en los cuentos de Cortázar (1974: 17). El concepto de *lugar desconocido* se puede asociar con el de *territorio insólito* de Adam Elbanowski, definido como aquel "trozo del espacio donde sucede un evento que niega las leyes racionales" (1992: 277) y que reconoce en la milonga de "Las puertas del cielo" o las galerías cubiertas de "El otro cielo".

Finalmente, otro enfoque en relación al papel que juega el *pasaje* en los cuentos cortazarianos es el propuesto por Ovares y Rojas (1999: 10-11), quienes diferencian dos modos de atravesar el umbral. Primero, en función de la "aparición del fantasma", lo otro, lo extraño, que surge del "otro lado" y que remite al hermano muerto en "Cartas de mamá", a

Celina bailando en “Las puertas del cielo”, a lo invasivo en “Casa tomada” o a lo intrusivo en “Continuidad de los parques”. Segundo, con base en la “seducción del abismo”, donde se impone la presencia de algún elemento que fascina al protagonista y lo atrae al otro plano, como ocurre con la isla paradisíaca en “La isla al mediodía”, la obsesiva atracción que siente el protagonista en “Axolotl” o el rol simbólico de la bola de cristal en el pasamanos de la escalera en “Las armas secretas”.

3. UNA REVISIÓN DE LAS PRINCIPALES ESTRUCTURAS ESPACIALES

Consideramos patente, por lo tanto, que el espacio en los cuentos de Cortázar posee siempre una ambivalencia dialéctica. La pulsión tectónica entre ambas dimensiones produce una tensión narrativa por la que hace aparición lo fantástico. Esta dualidad entre el espacio ordinario y el extraordinario constituye el andamiaje conceptual que articula la espacialidad en sus cuentos y que ha sido catalogada por Eyzaguirre como de “invasión, inversión e interpenetración o fusión de los planos” (1996: 179).

Estableciendo como marco general esta dinámica dual, articulada por el concepto de *pasaje* como el elemento que vehicula lo extraordinario entre ambos mundos, procedemos a continuación a categorizar otros modos de utilización del espacio más específicos. Lejos de constituir un mero soporte material del argumento, el espacio cortazariano muestra una gran plasticidad interactuando con otros elementos escénicos del relato. Como veremos, esta característica le confiere la capacidad de adoptar diferentes morfologías y diversas valencias simbólicas, construyendo, de este modo, estructuras espaciales que se definen y materializan, por lo general, en contraposición dialéctica a otras estructuras de naturaleza radicalmente opuesta.

3.1. Espacios cotidianos y espacios imaginarios

El espacio construido por el imaginario cortazariano es, preferentemente, un espacio urbano. Esta inclinación encaja con la tradición literaria argentina del siglo XX que, representada por autores como Borges, Roberto Arlt o Bioy Casares, prescindió ampliamente del

mundo rural. La trayectoria vital de Julio Cortázar se encuentra dividida entre las ciudades de Buenos Aires y París y, debido a ello, estos territorios constituyen frecuentemente la localización geográfica de sus relatos (Ainsa, 1973; Schmidt-Cruz, 2000; Herráez, 2014). En algunos casos, como en el cuento "Cartas de mamá", la trama discurre en ambas ciudades, delineando un eje dialógico entre los dos polos. Otras localizaciones también utilizadas por el escritor son Londres ("Instrucciones para John Howell"); París y Roma ("Todos los fuegos el fuego"); valles de Luberon ("Silvia"); Ginebra ("Ahí pero dónde, cómo"); Montevideo ("La puerta condenada"); Cuba ("Reunión") o el Mediterráneo ("La isla al mediodía").

Como no podría ser de otra manera, la ciudad en Cortázar puede ser observada desde diferentes planos simbólicos. Así, por ejemplo, Roger Celis la vincula a una dimensión oculta, prohibida y transgresora del inconsciente que sitúa en un plano onírico (2004: 89). Las referencias topográficas a nombres de calles, líneas de autobús o metro, edificios emblemáticos, etc., son también importantes, pues a menudo enmarcan la acción en localizaciones verosímiles que sitúan al lector en un marco cotidiano formando un *efecto de lo real* (Barthes, 1968). Un ejemplo evidente lo encontramos en el relato "Ómnibus", donde estas referencias estructuran el contexto urbano que impulsa la trama. Nicolás Rosa (1980: 101) denomina como "itinerarios" a estas estructuras espaciales que median entre zonas y se sobreimprimen sobre caminos ya establecidos. Por otra parte, se hace necesario incorporar también categorías analíticas como el *cronotopo*, término concebido por Bajtín para analizar como "los elementos de tiempo se revelan en el espacio y [como] el espacio es entendido y medido a través del tiempo" (1989: 238). En este caso, la confluencia del tiempo y del espacio aparece en "Ómnibus" sobreimpuesta por encima de la representación cartográfica de la ciudad de Buenos Aires.

También es pertinente señalar visiones antropológicas dentro del imaginario espacial del viaje desarrolladas por autores como Maradei (2013) o Zygmunt (2017) al analizar las obras de "La autopista del Sur" y *Los autonautas de la cosmopista*, las dos localizadas en la autopista París-Marsella. En ambas se produce una metamorfosis por la cual este espacio "pensado habitualmente como trayecto, como lugar de tránsito, sufrirá una paulatina transformación hasta adquirir muchos de los rasgos que presenta un espacio vital, donde es posible desarrollar la propia subjetividad y relacionarse con los otros" (Maradei, 2013: 110). Es decir,

Cortázar propone construir a partir de un *no-lugar* —concepto definido por el antropólogo francés Marc Augé como un espacio de transición despersonalizado y anónimo generado por la sobremodernidad— un *lugar*, entendido como un espacio de identidad, relacional e histórico (1994: 83). Naturalmente, existen también cuentos donde no se especifica la localización como en "Con legítimo orgullo", "El viaje", "Continuidad de los parques", "No se culpe a nadie" y "Estación de la mano". En otros casos, el encuadramiento general de la acción es meramente referenciado de manera tangencial sin entrar en más detalles topográficos como en el caso de La Pampa ("Cefalea").

3.2. Espacios cerrados y espacios abiertos

Las localizaciones inscritas en espacios físicamente cerrados poseen un "carácter negativo" (De Mora, 1980: 343) que incrementa la tensión narrativa en el lector y la sensación de asfixia y de restricción del movimiento. Se pueden clasificar en tres tipos: espacios estáticos privados, espacios dinámicos o de transición y, finalmente, espacios estáticos públicos.

En lo que respecta al primer grupo, la casa es un elemento clave en la literatura cortazariana. Por lo general posee una fuerte relevancia como elemento delimitador y categorizador del sujeto en relación con el espacio. Un ejemplo lo podemos observar en "Circe", donde el protagonista es definido hasta una cierta altura del relato siempre como una *visita*, ajeno hasta entonces a la vida de Delia y a su casa. En "Bestiario", el lector intuye como la casa transpira un ambiente opresivo y coercitivo condicionado por la presencia errante de un tigre que limita la capacidad de movimiento de la familia y una violencia silenciosa y latente en algunas de las relaciones intrafamiliares que sólo la llegada de Isabel consigue quebrar[1]. Otro ejemplo lo observamos en "La salud de los enfermos", donde la acción nucleada en torno a la delicada salud de la madre, y la red de artimañas tejida para preservarla ajena a la accidentada muerte del benjamín de la familia, imprime en el lector la sensación agobiante de un espacio familiar

[1] La construcción de una granja de hormigas entre Nino e Isabel, a modo de juego, constituye un espacio paralelo y representativo de la opresión y del peligro de la casa que Rosa denomina como espacio "transicional" (1980: 101).

constreñido.

Sin embargo, si en un relato destaca la presencia de la casa como elemento protagonista y central de la obra es en "Casa tomada" (Sánchez, 2006; De Moraes y Sturzbecher, 2007). El encapsulamiento de los hermanos en la casa les aísla prácticamente del exterior, confinándolos a una rutina austera y absorbente que pivota en torno al cuidado de la misma. Sólo la presencia, apenas sugerida, de un invasor externo consigue expulsarlos al exterior y a un futuro incierto. Más allá de las interpretaciones políticas de este relato (Alazraki, 1994: 72) y de lecturas freudianas del espacio[2] (Pérez, 1998; Yu-Jin, 2006), la casa constituye un elemento que va más allá del puro formalismo escénico. La casa-protectora del inicio se transforma, sin que el lector entienda exactamente el porqué, en una casa-amenazadora (Valero, 2016: 356). Por lo tanto, el espacio "no es simplemente el marco en el que se desarrolla el relato, es el relato mismo, a partir del cual se configuran todos los elementos narrativos" (Ambriz, 2009: 6).

En el caso de que se trate de un solo personaje, el espacio de la casa se reduce a un departamento ("Carta a una señorita en París"), o apenas una habitación ("No se culpe a nadie", "La puerta condenada" o "El río"). Por otra parte, a veces la casa/habitación no posee ninguna función simbólica más allá de configurar el escenario material de la acción, como sucede en "Las fases de Severo", "El ídolo de las Cícladas", "Estación de la mano" o "Las babas del diablo".

El modelo de espacio cerrado dinámico o de transición aparece reflejado en cuentos como "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Una flor amarilla" y "Cuello de gatito negro", donde los transportes públicos concretizan y delimitan la irrupción de lo fantástico. Kipnis considera que el *topos* del transporte público expresa de una manera concentrada la esencia de la atmósfera del miedo en los relatos de Cortázar (2000: 76). Finalmente, podemos encontrar un tercer grupo localizado en espacios públicos como cines y teatros ("Las Ménades", "Instrucciones para John Howell" y "La banda"), hoteles ("La puerta condenada") u hospitales ("La señorita Cora").

En contraposición al espacio confinado de la casa, los jardines exteriores poseen connotaciones positivas vinculadas al juego y a la adolescencia ("Los venenos", "Bestiario", "Silvia" o "Final del juego").

2 Existen todo tipo de interpretaciones recogidas en Ambriz (2009).

Sin embargo, el espacio abierto también consigue transmitir en algunos casos una sensación coercitiva como ocurre en "La autopista del Sur", donde un atasco kilométrico en una de las autopistas de entrada a París embotella a cientos de conductores hasta el punto de articular un precario sistema de relaciones sociales entre los viajeros. Pese a la localización exterior, el calor abrasador del verano y el aislamiento espacial provocan una sensación de angustia y de frustración. De manera semejante, la granja de *mancuspias* en "Cefalea" invoca también un áurea de opresión por la penosa tarea de cuidar a los animales, el aislamiento social y geográfico, y el clima extremo de La Pampa argentina, de manera que la casa asume, en un principio, la función de aliviar la presión abrasiva del exterior.

La interacción entre espacios abiertos y cerrados se produce de manera recurrente en los relatos de Cortázar en un juego de flujos y reflujos bidireccionales orientado a crispar o relajar la trama narrativa. Así, es posible observar movimientos centrípetos en cuentos como "Axolotl" o "Cefalea", donde la dimensión espacial se inicia en una localización semi-abierta y abierta (museo y granja) para acabar trasladándose a una cerrada (pecera y casa/cabeza de los cuidadores), subrayando así la idea de alienación y encarcelamiento.

En otras ocasiones, el sentido de la permeabilidad se vehicula de dentro hacia fuera, como en el caso de "No se culpe a nadie", "Ómnibus" o "La isla al mediodía". Es decir, de una posición estática a otra dinámica. En el primer relato, la opresión que ejerce un simple pulóver —que configura en sí mismo un espacio cerrado— deriva, una vez liberada la cabeza tras una angustiosa gimnasia de giros y contorsiones, en la caída del protagonista por la ventana. En "Ómnibus" la tensión se acumula progresivamente a lo largo del trayecto en bus en tanto que la pareja protagonista subvierte la lógica del espacio (no llevar flores como el resto de los pasajeros). La no participación en el orden preestablecido conjura una suerte de violencia silenciosa, una hostilidad creciente por parte de pasajeros y conductor, de la que solo logran escapar al bajarse en su parada. Finalmente, en "La isla al mediodía" el avión representa la vida presente y cotidiana del protagonista, quien proyecta sobre una isla del Mediterráneo su deseo obsesivo por cambiarla hasta el punto de experimentar una breve estancia en la misma (prototipo de paraíso) por unas horas, momento en que el avión se estrella y el lector asimila que el protagonista realmente nunca salió del mismo.

3.3. Alteridad y espacios superpuestos

La alteridad es una técnica característica de la obra de Cortázar, tanto en lo que se refiere a la duplicidad de personajes como en el caso de la alteridad de espacios en planos y contextos geográficos diversos. Saúl Sosnowski sugiere que al rebelarse los planteamientos espacio-temporales a la lógica ordinaria "se pierden con ello la irreversibilidad del tiempo y la dimensión unívoca del espacio. Se niegan, además, la unidad y la finitud de los hechos y la necesidad teórica de que un hecho sea considerado único en un tiempo y un espacio determinados" (1973: 3).

Carmen de Mora se refiere a esta estructura espacial como "espacios superpuestos" (1980: 348). Desde un punto de vista actancial, el espacio aparece fragmentado en dos escenarios que cohabitan, sino conviven, dentro de la trama argumental del relato, como acontece en el caso de "La noche boca arriba", "Continuidad de los parques", "Siestas", "Recortes de prensa", "El río", "Todos los fuegos el fuego", "Las puertas del cielo", "La isla al mediodía" y "El otro cielo".

La contraposición de espacios dicotómicos a veces se solapa como "realización efectiva de un deseo virtual" (1980: 349) en relatos como "Las puertas del cielo", "La isla al mediodía" y "El otro cielo". En ellos se superponen escenarios alternativos materializados a partir de la proyección obsesiva del protagonista sobre el espacio. En otros casos, la tensión entre planos paralelos sostiene tramas triangulares de amor-odio-celos-rencor como en "Todos los fuegos el fuego", donde el escritor consigue sincretizar dos historias de despecho amoroso emplazadas en contextos geográficos y temporales muy lejanos. Finalmente, en relatos como "La noche boca arriba", el autor propone dos historias ubicadas en territorios y tiempos muy distantes mientras juega al despiste con el lector haciéndole perder la noción entre realidad y sueño.

3.4. Objetos insólitos, objetos clave y objetos privilegiados

Como señala Jaime Alazraki, dentro del imaginario fantástico de Cortázar, la realidad alternativa o *segunda* que se intuye larvada por debajo de la cotidiana precisa, asimismo, de un lenguaje alternativo o *segundo* que la refiera (1990: 29). Con este propósito, el imaginario literario de

Cortázar está repleto de objetos metafóricos. Elbanowski apunta que "son elementos que aparecen dentro del marco de lo cotidiano representado y, a la vez, constituyen su componente principal que lleva el espacio a su dimensión fantástica" (1992: 274). Siguiendo la clasificación realizada por Elbanowski, podemos dividir estos elementos fundamentalmente en dos tipos: *objetos insólitos* y *objetos clave*.

Dentro del primer grupo, debemos destacar, primeramente, la utilización de algunos animales como herramientas simbólicas para introducir lo fantástico mediante la alteración del orden espacial. Así, por ejemplo, la deambulación —por todos normalizada— de un tigre por la casa en "Bestiario" es una parte integral del espacio; en este sentido, "el tigre no implica ninguna irrupción de lo insólito en lo 'normal', sino que es, justamente, lo cotidiano" (Elbanowski, 1992: 274). Asimismo, los conejos vomitados por el protagonista de "Carta a una señorita en París" también trastornan el orden espacial de un apartamento burgués hasta convertirlo en un territorio caótico. En un nivel inferior, las hormigas también juegan cierto papel en la ordenación espacial del relato en "Los venenos" y "Bestiario". Otro tipo de *objeto insólito* lo determinan aquellos elementos de la escena que transforman y alteran el espacio. Estos pueden ser materiales, como la estatua de "El ídolo de las Cícladas", que convierte un taller arqueológico en París en un "espacio sagrado", o inmateriales, como los ruidos sordos de "Casa tomada" que, "portadores de un sentido metafórico" (Alazraki, 1990: 29), van acotando y constriñendo el espacio de la casa.

Existe un segundo grupo cuyos elementos son empleados por el autor para desdoblar el espacio, entre los que podemos destacar vidrios, puentes, puertas, ojos, cámaras fotográficas, ventanas, escaleras o galerías (Lizama, 1995: 181). Nicolás Rosa los cataloga como "espacios intersticiales" (1980: 101), donde lo siniestro encuentra la fisura para adentrarse en el mundo cotidiano. Son signos que "nos trasladan al nivel simbólico de la obra" mediante la transmisión de movimiento, por lo que se hallan fuertemente ligados al concepto ya analizado de *pasaje,* así como de *frontera*, que estudiaremos más adelante. Estos motivos interactúan con otros elementos narrativos articulando una "red de sentido propio" (Riva, 2007: 62). Elbanowski (1992) destaca, por una parte, el *vidrio* como categoría espacial que conecta los dos mundos permitiendo la transmutación del personaje como sucede en "La isla al mediodía" o

en "Axolotl" y, por otra, el *puente* como punto de enlace entre lo real y lo fantástico en "Lejana", "El otro cielo" y en "Cartas de mamá", donde se alude a un metafórico puente que relaciona el pasado bonaerense y el presente parisino de los protagonistas.

Elbanowski distingue también lo que denomina como *objetos privilegiados*, situados en un primer plano narrativo, como la bola de vidrio en "Las armas secretas", la estatua en "El ídolo de las Cícladas" o el acuario en "Axolotl". Se trata de elementos centrales que ensombrecen el resto de la composición espacial del escenario. Un lector atento puede anticipar la sobrevenida de una situación fantástica e intuir que esta pivotará en torno a alguno de estos *objetos privilegiados*, motivo por el cual estos atrapan, desde un inicio, el foco de atención del lector y subordinan el resto de elementos que configuran la escena.

3.5. Territorio amenazante y frontera

Dentro de la heterogeneidad y estratificación del espacio en Cortázar, destaca el concepto de *territorio amenazante* (Elbanowski, 1992: 277) como una esfera que circunscribe al *locus* del personaje. Se caracteriza por ser un territorio inhóspito y opresivo que no puede ser atravesado por el protagonista por el peligro y la amenaza que supone. Ejemplos de territorio amenazante son los alrededores de la autopista en "La autopista del Sur", ya que los personajes son inexplicablemente agredidos en cuanto salen de la misma por los habitantes de los pueblos colindantes a la carretera. Las estancias ocupadas por el tigre en "Bestiario" y por lo tanto restringidas al paso, las habitaciones invadidas en "Casa tomada", los anónimos enviados por los vecinos a Mario poniéndole en preaviso en "Circe" o el rechazo de la población y la policía a la granja en "Cefalea" por el miedo a las enfermedades transmitidas por los animales, son muestras de territorios inhóspitos y amenazantes que aíslan el *locus* del protagonista.

Otro término fundamental para analizar las estructuras espaciales en Cortázar es el concepto de *frontera*. Elbanowski considera que la frontera "reparte y diversifica el espacio e introduce una serie de contrastes entre territorios separados. En función de la frontera pueden aparecer los requisitos espaciales como el vidrio, pero también una pared o una candileja que separa el escenario de la sala" (1992: 278). Pero, según este autor, la frontera en Cortázar es permeable. Los personajes la atraviesan

constantemente por dos motivos. Primero, como una actitud deliberada que busca transgredir su *locus* restringido, suprimiendo el dualismo antagónico entre el mundo real y el mundo evocado. Segundo, por compromiso u obligación en el contexto de un juego o amenaza opresiva. En cualquier caso, la transgresión de la frontera conlleva la transformación del espacio representado y la interpenetración del espacio empírico y el psíquico/onírico.

Otro investigador que ha estudiado con atención la función de la *frontera* en los relatos de Cortázar ha sido Mehmet Ilgürel, quien considera que "la frontera es un elemento que trasciende la mera categoría de elemento recurrente y que forma parte de la estructura del cuento" (2017: 62). De este modo, el umbral o frontera es un cronotopo que conecta dos realidades ontológicas diferentes. En su análisis distingue tres modelos de frontera. Primeramente, identifica aquellas fronteras que "vinculan los opuestos" (2017: 58), caracterizadas por confrontar personajes y realidades diferentes, y cuya transgresión suscita lo fantástico. Así, la transgresión de las fronteras *dentro-afuera* y *hombre-animal* en "Axolotl"; *cariño-maltrato* y *riqueza-pobreza* en "Lejana"; o *realidad-delirio* en "La noche boca arriba", concluye en un episodio fantástico.

Un segundo modelo de frontera es aquella que "conserva lo extraño" (2017: 59) y que Ilgürel vincula al espacio que configura la casa en los relatos "Casa tomada", "Circe" y "Carta a una señorita en París". En esencia, la casa se transmuta en un personaje central del relato porque delimita y confina la dimensión fantástica del mismo. Por esta razón, cuando los personajes cruzan la frontera y abandonan la casa, lo maravilloso deja de existir. Finalmente, cataloga como *frontera-espejo* a los umbrales observados en los relatos "La puerta condenada" y "Las armas secretas". En el primero, Ilgürel considera, desde una interpretación psicoanalítica, que los lloros corresponden a la imagen alienada del ánima del protagonista. Asimismo, la ausencia de la *bola de vidrio* en el segundo relato, motivo recurrente y obsesivo del protagonista en todo el cuento, deriva en un acto de violencia contra su novia, quien representaría nuevamente el ánima del protagonista.

3.6. El espacio cognoscitivo y el espacio literario

Quisiéramos finalizar exponiendo dos enfoques teóricos de

Carmen de Mora (1980) que, consideramos, presentan un cierto interés a la hora de abordar e interpretar el entramado de códigos y simbologías que Cortázar construye a modo de espacio. Un primer ejemplo es la contextualización del concepto de *espacio cognoscitivo* de Greimas (1976) en los cuentos fantásticos de Cortázar. Este espacio se define como "un espacio interior que el sujeto se construye para sí mismo, y que por este hecho sólo es significante para él, compuesto de parcelas del saber que ha llegado a adquirir" (Greimas, [1976] 2015: 349). El espacio cognoscitivo se puede reconocer en el mundo imaginativo del protagonista convaleciente en "Liliana llorando", previendo lo que pasará después de su muerte, o en el refugio interior construido por el boxeador "Torito" a partir de la añoranza de éxitos pasados. En "Cartas de mamá" existe también un espacio cognoscitivo prohibido y oscuro entre Luis y Laura en torno a la figura fallecida de Nico, hermano y exnovio, respectivamente, de los protagonistas, que impide romper definitivamente con el pasado (Buenos Aires) y lastra de manera velada el presente (París). Se trata de un espacio intangible y subjetivo construido tácita y silenciosamente sobre el remordimiento de la pareja. Otro ejemplo son las diversas cábalas esgrimidas por Petrone en "La puerta condenada" para explicar los llantos que escucha en su habitación de hotel de madrugada y que también entrarían, según la autora, en esta categoría analítica. Finalmente, en "Ahí pero dónde, cómo" el espacio cognoscitivo se materializa en la calle Rivadavia de Buenos Aires en torno a la enfermedad de Paco, amigo del protagonista muerto treinta años atrás, y que se superpone a través del sueño sobre la realidad ginebrina del narrador.

Una segunda propuesta la constituye la idea de un *espacio literario* que De Mora identifica en obras como "Bestiario" y "Ahí pero dónde, cómo" y que se concretiza en una literatura que el narrador expone, y mediante la cual el lector puede seguir el curso de sus reflexiones y experiencias, disociada del resto de la narración del relato mediante un uso específico y distintivo de la escritura —utilización de minúsculas, espacios en blanco y frases deshilvanadas— (1980: 353). Incluso, señala De Mora, la propia estructura del relato puede ser representada en términos espaciales. De este modo, relatos como "Axolotl" o "Las babas del diablo" configuran una escritura circular mientras que "Todos los fuegos el fuego" muestran una composición díptica.

4. ¿HACIA UNA TEORÍA GENERAL DEL ESPACIO EN LOS CUENTOS DE CORTÁZAR?

Tal y como hemos podido observar hasta el momento, son múltiples los enfoques construidos alrededor del papel que el espacio juega en la narrativa breve de Cortázar. Se trata de una temática sugerente que ha generado una dilatada producción investigadora al respecto. A lo largo de los últimos casi cincuenta años, numerosos investigadores se han sentido atraídos y llamados a explicar cómo funciona esta interacción entre espacio y fantasía. Así, los primeros trabajos pusieron el acento apenas en revelar esta relación y definir, de modo general, sus características más notables. Progresivamente, los análisis sobre esta materia han ido adquiriendo un enfoque más meticuloso y afilado, diseccionando aspectos muy concretos en relación al uso del espacio, y que hemos procedido a estructurar en diferentes categorías a lo largo de este artículo.

Nos hemos centrado, por lo tanto, en recopilar y cotejar, de manera crítica, los diversos enfoques existentes sobre la interacción entre espacio y fantasía en Cortázar. Sin embargo, pese a la extensa literatura especializada al respecto, estas propuestas se centran, de manera general, en apenas media docena de relatos por el peso y la trascendencia narrativa que posee en ellos la dimensión espacial. Estos análisis, sin menoscabo del enorme interés que suscitan, se revelan a la postre como aportaciones deshilvanadas con respecto a una posible visión más amplia y holística del espacio en la extensa narrativa corta de Julio Cortázar. No es, en cualquier caso, momento este para acometer un trabajo tan complejo como la proposición de una teoría estructural del espacio en su obra cuentística. Sin embargo, si es posible subrayar la que, desde nuestro punto de vista, podría ser alguna de sus características fundamentales.

Se ha constatado en este trabajo como la contraposición de dos espacialidades —la real y la irreal— genera una suerte de limbo o frontera que es atravesada por el protagonista permitiendo, así, la aparición de lo fantástico. Sin embargo, consideramos que es posible y pertinente matizar este argumento. De manera general, el espacio mundano, el que se nos presenta con la introducción del relato, es un elemento flexible que se amolda a las andanzas del protagonista (De Mora, 1980). En este sentido, se trata de un espacio subordinado a la acción del personaje, ya que se va construyendo a medida que este interactúa con su entorno inmediato.

Se caracteriza, por lo tanto, por una naturaleza preferentemente estática y pasiva en relación con el sujeto, quien lo va incorporando a la narración e introduciendo al lector de manera fragmentada y elíptica a medida que la trama avanza.

Frente a este primer modelo espacial se superpone una geografía alternativa cartografiada sobre la lógica transmundana de lo absurdo y lo extraordinario. A diferencia del espacio cotidiano, el imaginario espacial fantástico no es adaptativo. No se amolda a los impulsos y acciones del sujeto protagonista, sino que se impone sobre ellos. Existe a pesar de este y no se define en función de su voluntad, sino que el lector lo percibe como una otra-realidad que subvierte y altera los códigos espaciales tradicionales en los que ambos, personaje y lector, se reconocen y se orientan.

Es aquí donde se presenta, a nuestro parecer, el nudo conceptual de la espacialidad en Cortázar. La confrontación entre estas dos estructuras espaciales propiciaría, según las teorizaciones observadas en este trabajo, la aparición de lo fantástico. Sin embargo, en nuestra opinión, no se trata tanto de una pugna, entendida como un choque entre dimensiones parejas y relativamente equilibradas, como de una imposición incontestable e irrebatible. El imaginario fantástico se superpone fatalmente sobre el mundano, colonizándolo y reconfigurándolo de acuerdo con un nuevo lenguaje geográfico que condiciona, de manera directa, las andanzas y vicisitudes del personaje. En este sentido, podemos hablar de una cadena jerárquica por la cual el espacio ordinario se subordina y reduce al *locus* del personaje, mientras que este se ve, a su vez, oprimido y restringido por la espacialidad fantástica que, como ya hemos observado, puede adquirir diferentes formas y materializarse en diversas estructuras espaciales.

De este modo, la plasticidad y el carácter pasivo del espacio ordinario quedan supeditados a una nueva conceptualización del mismo que interactúa con el protagonista sin obedecer a su voluntad. Pero el personaje no observa impávido la transmutación de una realidad por otra, sino que intenta asirse, sin conseguirlo, a elementos familiares de referencia. Es en esta maniobra por encuadrar parámetros cognitivos lógicos dentro de una arquitectura espacial incongruente que se adivinan nuevas atribuciones simbólicas y nuevas formas de interactuar con el entorno. Es, en definitiva, donde se desvela la trama fantástica. De este modo, el espacio corriente, vinculado de manera indisoluble al personaje, es asimilado y sometido a la pulsión de un nuevo paradigma espacial que usurpa y trastorna las

coordenadas geográficas consabidas. La conquista del espacio por lo incoherente y lo extraordinario aboca finalmente al protagonista, en la mayoría de los casos, a envolverse en esa otra espacialidad extraña y traspasar el umbral —a veces atraído, a veces obligado— que revela, finalmente, lo fantástico.

5. CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo ha quedado patente la rica diversidad de interpretaciones y análisis realizados en torno a la dimensión espacial en los cuentos de Cortázar. Son numerosos los intentos por descodificar el complejo juego de signos que cartografían la espacialidad dentro del imaginario fantástico del escritor, y que va más allá de ser el mero soporte material del mismo. El espacio se establece como una pieza central y necesaria dentro del tablero semiótico para intuir —más que entender, pues la ambigüedad es un rasgo característico de su obra— como el orden cotidiano queda subvertido por la infiltración de lo fantástico.

Siendo el tema del espacio un motivo profusamente analizado en los estudios sobre Cortázar, existía, a nuestro entender, bastante confusión sobre los diferentes usos espaciales empleados por el autor en sus relatos fantásticos. Era necesario realizar un punto de situación. En este sentido, el propósito de este trabajo ha consistido en revisitar aquellos análisis literarios en torno a la espacialidad en Cortázar —que Gambetta (1996) desglosa en cuatro dimensiones: la *ciudad,* la *casa*, los *puentes-pasajes* y el *viaje*— y tratar de reunir, actualizar y clasificar aquellas estructuras espaciales más características dentro de la narrativa breve del escritor.

De esta manera, hemos podido confirmar la tesis, central en muchos análisis, de que el espacio frecuentemente juega un papel transcendental en la aparición de lo fantástico. Para entender esta relación hay que asumir que Cortázar plantea la existencia de una realidad alternativa a la presente, y que dispone la delimitación entre ambas de manera permeable y difusa. El lector, situado inicialmente en un escenario familiar, percibe la expresión de otra lógica que, por entrelíneas de la ordinaria, va imponiéndose de manera hegemónica hasta quedar subsumido en una geografía extraña carente de marcas de orientación.

Hemos clasificado aquellas estructuras espaciales más destacables en diferentes categorías que, no obstante, casi siempre poseen un carácter

dual que conecta la realidad presente con la alternativa. Todas las estructuras aquí recogidas son, por lo tanto, en esencia, diferentes métodos de interrelacionar el espacio lógico con el ilógico, de puentear lo conocido con lo desconocido, dejando entrever y sobrevenir lo fantástico.

A partir de este primer objetivo de nuestro trabajo, la revisión teórica y la clasificación de las principales estructuras espaciales utilizadas por Cortázar en sus cuentos fantásticos, alcanzamos nuestro segundo propósito: evidenciar la interdependencia que el espacio cortazariano posee en relación con otros elementos de la trama y a partir de la cual se erige un sistema simbólico del que apenas hemos bosquejado algunas claves para su interpretación. Para *espacializar* lo fantástico, Cortázar se sirve de estos elementos (objetos físicos, animales, elementos sonoros, etc.) a los que confiere un gran capital metafórico y una capacidad para reconfigurar y dotar de nuevos significados al espacio escénico.

Finalmente, a modo de conclusión, se ha puesto el acento en enmarcar la confrontación entre ambas estructuras espaciales, la real y la irreal, en términos de una imposición y colonización de la segunda sobre la primera. De esta manera, redefinimos y desafiamos la tradicional concepción de una confrontación tectónica y relativamente equilibrada entre ambos imaginarios espaciales. Mediante esta dinámica de dominación, se introducen inéditos parámetros de movilidad y se articulan nuevos flujos de interacción dentro del triángulo compuesto por el espacio, los personajes y los elementos escénicos.

Más allá del carácter reflexivo y teórico del presente trabajo, quisiéramos señalar la necesidad de seguir profundizando y continuar proponiendo nuevos enfoques y herramientas analíticas e interpretativas que busquen descodificar el lenguaje velado que podemos apreciar siempre subyacente en sus relatos fantásticos y que alude a un mundo submarino, misterioso y esquivo que transcurre entretejido al nuestro. No obstante, y dado el largo recorrido investigador en torno a la temática espacial al que podemos tener acceso hoy en día, las nuevas propuestas deberían, a nuestro entender, poseer un enfoque estructural e integrarse dentro de una visión general y holística del espacio en Cortázar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AINSA, F. (1973). "Las dos orillas de Julio Cortázar". *Revista iberoamericana* 39.84, 425-456 (también en *https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1973.2495* [14/11/2018]).

ALAZRAKI, J. (1990). "¿Qué es lo neofantástico?". *Mester* 19.2, 21-35.

____ (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

AMBRIZ, C. E. (2009). "Análisis narratológico de 'Casa Tomada' de Julio Cortázar". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 42 (también en:*http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/casatoma.html* [21/10/2018]).

AMÍCOLA, J. (1997). "'La noche boca arriba' como encrucijada literaria". *Revista iberoamericana* LXIII.180, 459-464 (también en *https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1997.6206* [22/11/2018]).

AUGÉ, M. (1994). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.

BAJTÍN. M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

BARTHES, R. (1968). "L'effet de réel". *Communications* 11, 84-89.

BENEDETTI, M. (1967). *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca.

BESSIÈRE, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.

CAMPRA, R. (1996). "Fantasma, ¿estás?". En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio Internacional*, AA.VV., vol. 1, 213-223. Madrid: Fundamentos.

CAPANO, A. D. (2014). "Julio Cortázar y Antonio Tabucchi en dos recreaciones de ambientación griega". *Gramma* 3, 107-113.

CAPOBIANCO, M. (1994). "Julio Cortázar and the Various Interpretations of Quantum Theory". *Taller de letras* 22, 7-16 (también en *http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-205135.html* [03/11/2018]).

CELIS, R. (2004). "Julio Cortázar: ciudad, texto y sueño". *Confluencia* 19, 83-93.

CEPEDELLO MORENO, M.ª P. y MELENDO CRUZ, A. (2013). "Narración y sabotaje en 'Las babas del diablo' y 'Blow Up'".

Signa 22, 227-243 (también en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6351* [14/10/2018]).

DE MORA, C. (1980). "La fijación espacial en los relatos de Cortázar". *Cuadernos hispanoamericanos* 364-366, 342-353 (también en *http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd5166* [09/11/2018]).

DE MORAES, F. e STURZBECHER, T. (2007). "O duplo espacial em 'Casa tomada', de Julio Cortázar". *CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários* 3, 380-387.

DOMÍNGUEZ, M. L. (1991). "Del espacio americano al espacio europeo. La espacialidad fantástica en un relato de Adolfo Bioy Casares". *Anthropos* 127, 57-60.

ELBANOWSKI, A. (1992). "El espacio y lo fantástico en la cuentística de Cortázar". *La Palabra y el Hombre* 81, 273-278 (también en *http://hdl.handle.net/123456789/1506* [12/11/2018]).

EYZAGUIRRE, L. (1996). "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar". En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio Internacional*, AA.VV., vol. 1, 177-184. Madrid: Fundamentos.

FERRÉ R. (1990). *Cortázar: El romántico en su observatorio*. Puerto Rico: Editorial Cultural.

FERRO, R. (2014). "Julio Cortázar entre viajes y bibliotecas". *Revista Letral* 12, 1-20 (también en *http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3767* [12/12/2018]).

FILINICH, M.ª I. (2010). "La procedencia incierta de la voz (a propósito de 'Las babas del diablo', de Julio Cortázar". *Signa* 19, 255-272 (también en *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6236/5969* [14/10/2018])

GAMBETTA, A. (2011). "Julio Cortázar y el espacio lúdico". *Actual Investigación* 33, 261-281.

GOLOBOFF, M. (2004). "Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar". En *Historia crítica de la literatura argentina*, S. Saítta (ed.), vol. 9, 277-305. Buenos Aires: Emecé.

GREIMAS, A. J. (1976). *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Paris: Presses universitaires de France [2015].

GRIVEL, C. (1992). *Fantastique-fiction*. Paris: Presses Universitaires de France.

HERRÁEZ, M. (2014). "Referencias parisinas en el imaginario mítico de Julio Cortázar". *Revista Letral* 12, 21-31 (también en *http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3768* [14/11/2018]).

ILGÜREL, M. (2017). "Fronteras en el imaginario simbólico de los cuentos de Julio Cortázar". *Revista de Literatura, História e Memória* 13.22, 53-65 (también en *http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/17454* [02/09/2018]).

JITRIK, N. (1971). *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI.

KIPNIS, L. (2000). "El transporte público como espacio amenazante en tres relatos de Cortázar". *Neophilologus* 84.1, 75-86.

LIZAMA, P. (1995). "Comentario a la ponencia del profesor Michel F. Capobianco, 'Julio Cortázar and the Various Interpretations of Quantum Theory'". *Taller de letras* 23, 177-193.

LUCIFORA, M. C. (2007). "La presencia de lo fantástico en *Bestiario*, de Julio Cortázar". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 35 (también en *http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/fanbesti.html* [11/12/2018]).

MARADEI, M. G. (2013). "Metamorfosis del espacio urbano y proyecto creador en dos relatos de Julio Cortázar". *Question* 1.37, 109-123 (también en *http://hdl.handle.net/11336/25678* [14/11/2018]).

OVARES, F. y ROJAS, M. (1999). "Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar". *Letras* 31, 5-23.

PAPE, M. (2012). "Puertas y parques y ninguna flor: Un acercamiento al fantástico cortazariano a partir de la espacialidad". *Luthor* 2.9, 2-10.

PIÑA, J. S. (2013). "Revisión y alcance del concepto de pasaje como configuración narrativa del espacio en cuentos fantásticos de Julio Cortázar". *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales* 16.XV, 31-48.

PEIRÓ, F. S. (2006). "El espacio en 'Casa tomada' de Julio Cortázar". *Literatura: teoría, historia, crítica* 8, 195-232 (también en *http://www.bdigital.unal.edu.co/14112/1/3-7900-PB.pdf* [12/11/2018]).

PÉREZ, V. (1998). "Incesto y espacialización del psiquismo en 'Casa tomada' de Cortázar". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 10 (también en *http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.*

html [17/11/2018]).

RIVA, S. (2007). "Los motivos recurrentes y la serialización de los relatos en 'Bestiario' de Julio Cortázar". *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* 23, 61-71 (también en *http://www.anmal.uma.es/numero23/Bestiario_Cortazar.htm* [11/12/2018]).

ROSA, N. (1980). "Julio Cortázar". En *Historia de la literatura argentina*, AA.VV., vol. 100, 1-24. Buenos Aires: CEAL.

ROSENBLAT, M. L. (1997). *Lo fantástico y detectivesco: Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Equinoccio.

SARLO, B. (1994). "Una literatura de pasajes". *Espacios de crítica y producción* 14, 16-18.

SARLO, B. y SAÍTTA, S. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SCHMIDT-CRUZ, C. (2000). "De Buenos Aires a París: Los cuentos de Julio Cortázar y la reformulación de su identidad cultural". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerra (eds.), Vol. III, 411-419. Madrid: Editorial Castalia.

SOSNOWSKI, S. (1973). *Julio Cortázar: Una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé.

SUÁREZ, N. (2012). "Una literatura de pasajes (y condenas). Notas sobre dos cuentos de Cortázar". En *V Congreso Internacional de Letras "Transformaciones Culturales Debates de la teoría, la crítica y la lingüística"*, A. Cristófalo y J. Ledesma (eds.), 2733-2739. Buenos Aires: Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires).

TAMBORENEA, M. M. (1986). *Julio Cortázar: Todos los fuegos, el fuego*. Buenos Aires: Hachette.

TOREA, C. y GUADALUPE, I. (2006). "Julio Cortázar: Cartografías cotidianas". *La Colmena* 49, 29-39 (también en *http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344560003* [02/12/2018]).

VALERO, E. M. (2016). "Para una poética del espacio (la casa) en el cuento latinoamericano de los 60 a nuestros días: Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar y Cecilia Eudave". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45, 343-360 (también en *http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/551299* [14/12/2018]).

VIDAURRE, C. (2002). "La estructura narrativa en los relatos de Julio

Cortázar". En *Métodos de análisis y análisis de métodos*, B. Cárdenas (ed.), 149-165. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

YU-JIN, S. (2006). "Los espacios de la 'Casa tomada', de Julio Cortázar". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 34, 85-93 (también en *http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/cortcasa.html* [04/12/2018]).

ZYGMUNT, K. (2017). "Llenando de sentido el sinsentido: La transformación del 'no lugar' en lugar antropológico en 'Los autonautas de la cosmopista' o 'Un viaje atemporal París-Marsella' de Julio Cortázar y Carol Dunlop". En *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, R. Crespo y S. Pastor (eds.), 495-506. Madrid: Biblioteca Nueva.

Recibido el 14 de enero de 2019.

Aceptado el 12 de marzo de 2019.

BIOSEMIÓTICA: HACIA UNA TEORÍA GENERAL DE LOS SIGNOS DE LA NATURALEZA HUMANA Y NO HUMANA

BIOSEMIOTICS: TOWARDS A GENERAL THEORY OF THE SIGNS OF HUMAN AND NON-HUMAN NATURE

Javier ROMERO
Universidad de Salamanca
jromero@usal.es

Resumen: La biosemiótica es la síntesis de la biología y la semiótica, y su propósito principal es mostrar que la semiosis es un componente fundamental de la vida, es decir, que los signos y el significado de los signos existen en todos los sistemas vivos. La biosemiótica está experimentando un interés creciente en semiótica, con notables resultados epistemológicos. En este trabajo hacemos un breve análisis de la biosemiótica para resaltar la novedad de esta teoría a la hora de interpretar las señales de la naturaleza humana y no humana.

Palabras clave: Biosemiótica. Semiosis. Biología. Naturaleza. Comunicación ecológica.

Abstract: Biosemiotics is the synthesis of biology and semiotics, and its main purpose is to show that semiosis is a fundamental component of life, i. e., that signs and meaning exist in all living systems. Biosemiotics is experiencing a growing interest in semiotics, with important epistemological results. This paper makes a brief analysis of biosemiotics to highlight the novelty of this theory when interpreting the signs of human and non-human nature.

Key Words: Biosemiotics. Semiosis. Biology. Nature. Ecological Communication.

1. BIOSEMÍOTICA: MÁS ALLÁ DE LA COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA

Desde los resultados de la biología moderna (de Darwin a la doble hélice del ADN), se comprueba objetivamente que el hombre no es la medida de todas las cosas (concepción antropocéntrica). Ni siquiera se podría hablarse a este respecto del orden de los primates (concepción primatocéntrica), ni de la clase de los mamíferos (concepción mamiferocéntrica) o del filo de los verterbrados (concepción vertebrocéntrica), así hasta el absurdo de una supuesta supremacía del dominio Eucariotas (concepción eucariocéntrica), en el intento predarwinista de jerarquizar las especies en la tradición filosófica que se remontaría a Platón y Aristóteles, y que estaría presente incluso en naturalistas del siglo XVIII como Buffon o Linneo[1].

Si bien es verdad que históricamente la biología estuvo muy presente en el pensamiento filosófico, ético y político de autores como Aristóteles, Maquiavelo, Hobbes, Burke, Malthus o Hegel, entre otros, sus aplicaciones se habrían producido en forma de metáforas —como señalan Dryzek y Schlosberg—, y solo a consecuencia de los viajes de Darwin en el Beagle, se podría hablar a día de hoy de una aproximación filosófica diferente que merece la descripción de "un verdadero programa de investigación" (Dryzek y Schlosberg, 1995)[2]. Así entonces, en este caso no se estaría hablando de una mera teoría (la teoría de la evolución

[1] Ya en algunos diálogos platónicos encontramos insinuaciones de que el mundo sensible, respecto al mundo inteligible, no tendría el mismo rango de excelencia, y que todos los organismos serían ejemplo de una esencia perfecta inmutable, o tipo (pensamiento tipológico). Pero fue Aristóteles el que sugirió a filósofos y naturalistas posteriores la idea de clasificar todos los organismos en una única *scala naturae* ordenada según el grado de perfección, siendo el texto *De Anima* (414a 29-415a, 13) o *De generatione animalium* (732a 25-733b, 16), escritos relevantes para el desarrollo de ideas neoaristotélicas posteriores según señala Arthur O. Lovejoy (Lovejoy, 1983: 73 y ss.).

[2] Los viajes a bordo del H. M. S. Beagle (1831-1836), primero como acompañante y luego como naturalista por las costas de Sudamérica, Australia, archipiélagos del océano Pacífico y, sobre todo, islas Galápagos, sirvieron para que el joven Darwin se interesase por el problema del origen de las especies. No hay que olvidar al respecto que los descubrimientos de restos fósiles entre los siglos XVIII-XIX, llevaron a muchos naturalistas a reflexionar sobre la evolución. Una evolución presente no solamente en términos biológicos, sino también geológicos (basta recordar uno de los libros que acompañaron a Darwin en el Beagle: *Principles of Geology* de Ch. Lyell). Sobre este punto, ver la biografía de Cyril Aydon (Aydon, 2002), o el análisis de la recepción de Darwin en términos filosóficos de Gómez-Héras (Gómez-Héras, 2010: 310 y ss.).

por selección natural), sino que en paralelo a los hallazgos en terrenos astronómicos y físicos (Copérnico, Galileo o Newton), desde el lado de los seres vivos Darwin habría inaugurado en su obra *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859) un nuevo periodo en la historia cultural de la humanidad según señala el filósofo Gómez-Heras (Darwin, 2008; Gómez-Heras, 2010: 312-313).

Una aproximación filosófica diferente a la naturaleza desde la epistemología semiótica, primeramente, debería asumir que los signos, presentes no solo en la comunicación lingüística o lenguaje (L), estarían también presentes en términos psicológicos y en términos biológicos en la forma de comunicación no lingüística o no verbal[3]. Esta característica habría sido resaltada ya por los primeros semióticos de tradición norteamericana, como Peirce y Morris, al incluir en sus estudios los signos de los animales no humanos y los signos humanos pre-lingüísticos y post-lingüísticos más allá del trabajo del lingüística profesional (Peirce, 1992; Morris, 1994: 68 y ss.).

Si bien es verdad que en una primera aproximación al reino animal el lenguaje humano nos separaría (comunicación lingüística o verbal), una segunda aproximación nos conectaría mediante el significado de las señales no verbales: la comunicación no lingüística o no verbal. Famosos son al respecto los estudios de la etóloga Jane Goodall en el campo de la primatología, así como los de Frans de Waal, o la recopilación de numerosos experimentos científicos no solo en primates, sino también en otros mamíferos y vertebrados, e incluso en abejas, hormigas, arañas, peces o aves, que inciden sobre la teoría de la comunicación entre especies (intraespecífica) y con otras especies (interespecífica), dependiendo de las condiciones biológicas y adaptativas sobre el medio ambiente, esto es, las relaciones conductuales entre grupos de animales con diversos grados de complejidad según señalan varios autores (Goodall, 1968; de Waal, 2011; Pika et al., 2005; Hart, 2013; Pouydebat, 2018)[4].

[3] Remito al libro clásico de Flora Davis sobre comunicación no verbal o a los estudios empíricos recopilados por S. Hart o E. Pouydebat sobre comunicación animal (Davis, 2016; Hart, 2013; Pouydebat, 2018). Así también remito a los diferentes estudios científicos que resaltan el carácter peculiar de la comunicación química (olfato, color, feromonas…), la comunicación vocal o la comunicación infrasónica (Gordon y Seckbach, 2016).

[4] Los autores resaltan el carácter peculiar de la comunicación química (bacterias, plantas, animales), la comunicación vocal (animales), e incluso la comunicación infrasónica (mamíferos marinos), entre otros muchos ejemplos.

Esta nueva acepción permitiría entender que los signos se darían en todos los seres vivos, y que estarían presentes semióticamente en términos lingüísticos y también en términos no lingüísticos mediante el concepto de comunicación ecológica (ecological communication), defendido por autores como el teórico anglo-australiano John Dryzek (Dryzek, 1990, 1995, 2000). Entre los diferentes tipos de comunicación empleados más allá de la comunicación lingüística se podrían encontrar los cinco sentidos que los humanos utilizan habitualmente, así como algunos que son incapaces de detectar (a menos que se utilicen instrumentos científicos como microscopios, micrófonos de ondas infrasónicas, etc.) como en el caso del sentido eléctrico de los tiburones, la composición química de las bacterias bioluminiscentes o la percepción de los infrasonidos de las ballenas, entre otros ejemplos (Hart, 2013: 27 y ss.).

Muchos de los rasgos combinarían sencillez y complejidad, y podrían llegar a ser interpretados por el ser humano mediante procesos de semiosis en los términos descritos por la semiótica clásica, donde L = lenguaje, y las tres partes de la lingüística serían válidas en términos sintácticos (Lsin), en términos semánticos (Lseman) y en términos pragmáticos (Lprag). Por todo ello, una aproximación a la teoría semiótica ayudaría a entender esta corriente filosófica que muestra en su desarrollo cómo la intercomunicación con los demás tiene lugar en un medio no solamente en términos de comunicación lingüística (L), sino también en términos de comunicación no lingüística; un proceso que no estaría exclusivamente reservado al *Homo sapiens* —como emisor de signos lingüísticos y signos no lingüísticos—, sino que se daría en otros seres vivos como se mostrará más adelante en torno a la biosemiótica y a las capacidades de esta teoría en términos epistemológicos de captar las señales y los signos que proceden de la naturaleza (humana y no humana).

2. LA SEMIÓTICA Y EL PROCESO DE SEMIOSIS

En las aproximaciones a una teoría de los signos o semiótica (teoría que tiene como objeto de interés los signos), el significado de los símbolos establecería el carácter triádico de la significación (Poster *et al*., 1997). Esto quiere decir que, en todo proceso semiótico, según señala Morris en *Fundamentos de la teoría de los signos* (1938), epistemológicamente "algo toma en consideración a otro algo mediatamente, es decir, a través

de un tercer algo" (Morris, 1994: 28). Lingüistas, lógicos, filósofos, antropólogos, psicólogos o biólogos, utilizarían en sus investigaciones variedades de signos que denotan objetos dependiendo de su campo de estudio (Morris, 1994: 25).

La estructura de un signo para la semiótica norteamericana (Mead, Peirce, Morris) no estaría representada por una dualidad de significante y significado como en F. Saussure, sino por el proceso de semiosis, es decir, algo deviene un signo para algún organismo. En este proceso podemos ver que en la semiosis estarían implicados tres factores: el vehículo sígnico (S), el designatum (D) y el interpretante (I), que algunos teóricos actuales clasifican como el espacio propio del umbral semiótico. Por otra parte, el umbral interpretativo caracterizaría al intérprete como un cuarto factor independientemente del umbral semiótico según señala el biólogo y semiótico Barbieri (Barbieri, 2009)[5]. En todo proceso de semiosis cabría hablar de:

a) los mediadores: lo que actúa como signo o vehículo sígnico (S),
b) lo considerado: aquello a lo que el signo alude o el designatum (D),
c) las consideraciones: efecto que produce o el interpretante (I), y
d) las interpretaciones: los intérpretes.

S sería el vehículo sígnico (mediador), D el designatum (lo considerado u objeto de consideración), e I el interpretante (las consideraciones). En este caso, S-D-I se implican mutuamente (umbral semiótico) y el intérprete podría participar en su interpretación (umbral interpretativo). A través de la semiosis, un individuo sería capaz de actuar considerando las consecuencias para sí mismo y para los demás mediante la producción de signos (signos lingüísticos y signos no lingüísticos). Respecto a los signos lingüísticos, metateóricamente se podrían abstraer una serie de relaciones diádicas que conducirían a las áreas principales de la lingüística (sintaxis, semántica y pragmática). S-D-I visualmente podría representarse de la siguiente forma (Figura 1).

[5] Esta división será resaltada por teóricos de la *biosemiótica* como se verá más adelante en contra del reduccionismo hermenéutico-humanista de algunos autores como A. Markoš.

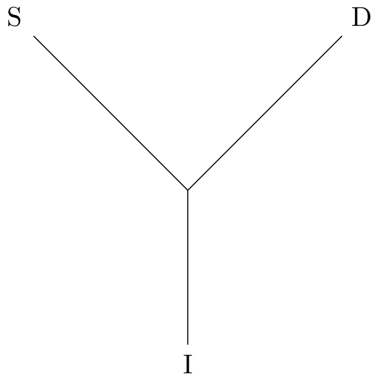


Figura 1: Proceso de semiosis (S-D-I)

Más allá de la evidencia de los signos lingüísticos, ya Morris —siguiendo a Mead y Peirce— señalaba con un ejemplo básico de semiosis la existencia de signos en un proceso sígnico biótico-gestual que, sin lugar a duda, no sería un proceso lingüístico: "el ladrido de un perro" (Morris, 1994: 77). En este ejemplo, el ladrido es el signo (S), el perro es el designatum (D) y la respuesta preparatoria —el efecto— es el interpretante (I)[6]. S-D-I estarían irreductiblemente conectados entre sí mediante la siguiente estructura lógica:

> *S es un signo de D para I en la medida en que I tome en consideración D en virtud de la presencia de S.*

En el ejemplo señalado de comunicación no lingüística (el ladrido de un perro), el signo gestual (S) quedaría limitado en términos lingüísticos por el hecho de que el mismo signo no es un signo para el que lo produce (D) en la misma medida que lo es para su receptor (I), es decir —según la semiótica— no se experimenta en común y, por lo tanto, no sería un signo lingüístico (el perro que ladra no responde de la misma forma a su propio ladrido como lo hace su receptor). Pero a pesar de no ser un signo lingüístico, es un signo; un signo gestual no lingüístico que difiere de los signos no gestuales, como puede ser el rayo, porque "el vehículo sígnico

[6] Estas afirmaciones no implican la introducción de un ámbito metafísico como ya resaltó tempranamente Morris (Morris, 1994: 29).

constituye una fase temprana de un acto social y el designatum una fase posterior de ese acto" (Morris, 1994: 76-77).

Por otra parte, la importancia del gesto vocal (S), el ladrido, estriba precisamente en que el propio emisor del sonido (D), lo oye tal y como les sucede a los demás (I1, I2, I3,…, In)[7]. Cuando esos sonidos se conectan con actos sociales, los diversos participantes en el acto tienen, mediante el signo común y a pesar de sus funciones diferenciadas dentro del acto, un designatum común (Figura 2).

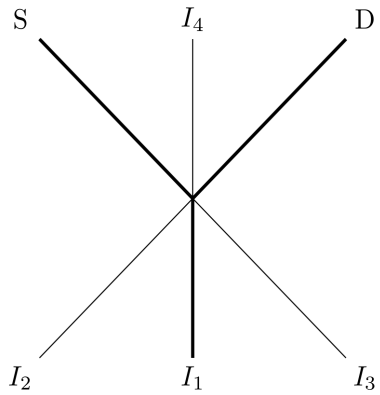


Figura 2: Proceso de semiosis con diferentes participantes (I1, I2, I3,…, In)

Para Morris, cada participante en la actividad común se autoestimularía mediante, por ejemplo, gestos vocales, al mismo tiempo que estimularía a los demás; algo que la etología explicaría con numerosos ejemplos y quizá, el más visual de todos, sería el aullido del lobo[8].

Muchos procesos semióticos, sobre todo en referencia a procesos biológicos, se darían independientemente del ser humano y serían producto de procesos evolutivos como veremos en el siguiente apartado respecto a la biosemiótica (síntesis entre biología moderna y semiótica). La capacidad de análisis lógico-lingüístico respondería al umbral interpretativo que,

[7] I debería entenderse como I1, I2, I3,…, In, según los participantes en cada n proceso de semiosis.
[8] Cuando los lobos se separan de la manada para recorrer grandes superficies de terreno en busca de comida, la manada utiliza la comunicación vocal mediante el aullido para mantenerse unida. Algunas investigaciones señalan que el aullido de un lobo puede llegar a recorrer una distancia de hasta 10 km, indicando así su posición a los otros miembros de la manada (Rodríguez de la Fuente, 1979; Harrington y Mech, 1979).

mediante un metalenguaje (metateoría), podría analizar cualquier situación sígnica evitando así cualquier reduccionismo de corte cientificista o humanista. En este proceso, la semiótica evitaría dos problemas filosóficos en referencia a la ontología y la epistemología (Morris, 1994: 90 y ss.). Estos problemas serían:

a) *La afirmación de que existen entidades en la naturaleza (la semiótica afirmaría que existen significados en la naturaleza, no entidades. Esta afirmación no supone decir que existe una clase de entidades equiparables a árboles, rocas u organismos, sino que tales agentes, objetos y propiedades funcionan dentro de procesos de semiosis (S-D-I) reconocibles).*
b) *Esta formulación evitaría la creencia de que el significado es en principio personal, privado o subjetivo. Existiría la posibilidad de análisis crítico-trascendental de la realidad* (L*sin*, L*seman y* L*prag*).

Si bien la semiótica se considera una teoría válida para los procesos lingüísticos (L), junto con otros, con el transcurso de los años muchos de los autores habrían identificado que, en última instancia, el lenguaje tiene raíces biológicas —una hipótesis compatible con los resultados científicos de la antropología y la biología actual—[9]. En este punto la semiótica se habría desarrollado también con actos no lingüísticos, identificando procesos de semiosis en todos los organismos (a nivel biológico y psicológico). Este nuevo campo de estudio, caracterizado como biosemiótica, ayudaría a identificar los diferentes signos bióticos presentes en los organismos como estándares críticos para el discurso humano (umbral interpretativo), como veremos a continuación en el siguiente apartado.

[9] Chomsky ya señaló la existencia de un tipo específico de comunicación humana que permitía generar mensajes de una manera virtualmente infinita, es decir, lo que en términos chomskianos se llamaría competencia lingüística de las gramáticas generativas (Chomsky, 1965). Los resultados genéticos actuales hablan de una mutación en el gen y proteína FOXP2 (Cr. 7q31), que experimentó un proceso de mutación particular dentro del género Homo siendo el responsable, junto con otros factores, de la competencia humana para el lenguaje (Fisher *et al.,* 1998, Enard *et al.,* 2002; Pouydebat, 2018: 230 y ss.).

3. LA BIOSEMIÓTICA COMO SÍNTESIS ENTRE LA BIOLOGÍA Y LA SEMIÓTICA

La no exigencia de un ámbito metafísico en cualquier proceso de semiosis en términos filosóficos, ha llevado al desarrollo de la teoría biosemiótica —síntesis entre biología moderna y semiótica—. Propuesta por primera vez en los años setenta del siglo XX por Thomas A. Sebeok —gracias a los avances teóricos del biólogo y filósofo Jakob von Uexküll—, su idea era demostrar que el lenguaje tiene raíces biológicas y que la comunicación no solo estaría presente en los seres humanos sino en todos los seres vivos, esto es, comunicación entre humanos, comunicación entre humanos y otros animales, y finalmente comunicación entre animales independientemente de los seres humanos[10].

La biosemiótica, que primeramente se caracterizó como zoosemiótica, se habría encargado de estudiar el fenómeno semiótico en los seres vivos muy influenciado por la teoría etológica, la teoría ecológica, la física molecular y el darwinismo. La semiosis se presentaría, para los biosemióticos, como la característica indispensable de todas las formas de vida terrestre después de los avances biosemióticos en animales (T. Sebeok), plantas (M. Krampen), bacterias (S. Sonea) y finalmente células (G. Prodi), según la clasificación general de Barbieri (Barbieri, 2009)[11].

El modelo de doble hélice que Watson y Crick presentaron a mediados del siglo XX —gracias a los análisis de Rosalind Franklin—, sería el punto de partida de la biosemiótica, al identificar un paralelismo entre el código genético del lenguaje molecular y el código de los lenguajes propio de la lingüística como señalan, entre otros, autores como Hoffmeyer y Barbieri (Hoffmeyer, 1997, 2008; Barbieri, 1985, 2003, 2009). Estos avances podrían verificarse bien mediante la mecánica cuántica de N. Bohr y E. Schrödinger, como teoría válida para observar que, a partir de principios primordiales, se podrían explicar toda clase de agregados de átomos presentes en la naturaleza (biosemiótica física), así como con el darwinismo y la teoría de la evolución por selección natural

[10] Sobre el origen de la biosemiótica en Jakob von Uexküll, remito al pionero trabajo de Óscar Castro (2009).

[11] Aunque Barbieri defiende su propia teoría biosemiótica como se verá a continuación (*code biology),* su *A Short History of Biosemiotics* de 2009 serviría como introducción general a una historia y caracterización de la biosemiótica.

(biosemiótica darwiniana), según señala Barbieri (Barbieri, 2009). A pesar de las diferencias internas, desde 2004 tres principales escuelas coexisten y desarrollan sus planteamientos siguiendo dos postulados presentes en la Teoría unificada. El primero de ellos reconoce que la vida y la semiosis son coextensivas y equivalentes, y el segundo que las señales, significados y códigos (S) se refieren a agentes naturales (D).

Históricamente, las diferentes escuelas biosemióticas podrían estructurarse en un cuadro, desde el lenguaje molecular hasta la Teoría unificada. A pesar de la diversidad, a día de hoy solo tres escuelas estructurarían los estudios en biosemiótica en la actualidad: la biosemiótica del signo, la biosemiótica hermenéutica y el código biosemiótico.

1. Lenguaje molecular	5. Biosemiótica del signo
2. Biosemiótica física	6. Biosemiótica hermenéutica
3. Biosemiótica darwiniana	7. Código biosemiótico
4. Zoosemiótica	8. Teoría Unificada

A diferencia de la lingüística semiótica (L), algunos teóricos de la biosemiótica resaltan que habría que establecer una diferencia, cuando se trabaja biosemióticamente, entre: umbral semiótico (correspondiente al mundo biológico de los procesos vivos independientemente de toda interpretación), y umbral de interpretación (propio del análisis trascendental del ser humano). En otras palabras, se hablaría de un proceso sobre el origen de la semiosis y otro proceso sobre el origen de la interpretación (Hoffmeyer, 2008; Barbieri, 1985, 2003)[12].

Esta división estaría estrechamente unida a dos escuelas biosemióticas de la *Teoría unificada* (biosemiótica del signo y código biosemiótico), que basadas en la filosofía de Peirce y en los resultados de la ciencia moderna, no conciben la biosemiótica en el sentido de Anton Markoš, como *biosemiótica hermenéutica*, sino dentro de procesos de interdisciplinariedad entre ciencias naturales y humanidades (Barbieri, 2009)[13]. Respecto a la *biosemiótica hermenéutica*, algunos teóricos

[12] Recientemente, según señalan algunos autores como Alexei A. Sharov, existiría también una interpretación a nivel celular (eusemiosis); una idea presente ya incluso en los análisis sobre animales de autores como Sebeok y Uexküll (Sharov, 2016).

[13] La *biosemiótica hermenéutica* fue propuesta en 2002 por Anton Markoš en su libro *Readers of*

habrían respondido a esta concepción afirmando que una síntesis entre biología y semiótica no podría sostener un reduccionismo de tal magnitud, y que se tendría que diferenciar entre el *concepto de información* de la física teórica y la biología (*concept of information*), por un lado, y el *concepto de significado* de la lingüística (*concept of meaning*), por otro lado (Barbieri, 2003, 2009). Esta es la razón de la existencia de dos *modelos de interpretación*, el *modelo semiótico* y el *modelo hermenéutico* que, en la actualidad, habría sufrido incluso una escisión interna dentro del *modelo semiótico* entre simbolistas y naturalistas —la llamada segunda semiotización—, llevando incluso a algunos autores, como a Barbieri, a desarrollar un nuevo campo de investigación en torno al *código biológico* más allá de la biosemiótica clásica como señala en su artículo de 2014, *From Biosemiotis to Code Biology* (Barbieri, 2014).

A pesar de estas disputas teóricas internas, desde la *Teoría unificada* la unidad mínima de *trabajo biosemiótico* entre las principales escuelas estaría representada por una idea de Thomas A. Sebeok: "la vida y la semiosis son coextensivas, es decir, la semiosis existe en todos los seres vivientes, y *solamente* en seres vivientes" (Barbieri, 2009). Este proceso se daría gracias a la noción de *información* que, según señala Hoffmeyer, sería imprescindible para la *biosemiótica* después del establecimiento del *modelo de doble hélice* del ADN de Watson-Crick (Hoffmeyer, 1997, 2008). Aunque con diferencias internas como se señaló con anterioridad, existirían en la actualidad dos modelos principales sobre el proceso de *semiosis biológica* complementarios entre sí: un *modelo basado en la interpretación* (*interpretation model*), siguiendo a Sebeok y Hoffmeyer en la clasificación que hacen de la semiótica de Peirce, y un *modelo basado en el código* (*code model*), siguiendo la propuesta de Barbieri a nivel celular, como teorías principales a nivel biológico (Sebeok, 2001; Hoffmeyer, 2008; Barbieri, 1985, 2003, 2009, 2014).

Así, por ejemplo, para Barbieri la *historia de la vida* podría dividirse en dos grandes periodos. El primero de ellos, que comprendería un rango estimado de 3.000 millones de años, la Tierra estuvo ocupada por procesos

the Book of life. Siguiendo la filosofía de Heidegger y Gadamer, que no de Peirce, el autor propone un nuevo tipo de biología que trascienda las ciencias naturales y la semiótica mediante lo que llama *biología humanística*. Considerando los *códigos orgánicos* insuficientes para la *semiosis*, el autor propone una *nueva narrativa* de la historia de la vida donde las ciencias serían una extensión de las humanidades según señala Barbieri en su análisis de Markoš (Barbieri, 2009).

simples a nivel celular, y la *semiosis biológica* estaría representada por códigos (*organic semiosis*). Por otra parte, observa el autor, en los últimos 600 millones de años los primeros animales empezaron a aparecer en la Tierra, y su evolución dio lugar a nuevas formas complejas de semiosis basadas en la interpretación (*interpretative semiosis*) (Barbieri, 1985, 2003, 2009).

Esta hipótesis sería contrastada con la *teoría de la evolución química* de la Tierra primitiva de Oparin-Haldane. Esta teoría, propuesta por primera vez en 1923 por Alexander I. Oparin y después por J. B. S. Haldane, mantiene la idea de que al inicio de la historia de la Tierra compuestos químicos simples de la atmósfera y el océano se habrían unido para formar sustancias más grandes y complejas mediante conversión de energía, luz solar y otras fuentes que influyeron notablemente en la energía química de los enlaces moleculares según señala el biólogo Scott Freeman (Freeman, 2011: 43-44). Así entonces, gracias a los dos modelos biosemióticos, *modelo basado en la interpretación* y *modelo basado en el código*, la *historia de la vida* podría comprenderse como un *continuum* evolutivo desde las células simples a los animales complejos. Esta *historia del código biológico*, según señala Barbieri en su libro *The organic codes. An introduction to semantic biology*, comprendería un periodo de tiempo que se retrotraería alrededor de 4.000 millones de años —desde el *código genético* hasta el *código lingüístico*— (Barbieri, 2003: 229-233).

Este *proceso histórico* de 4.000 millones de años explicaría los dos modelos de semiosis (*código biosemiótico* y *biosemiótica del signo*), y la asunción por parte de estas dos escuelas de diferenciar entre el *umbral semiótico* y el *umbral de interpretación*. Gracias a estos desarrollos, un tratamiento o consideración diferente a *los signos de la naturaleza no humana*, permitiría presentar a la *biosemiótica* como una teoría general quizás válida para analizar, por ejemplo, procesos de semiosis en el mundo orgánico a *nivel celular*, procesos de semiosis entre animales no humanos y procesos de semiosis a nivel ecosistémico. Tres ejemplos simples, entre una multitud, serían:

Señales bioquímicas en el proceso de fecundación.

Es sabido desde August Weismann que, durante la reproducción sexual, una célula reproductora masculina (célula haploide del gameto

masculino: *espermatozoide*) y una célula reproductora femenina (célula haploide del gameto femenino: óvulo) se unirían para formar un nuevo individuo: *fecundación* (división celular que llevaría desde una disminución de la mitad del número de cromosomas, la *meiosis*, hasta la formación del cigoto y la *mitosis*) (Freeman, 2011: 243 y ss.).

En el proceso hasta la fecundación, según conocimiento actual, un esteroide hormonal involucrado en el ciclo menstrual femenino, la embriogénesis y el embarazo en seres humanos y otros animales, la *progesterona* (C-21), actuaría como vía señalización para el esperma (señalización bioquímica), es decir, cuando los espermatozoides atraviesan el tracto femenino desde la vagina hasta el ovocito, la *progesterona* tendría efectos vía una señalización no genómica en el esperma (Correia et al. 2007). Desde el *umbral de interpretación* de la *biosemiótica*, la formulación más adecuada para explicar este proceso sería:

> *La progesterona (S) es un signo del* óvulo *(D) para el espermatozoide (I) en la medida en que el espermatozoide (I) tome en consideración al óvulo (D) en virtud de la presencia de la progesterona (S).*

Infrasonidos como medio de comunicación.

Los sonidos de baja frecuencia (infrasonidos) pueden llegar a recorrer grandes distancias gracias a que tienen una longitud de onda más larga que los sonidos de alta frecuencia y no se verían afectadas por obstáculos como hojas o pastos. Aunque es sabido que por debajo de los 20 Hz los tonos graves que puede oír el oído humano se interrumpirían, elefantes, ballenas, hipopótamos, okapis y rinocerontes son capaces de oír y reproducir sonidos por debajo de nuestro nivel de percepción como señalan varios autores (Hart, 2013; Pouydebat, 2018).

De este modo, por ejemplo, un macho elefante en musth —estado de frenesí que indica que el animal está fisiológicamente preparado para aparearse—, recorrería cientos de kilómetros para dirigirse directamente a una hembra en celo. En este complejo ejemplo etológico, además de los sentidos para comunicarse, así como las feromonas, se utilizaría la comunicación infrasónica (Hart, 2013: 109-114). Cuando los machos entran en musth se dedican a recorrer grandes distancias en busca de hembras receptivas (recordar al respecto que las hembras, por lo general,

entran el celo tan solo una vez cada cuatro años y únicamente cada dos días). Por este motivo la competencia es muy intensa y los machos han desarrollado una comunicación con las hembras mediante infrasonidos incluso estando a varios kilómetros de distancia (un macho en musth repite una distintiva serie de llamadas denominadas estruendos de musth y se mantiene a la espera hasta que las hembras responden con el llamado coro femenino que la dispone para la cópula y el proceso de reproducción[14]). Desde el umbral de interpretación de la biosemiótica, la formulación en este caso sería:

> *El coro femenino (S) es un signo de la hembra (D) para el macho (I) en la medida en que el macho (I) tome en consideración a la hembra (D) en virtud de la presencia del coro femenino (S).*
>
> *Los signos de decoloración de un coral.*

El crecimiento exponencial en las últimas décadas de los gases de efecto invernadero (cambio climático antropogénico), habría repercutido negativamente en el ciclo natural de los corales marinos debido a un aumento en la retención de los compuestos químicos y en una disminución de su expulsión, con la consecuente acidificación del océano y disminución de pH en agua. El proceso afectaría, dependiendo de la química de los organismos, al metabolismo, la actividad enzimática, la funcionalidad de las proteínas, la fotosíntesis o el crecimiento de algas tóxicas (Hoegh-Gulberg et al., 2007; Woodford, 2010).

Los corales que habitan en la actualidad los arrecifes australianos, por ejemplo, serían térmicamente muy sensibles, lo que significa que solo podrían tolerar pequeños rangos de temperatura. El incremento en los últimos años de la temperatura, estaría causando un blanqueamiento en los corales que repercutiría en todo el tejido coralino volviéndolo transparente y, de este modo, revelaría así el esqueleto blanco que existiría debajo de él debido a una pérdida de zooxantelas. Este proceso afectaría no solo a los corales, sino también a los millones de seres vivos que viven gracias

[14] Según Pouydebat, todos los animales, vertebrados e invertebrados, estarían sometidos a una misma *ley biológica:* "cada día tienen que esforzarse para conseguir alimentos y un lugar donde descansar y dormir, buscar parejas sexuales, huir de predadores, defender su territorio, etc." (Pouydebat, 2018: 143).

al ecosistema coralino; un proceso que rebelaría, gracias a los signos bioquímicos de los corales (blanqueamiento) un estrés ecosistémico que, si persiste, podría llevar a la muerte del ecosistema en su conjunto. Desde el umbral de interpretación de la biosemiótica, tendríamos:

> *La pérdida de zooxantelas (S) es un signo del coral (D) para el ecosistema coralino (I) en la medida en que el ecosistema coralino (I) tome en consideración al coral (D) en virtud de la presencia de la pérdida de zooxantelas (S).*

Estos ejemplos a varias escalas (desde la microbiología a la macrobiología y a la ecología ecosistémica), podrían llegar a ser representados analíticamente como se muestra a continuación (Figura 3).

	Fecundación	**Infrasonidos elefantes**	**Decoloración coralina**
Fórmulas atómicas	Progesterona (S) Óvulo (D) Espermatozoide (I)	Coro femenino (S) Hembra (D) Macho (I)	Zooxantelas (S) Coral (D) Ecosistema coralino (I)
Semiosis	Progesterona Óvulo Espermatozoide	Coro femenino Hembra Macho	Zooxantelas Coral Ecosistema coralino

Figura 3: Ejemplos biosemióticos a varias escalas

En el estudio de las ciencias biológicas, el término general biocomunicación se utiliza para describir tipos más específicos de comunicación en las especies (intraespecífica) o entre las especias (interespecíficas), ya sea en plantas, animales, fungi, microorganismos, etc. Biológicamente, la comunicación significa algo más que interacciones simbólicas regidas por medio de señales lingüísticas (la comunicación verbal). Las señales, como se ha demostrado en este artículo, en la mayoría de los casos son moléculas químicas, vocalizaciones, gestos, olor corporal,

etc., que llevarían —mediados por los signos emitidos— a una acción (comunicación no verbal).

Estos avances en *biosemiótica* serían complementarios con el concepto de *comunicación ecológica* de John Dryzek, en su intento de extender la *racionalidad comunicativa* al medio ambiente como señalan varios de sus escritos (Dryzek, 1990, 1995, 2000: 147 y ss.). Para Dryzek, así como para Val Plumwood, la naturaleza no es pasiva, ni inerte, ni plástica, sino que estaría viva e impregnada de significados mediante señales y signos *no lingüísticos* (rostro, vista, olfato, emociones, feromonas, comunicación vocal, etc.) (Dryzek, 2000; Val Plumwood, 2001).

La biosemiótica, como se ha ido mostrando en este trabajo, ayudaría a fortalecer epistemológicamente la teoría semiótica clásica, a la vez que permitiría un reconocimiento de las señales y los signos que emanan del mundo natural. En lo que respecta al ser humano, a través de esos signos un individuo sería capaz de actuar, considerando las consecuencias para sí mismo y los demás seres vivos gracias a los cinco sentidos, así como a la capacidad lógico-lingüística de interpretarlos en un medio. Así entonces, el ser humano respondería a partes distantes del entorno que comunicarían no solo desde la comunicación lingüística (entre humanos), sino también en la forma de la comunicación no lingüística (entre humanos, y entre humanos y otros animales).

Tal como se ha intentado demostrar a lo largo de las páginas, una consideración general de los signos de la naturaleza no humana sería posible gracias a la unión entre biología y semiótica. Una extensión teórica a la semiótica con repercusiones no solo epistemológicas, sino también éticas y políticas como han resaltado varios autores (Dryzek, 1990, 1995, 2000: 152 y ss.; Plumwood, 2003; Dobson, 2010). Así por ejemplo, Dryzek señala que un examen más detallado de la naturaleza de los signos mostraría que la capacidad comunicativa también estaría en juego en los procesos de interacción con el mundo natural a pesar de que, por supuesto, no sería el tipo de comunicación en la que normalmente se basa la teoría comunicativa (comunicación lingüística); una idea que ha llevado al autor en las últimas décadas a proponer principios de justicia comunicativa en torno a valorar las señales y los signos proporcionados por la naturaleza (humana y no humana) en torno al concepto de comunicación ecológica (Dryzek, 1990, 1995, 2000).

Según las conclusiones de este trabajo de investigación, la semiótica

y la biología pueden llegar a estructurarse en una teoría general de los signos, orientada a escuchar las señales y los signos de la naturaleza, ya sea de la naturaleza humana o la naturaleza no humana, sin la necesidad filosófica de postular entidades ni supuestos metafísicos u religiosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYDON, C. (2002). *Charles Darwin.* London: Constable & Robinson Ltd.

BARBIERI, M. (1985). *The semantic theory of evolution*. London & New York: Harwood Academic Publishers.

____ (2003). *The organic codes. An introduction to semantic biology*. Cambridge: Cambridge University Press.

____ (2009). "A short history of biosemiotics". *Biosemiotics* 2.2, 221-245.

____ (2014). "From biosemiotics to code biology". *Biological Theory 9.2, 1-12.*

CASTRO, Ó. (2009). *Jakob von Uexküll: el concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica, Víctor Gómez Pin (dir.). Trabajo de investigación para optar al DEA. Disponible en línea: https://www.researchgate.net/profile/Oscar_Castro2/publication/230620849_Jakob_von_Uexkull_El_concepto_de_Umwelt_y_el_origen_de_la_Biosemiotica_Tesis_DEA/links/56f1355d08ae5c367d4a9933/Jakob-von-Uexkuell-El-concepto-de-Umwelt-y-el-origen-de-la-Biosemiotica-Tesis-DEA.pdf [10/05/2019].*

CHOMSKY, N. (1965). *Aspects of the Theory of Sintax*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.

CORREIA, J. N.; CONNER, S. J. & KIRKMAN-BROWN, J. (2007). "Non-genomic steroid actions in human spermatozoa". *Seminars in Reproductive Medicine 3, 28-36.*

DAVIS, F. (2016). *La comunicación no verbal. Madrid: Alianza Editorial.*

DE WAAL, F. (2011). *La edad de la empatía. Barcelona: Tusquets Editores.*

DARWIN, C. (2008). *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*. Oxford: Oxford World's Classics.

DOBSON, A. (2010). "Democracy and nature: speaking and listening". *Political Studies* 58, 752-768.

DRYZEK, J. (1990). "Green reason: communicative ethics for the biosphere". *Environmental Ethics* 12.3, 195-210.

____ (1995). "Political and ecological communication". *Environmental Politics* 4.4, 13-30.

____ (2000). *Deliberative democracy and beyond: liberals, critics and contestations.* Oxford: Oxford University Press.

DRYZEK, J. & SCHLOSBERG, D. (1995). "Disciplining Darwin: biology in the history of political science". En *Political Science in History. Research Programs and Political Traditions*, J. Farr, J. Dryzek & L. Stephen (eds.), 123-144. Oxford: Oxford University Press.

ENARD, W.; VARGHA-KHADEM, K.; LAI, S. E.; WIEBE, C. S.; KITANO, T.; MOCANO, A. P. & PÄÄBO, S. (2002). "Molecular evolution of FOXP2, a gene involved in speech and language". *Nature* 418, 869-872.

FISHER, S. E.; VARGHA-KHADEM, F.; WATKINS, K. E.: MONACO, A. P. & PEMBREY, M. E. (1998). "Localisation of a gene implicated in a severe speech and language disorder". *Nature* 18, 168-170.

FREEMAN, S. (2011). *Fundamentos de biología.* Madrid: Pearson Educación, S.A. / UNED.

GÓMEZ-HÉRAS, J. M. G. (2010). *En armonía con la naturaleza. Reconstrucción medioambiental de la filosofía.* Madrid: Biblioteca Nueva.

GOODALL, J. (1968). "The behavior of free-living chimpanzees in the Gombe stream reserve". *Animal Behaviour Monographs* 1 (part 3), 161-311.

GORDON, R. & SECKBACH, J. E. (2016). *Biocommunication. Sign-Mediated Interactions between Cells and Organisms*. New Jersey: World Scientific Publishing.

HARRINGTON, F. H. & MECH, L. D. (1979). "Wolf howling and its role in territory maintenance". *Behaviour* 68, 207-249.

HART, S. (2013). El lenguaje de los animales. Madrid: Alianza Editorial.

HOEGH-GULBERG, O.; PERSSON, A. & DEUTSCHM, L. (2007). "Coral reefs under rapid climate change and ocean acidification". *Science* 9, 355-376.

HOFFMEYER, J. (1997). "Biosemiotics: Towards a new synthesis in biology". *European Journal for Semiotic Studies* 9, 355-376.

____ (2008). *Biosemiotics: An examination into the signs of life and the life of signs*. London: University of Scranton Press.

LOVEJOY, A. (1983). *La gran cadena del ser. Historia de una idea.*

Barcelona: Icaria Editorial.
MORRIS, C. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos.* Barcelona: Planeta.
PEIRCE, C. S. (1992). *The essential Peirce: Selected philosophical writings*. V*ol 1: 1867-1893*. Bloomington: Indiana University Press.
PIKA, S.; LIEBAL, K. & TOMASELLO, M., (2005). "Gestural communication in subadult bonobos (*Pan paniscus*): Repertoire and use". *American Journal of Primatology* 65, 39-61.
PLUMWOOD, V. (2001). "Nature as Agency and the Prospects for a Progressive Naturalism·. *Capitalism Nature Socialism* 12, 3-32.
____ (2003). "Inequality, ecojustice, and ecological rationality". En *Debating the Earth. The Environmentl Politics Reader*, J. Dryzek & D. Schlosberg (eds.), 559-583. Oxford: Oxford University Press.
POSNER, R.; ROBERING, K. & SEBEOK, T. A. (1997). *Semiotik/ Semiotics: A handbook on the sign-theoretical foundations of nature and culture.* Vol 1. Berlin: Walter de Gruyter.
POUYDEBAT, E. (2018). *Inteligencia animal. Barcelona: Plataforma.*
RODRÍGUEZ DE LA FUENTE, F. (1979). *El lobo. Cuadernos de campo del Dr. Félix Rodríguez de la Fuente.* Barcelona: Marín.
SHAROV, A. (2016). "Evolutionary biosemiotics and multilevel construction networks". *Biosemiotics* 9.3, 399-416.
SEBEOK, T. (2001). "Biosemiotics: its roots, proliferation, and prospects". En *Jakob von Uexküll: a paradigm for biology and semiotics*, K. Kull (ed.). *Semiotica* 134, 61-78.
WOODFORD, J. (2010). *The Great Barrier Reef*. Sydney: Pan Macmillan Australia.

Recibido el 8 de enero de 2019.

Aceptado el 12 de junio de 2019.

EL COMPLEJO ECLECTICISMO DE LAS TRADUCCIONES EN LA REVISTA *CÁNTICO* COMO FISURAS IDEOLÓGICAS EN LA ÉPOCA DE FRANCO

THE COMPLEX ECLECTICISM OF THE TRANSLATIONS IN THE JOURNAL *CÁNTICO* AS SIGNS OF IDEOLOGICAL OVERSIGHTS DURING THE FRANCO ERA

Juan de Dios TORRALBO CABALLERO
Universidad de Córdoba
torralbocaballero@uco.es

Resumen: Este artículo estudia las traducciones de poesía en la revista *Cántico* a la luz de la era franquista. Se aborda la inclusión de poetas comunistas o socialistas como W. H. Auden, André Gide, Louis Aragon y Salvatore Quasimodo analizando también la presencia de escritores próximos al fascismo como Giuseppe Ungaretti. Destaca la existencia de poesía religiosa junto a la colaboración de escritores próximos al régimen de Franco como Joaquín de Entrambasaguas, lo cual se interpreta no solamente como predilección estética sino también como mecanismos para evitar la censura. La inclusión de poesía catalana y gallega es otro aspecto que permite corroborar la apertura que esta revista aporta al panorama literario español.

Palabras clave: Grupo Cántico. Revista *Cántico*. Traducción Literaria. Autocensura. Franquismo.

Abstract: This paper studies the translations of poetry in the journal *Cántico* with reference to the Francoist age. It addresses the inclusion of Communist and Socialist poets like W.H. Auden, André Gide, Louis Aragon, and Salvatore Quasimodo also analysing, conversely, the presence of writers sympathetic to fascism, such as Giuseppe Ungaretti. It points out the presence of religious poetry, along with contributions by writers

cosy with the Franco regime, like Joaquín Entrambasaguas, these being interpreted not only as aesthetic predilections, but also maneuvers to avoid censorship. The inclusion of poetry in Catalan and Galician is another aspect evidencing how the journal proved able to foster openness on the Spanish literary scene, despite the censorship to which it was exposed.

Key Words: Cántico Group. *Cántico* Review. Literary Translation. Self-censorship. Franquism.

1. INTRODUCCIÓN

Fanny Rubio establece que las revistas de la postguerra "fueron 'puertos francos' […] que acogieron en nombre de esta concepción las colaboraciones más dispares, la onomástica más cercana a una pluralidad que socialmente no tuvo espacio para manifestarse" (2003b: 55). En 1976, la profesora Rubio, en su conocida clasificación de las revistas españolas de postguerra, circunscribe la revista *Cántico* a una división ecléctica (2003a: 45), junto a *Poesía Española*, *Proel* o *Corcel*[1]. La mencionada investigadora también señala las que "intentaron desde posiciones oficiales la recuperación de ciertos valores proscritos (por ejemplo, *Escorial* o *Lazarillo*)", junto a otras "procedentes de medios universitarios" que "tendieron un puente hacia el realismo (por ejemplo, *Raíz*, *Acento Cultural* o *Praxis*)" o que se inclinaban hacia "el vanguardismo" (por ejemplo, *Problemática 63*). El último grupo que diferencia es el de "tipo religioso" (donde se encuadran Ángelus, *Uriel* o *Veritas*).

Manuel J. Ramos Ortega, por su parte, incide en la dicotomía entre *Espadaña* y *Garcilaso* al categorizarlas como "corriente rehumanizadora" y "corriente clasicista", sumando el tercer grupo de "continuadores de la tradición de las revistas y grupo el 27" (*Ínsula*, es un ejemplo) donde sitúa

[1] Fanny Rubio especifica que estas revistas son "portadoras de una directriz definida y confesional en diversos sentidos" (Rubio, 2003a: 45). En este segundo conjunto distingue las postsurrealistas (como *Postismo*, *La Cerbatana*, *Doña Endrina* o *Trilce*), las que contenían una elevada carga ideológica (como *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, *El Español*, *La Estafeta Literaria* o *Sí*). Dentro de este apartado señala las revistas que "respondían a la impaciencia y a los apasionados impulsos de sus artífices —algunos las llamaron tremendistas— (*Espadaña*, *Ansí* o *La Isla de los Ratones*…)".

a *Cántico*, "pero conservando muy claramente su independencia como grupo aparte de cualquier consigna o escuela" (2001: 35). Ciertamente el contenido de la revista cordobesa presenta una simbiosis de temas diversos que permite tal clasificación. Sin embargo, una mirada crítica a las traducciones albergadas en sus páginas permite deducir un nuevo conjunto de conclusiones.

Dolores Romero López (1995: 243-272) en su trabajo titulado "Un tributo al análisis de las revistas españolas de posguerra *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)" concluye que España tenía una vida intelectual atenta a lo que estaba ocurriendo en otros países a pesar de la dictadura. Esta deducción de la profesora Romero a tenor de la revista salmantina se engasta en las premisas operacionales de nuestro trabajo, es decir, en el interés que los miembros del Grupo Cántico mostraban hacia las novedades internacionales tal como evidencia el contenido de su revista (1947-1949, 1954-1957).

A pesar de las investigaciones existentes, Lucía Montejo Churruaga (2014: 66) lamenta la falta de estudios sobre revistas inmediatamente posteriores a la Guerra Civil española. Estimamos que esta carencia investigadora se acrecienta en el caso de las traducciones publicadas en las páginas de dichas revistas. A la luz de cuanto hemos podido consultar, se infiere que falta mucho por hacer en lo que atañe a las traducciones incluidas en las revistas de poesía durante la era de Franco. Pioneros resultan en este sentido los trabajos de Jacqueline Hurtley (1989), que abordan la traducción literaria en España durante la dictadura y los estudios de Sergio Lobejón (2008, 2009) que indagan la huella de la censura en las traducciones del inglés desde 1939 hasta 1978. Antonio Rivero Machina (2016: 540-548; 2017: 343-353) ha realizado una panorámica sobre la abundante presencia de poesía extranjera traducida en las revistas poéticas de los años cuarenta, mientras que Juan de Dios Torralbo Caballero ha indagado las referencias internacionales (2017) y las traducciones (2018a) en *Cántico* profundizando en las inglesas (2018b) e italianas (2019). Los fragmentos internacionales, empero, aún no han sido estudiados desde el ángulo aquí propuesto.

Con este trabajo confirmamos que la selección y la plasmación del corpus de literatura traducida en la revista *Cántico* responden a unas motivaciones concretas dignas de estudiar. Nuestra premisa de partida es que las revistas literarias fueron, en época de Franco, un vehículo

expresivo para los intelectuales del momento ya que sus páginas atestiguan —de modo directo o tangencial— sus reacciones respecto a la dictadura (Blanco, 2000: 332). Por consiguiente, el objetivo de este trabajo es valorar a los autores traducidos con especial hincapié en la pléyade que podamos asociar al bando diletante con la dictadura, ahondando también en los temas de las traducciones para evidenciar si cumplían solamente un requisito formal y estético o si eran poemas de compromiso y de vanguardia. Asimismo, se pretende analizar los poemas y la ideología de los autores para inferir una serie de conclusiones sobre *Cántico* en tiempos de censura. Con todo ello, esta investigación quiere reflexionar sobre cómo las traducciones, al ser fragmentos, son capaces de romper con la ideología dominante y transgredir el sistema en pro de nombres que de otra manera hubieran resultado prohibidos. Finalmente se colige que, durante el régimen de Franco, al menos en este aspecto literario, se puede hablar de "heterogeneidad", término aplicado de manera específica por Fanny Rubio (2003a: 384) a la revista que nos ocupa y por Jeroen Oskam (1991: 121) de manera global a las publicaciones periódicas de postguerra.

En 1976, Fanny Rubio ya había inferido en relación con la revista cordobesa el "sentido de diversidad que *Cántico* iba consiguiendo, mostrado a base de la heterogeneidad de los autores que albergaba" (2003a: 384). Dos años después, Guillermo Carnero subrayaba el "eclecticismo" que él apreciaba más claramente en la segunda época de la revista (2009: 61). En 1997, en el Seminario de Poesía "Cincuenta años de *Cántico*", celebrado en Córdoba, Fanny Rubio postulaba que "*Cántico* cumplió uno de los papeles más difíciles que adjudicarse pueda a una revista de poesía de la inmediata posguerra: el de la equidistancia, teniendo en cuenta, incluso, su heterogeneidad y apertura" (2003b: 63). Los parámetros del eclecticismo, la equidistancia, la heterogeneidad y la apertura, estamos plenamente de acuerdo, son rasgos definidores de *Cántico*.

2. LA REVISTA *CÁNTICO* EN SU CONTEXTO

Las revistas de la España de postguerra más conocidas son *Garcilaso* y *Espadaña*. La primera se considera "como la voz del régimen[2], con unas

[2] Siguiendo el paradigma teorizado por Louis Althusser (1970), que concibe al Estado como un aparato represivo el cual permite a las clases dominantes asegurar su dominio sobre

ideas un poco del imperio, un tanto trasnochadas" en tanto que la segunda era una "revista de tipo social, empezaba ya a haber una cierta resistencia, pero la verdad es que aquello era una resistencia vigilada por el régimen, que no hubiera permitido de ningún modo que aquellos poetas leoneses se salieran del tiesto". El compromiso del grupo Cántico es "el compromiso con la poesía […] el volver a la poesía magnífica que nos habían dejado en puertas los poetas de la Generación del 27 y, más concretamente, los modernistas con Manuel Machado, Juan Ramón"[3]. Guillermo Carnero predica, cargado de razones, que "*Cántico* revista rompe en 1947 la atonía literaria de Córdoba" (2009: 51).

También Pablo García Baena (1923-2018) es quien nos deja por escrito esta reflexión: "Es admirable que la llama de los jóvenes que fundaron *Cántico* supiera nadar por el agua fría de *Garcilaso*, de *Espadaña*, del existencialismo impostado y del mesianismo político que ya empezaba a despuntar" (2007: xvii-xviii). Ricardo Molina —continúa Pablo— "clamaba en las páginas finales de los sucesivos números de la revista contra la gesticulación existencial, la angustia retórica, la tragedia convencional y la imposición del poema al programa político, y pedía atención a la belleza, musicalidad y versatilidad […]" (2007: xviii). Otra premisa de fondo es la siguiente afirmación del propio García Baena confirmando que los textos originales eran en España de difícil acceso en su gran mayoría puesto que "tenían que conseguirse forzosamente en los infiernos de algunas bibliotecas y librerías de la capital o se obtenían por préstamos clandestinos del Lycée Françáis de Madrid" (en Reyes, 2008: 144).

las clases dominadas, consideramos como punto de partida que los aparatos represivos del estado —mediante los tribunales, la administración y el gobierno— intervienen en los aparatos ideológicos del estado como son la cultura y la información. De esta forma, la esfera del poder genera de manera férreamente gestionada una ideología determinada que el pueblo, en su sumisión, la debe asumir. Una aplicación teórica del modelo althusseriano puede consultarse en el trabajo de Diego Santos Sánchez (2015: 170-184). Según Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (2015: 22), "la censura fue el instrumento más concreto de vigilancia ideológica". Jeroen Oskam (1991: 120) disertó sobre el aspecto negativo o destructivo de la censura sin desdeñar la consecuencia positiva o productiva de la misma.

[3] Son declaraciones de Pablo García Baena en la entrevista realizada por Raquel Chang-Rodrigues y Antonio Garrido, del Instituto Cervantes y *The City College of New York*, producida por *City University Television*, en el programa "Charlando con Cervantes", en 2001.

La autocensura, que no puede objetivarse en todos los casos, pensamos que está presente en la distribución, diseño y elección del contenido en la revista *Cántico* donde predomina la presencia de un número significativo de poesía traducida de otras lenguas. Con todo, conviene tener presente que la censura fue más intransigente con las artes que iban dirigidas a un público mayor (Neuschäfer, 1994: 87), como el cine y el teatro, aplicándose de manera más flexible a la novela y a la poesía (Muñoz, 2006: xxxiv).

La Ley de Prensa fue promulgada en abril de 1938 (BOE 23/04/1938) y, como es sabido, señaliza la censura ejercida por el bando ganador de la Guerra Civil. Berta Muñoz Cáliz segmenta la vigencia de la censura en varios periodos. El primero, que culmina hacia 1941, se caracteriza por su mayor exigencia (se ejecuta por un grupo falangista encabezado por Serrano Súñer). A continuación, se acendra el "discurso *nacional-católico*" (Muñoz, 2006: xxxvi) en el que se robustece "el modelo informativo totalitario" hasta el año 1962 que dependerá de Manuel Fraga. Dentro de este periodo destaca un paréntesis de seis años de leve intento de apertura (en este hiato la censura no depende del Ministerio de Información sino del Ministerio de Educación), desde 1945 hasta 1951. En esta etapa, más concretamente en octubre de 1947, es cuando nace la revista que se aborda en el presente estudio[4].

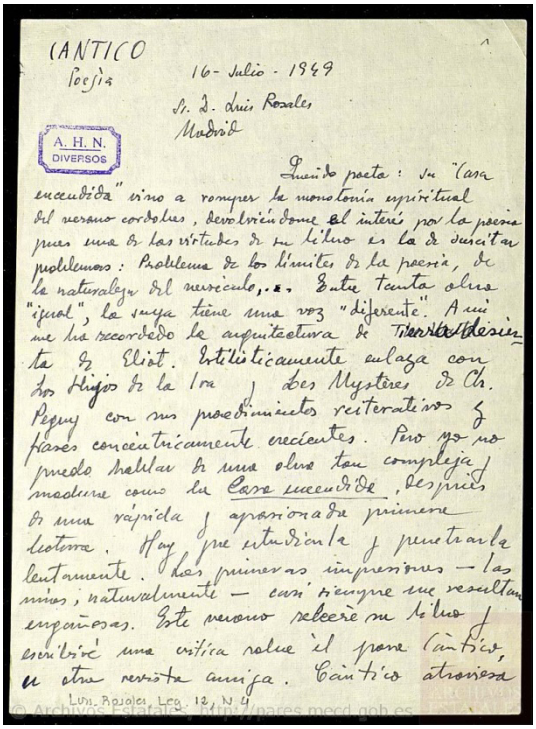
El 28 de julio de 1951 Juan Aparicio López es nombrado Director General de Prensa, ostentando el cargo hasta 1957. Desde 1941 hasta 1945 había ocupado el puesto de Delegado Nacional de Prensa, fundando, entre otras, las revistas *Fantasía*, *El Español* y *La Estafeta Literaria*[5] en 1944. Este político de Guadix reforzó el control de la censura (Rodríguez, 2008: 923) aumentando el número de personas implicadas en los procedimientos censorios; de hecho, Manuel L. Abellán denomina a estos años de la censura "época gloriosa" (1980: 110).

Los ocho primeros números de *Cántico* (1947-1949) se publican durante estos años de suave relajación en la censura; es entonces cuando la

[4] Los años 60 viven otro aperturismo con Manuel Fraga (1962-1969) que se esfuma con el liderazgo de Alfredo Sánchez Bella en el Ministerio de Información, perteneciente al gobierno de Carrero Blanco. Desde 1974 se aprecia otra época de liberalización con Pío Cabanillas como Ministro de Información. Berta Muñoz Cáliz (2006) explica estas etapas en su citado libro. En su tesis doctoral se encuentran abordadas de modo más detallado (Muñoz, 2005).

[5] En 1953 la dirige Luis Rosales.

revista cordobesa difunde traducciones de poetas comunistas o socialistas ingleses y franceses tales como W. H. Auden (1907-1973) o André Gide (1869-1951) en diciembre de 1947; Louis Aragon (1897-1982) en febrero de 1948 y Charles Péguy (1873-1914) en abril de 1948. Sin embargo, el 16 de julio de 1949, Ricardo Molina (1916-1968) escribía a Luis Rosales estas palabras —de axial importancia para entender mejor la situación— que se leen entre las páginas primera y segunda de la siguiente carta, la cual hemos encontrado en el Archivo Histórico Nacional: "*Cántico* atraviesa una crisis: dificultades 'censorias'. Espero vencerlas":



CANTICO
Poesía

16 - Julio - 1949

Sr. D. Luis Rosales
Madrid

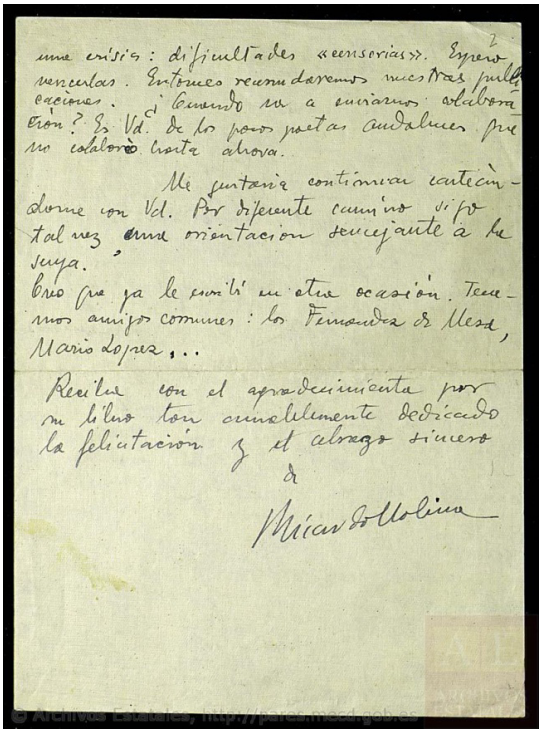
A. H. N.
DIVERSOS

Querido poeta: su "Casa encendida" vino a romper la monotonía espiritual del verano cordobés, devolviéndome el interés por la poesía pues una de las virtudes de su libro es la de suscitar problemas: Problema de los límites de la poesía, de la naturaleza del neorecitado,... Entre tanta obra "igual", la suya tiene una voz "diferente". Aquí me ha recordado la arquitectura de ~~[illegible]~~ desierta de Eliot. Estéticamente enlaza con los Hijos de la Ira y los Mystères de Ch. Péguy con sus procedimientos reiterativos y frases concéntricamente crecientes. Pero yo no puedo hablar de una obra tan compleja y madura como la Casa encendida, después de una rápida y apasionada primera lectura. Hay que estudiarla y penetrarla lentamente. Las primeras impresiones — las mías, naturalmente — casi siempre me resultan engañosas. Este verano seleccione su libro y escribiré una crítica sobre él para Cántico, u otra revista amiga. Cántico atraviesa

Luis Rosales, Leg. 12, N. 4

© Archivos Españoles - http://pares.mecd.gob.es

Figura 1. Carta de Ricardo Molina a Luis Rosales



una crisis: dificultades «censorias». Espero vencerlas. Entonces reanudaremos nuestras publicaciones. ¿Cuando va a enviarnos colaboración? Es Vd. de los pocos poetas andaluces que no colaboró hasta ahora.

Me gustaría continuar conteción-dome con Vd. Por diferente camino sigo tal vez una orientación semejante a la suya.

Creo que ya le escribí en otra ocasión. Tenemos amigos comunes: los Fernandez de Mesa, Mario Lopez, ..

Reciba con el agradecimiento por su libro tan amablemente dedicado la felicitación y el abrazo sincero de

Ricardo Molina

Figura 2. Carta de Ricardo Molina a Luis Rosales

El lamento de Ricardo Molina sobre la censura[6] consideramos que ofrece una explicación sobre la interrupción que sufre la publicación desde enero de 1949 hasta su renacimiento en abril de 1954, cuando comienza la segunda época. La revista interrumpe su edición a comienzos de 1949 y precisamente seis meses después Ricardo Molina confiesa a Luis Rosales que estaban atravesando problemas "censorios".

Durante la segunda época de *Cántico* (1954-1957) también

[6] No hemos hallado referencias a la censura de *Cántico* en el Archivo General de la Administración. Al contrario que ocurre con la censura de libros, películas y representaciones teatrales, cuya expresión documental se organiza en largas series de expedientes que individualizan cada producto cultural, no hemos localizado una serie similar de censura para las publicaciones periódicas no diarias, en particular para *Cántico*, y en general, para la prensa, con anterioridad a 1966. En cambio, hemos hallado alusiones a Ínsula, algunas de las cuales reflejaremos en este trabajo porque están relacionadas con el mismo contenido que la revista cordobesa difunde.

hallamos material digno de estudio como son los poemas sobre la guerra de Dylan Thomas (1914-1953) o Kathleen Raine (1908-2003), las poesías en gallego o en catalán, el homenaje a Cernuda[7] o la traducción de poetas italianos como Giuseppe Ungaretti (1888-1970). La censura criticó la presencia foránea en algunas revistas; por ejemplo, respecto al número cuadragésimo de Ínsula la "Inspección de Revistas" recogía la siguiente nota, fechada el 22 de abril de 1949: "Aire general, el mismo de siempre, esto es, de exaltación de valores más o menos ajenos al campo católico y de abundante información de firmas y movimientos literarios anglosajones y franceses"[8]. En el caso de *Cántico* es notable tanto la presencia de literatura gala como de poesía inglesa, por lo que se deriva que la dimensión extranjera señalada por la censura también está presente en la revista cordobesa.

Por consiguiente, todas estas novedades publicadas en la revista andaluza, que innovaron en el canon cultural y literario español, gozaron de la aceptación de los informadores locales y, por ende, de los censores. Los poetas del Grupo Cántico admiraron a los poetas de izquierdas que se han señalado, pero al mismo tiempo tuvieron unas excelentes relaciones con personajes afines a la dictadura. Buen ejemplo de ello es la presencia del catedrático Joaquín de Entrambasaguas (1904-1995) en varias revistas. Hay que señalar que Entrambasaguas tuvo mucho predicamento en el régimen, pues en 1939, *vergibracia*, estuvo a cargo en Valencia de la comisión que decidió la retirada de las resmas de papel, los cuadernillos aún sin coser, de *El hombre acecha* de Miguel Hernández.

Al inicio de la revista sexta de la primera época (agosto-

[7] Para demostrar cómo la censura prohibía la presencia de Cernuda en las revistas, registramos este texto que hemos hallado en el Archivo General de la Administración ("Libro de censura", signatura 5459) en su página 228, con fecha del día 10 de marzo de 1952, referente a Ínsula, comandando que sea omitido un fragmento alusivo al poeta sevillano contenido en el apartado "Las noticias y los ecos. Los premios Fastenrath y Álvarez Quintero" (que está recortado y pegado en el expediente). El siguiente párrafo aparece tachado en rojo: "El poeta español Luis Cernuda ha pronunciado en La Habana tres conferencias, que han versado sobre 'Orígenes de una generación poética: *Litoral* 1927', 'Unamuno como poeta' y 'Gustavo Adolfo Bécquer'. Después de una estancia en Méjico y Cuba, Luis Cernuda se ha incorporado a su cátedra de literatura española en Mount Hoyoak [sic] College (Massachusets, EE.UU)".

[8] Información disponible en el Archivo General de la Administración (inventario (03)049.001; signatura 21/1813).

septiembre de 1948) luce una poesía de seis estrofas del mismo Joaquín de Entrambasaguas. Por estas fechas el historiador madrileño había creado también una imagen de profesor porque desde 1946 imparte clase en la Universidad de Madrid. El poema publicado en *Cántico* se articula en seis estrofas y se titula "Lo decisivo". La pieza gira en torno al tema de la muerte, tratada de forma abstracta, alude luego al proceso de descomposición del cuerpo y señala imágenes descarnadas como esta: "el cerebro sigue derramándose por la nariz"[9]. La primera estrofa es buena muestra de ello:

> *En ese instante, sólo en ese instante*
> *que no se anuncia por ningún decreto estatal;*
> *en ese instante tremendo,*
> *es cuando se derrama el cerebro lentamente*
> *y se vierte por la nariz*
> *hasta que quedan abandonadas en el suelo tantas pobres ideas*
> *como frutos pasaos de olor agrio* (83).

Los directores de *Cántico* no solamente dieron a Entrambasaguas un sitio preeminente sino que también le adornaron el poema con una ilustración de Miguel del Moral (1917-1998) —pintor del Grupo, junto a Ginés Liébana (nacido en 1921)— consistente en un ojo pleno de dolor sobre el que aparece una mano con un agujero atravesado por una flecha. El dibujo servía de cabecera contextual antes de la maquetación del nombre del poeta en letra mayúscula, tras el cual aparece el título del poema y la tirada lírica con treinta y cinco versos. Por tanto, la hoja inicial, vista con esta perspectiva, tenía una función no solamente de divulgación de un poema sino de empatía con Entrambasaguas. La relación entre el Grupo cordobés y el filólogo madrileño queda patente en la nota que él publica en la *Revista de Literatura* en 1954 titulada precisamente "*Cántico* reaparece", texto que celebra la nueva singladura de la revista al comienzo de su segunda época. Otro dato refrenda la buena relación entre la publicación y Entrambasaguas: su nombre está incluido entre los quince primeros "Suscriptores de honor" (98) que tuvo la revista, en el número

[9] Las citas de la revista *Cántico* se reproducen desde la edición facsimilar publicada en 2007, la cual está incluida en el apartado bibliográfico.

séptimo de la primera época y en las seis siguientes entregas[10].

3. POESÍA INGLESA: FISURAS IDEOLÓGICAS SOLAPADAS DE SENTIMIENTOS

La revista inaugural de la serie, publicada en octubre de 1947, abona nuestra hipótesis de trabajo al incluir al poeta británico W. H. Auden. Este escritor encarna a los poetas ingleses comprometidos políticamente de los años 30, al grupo de Oxford (Stephen Spender, Louis MacNeice, Cecil Day-Lewis, conocidos como "MacSpaunday") (Alexander, 2007: 363) cuya decantación poética de izquierdas era tan flagrantemente comprometida que provocó la reacción de otros escritores como Roy Campbell. Algunos de ellos visitaron España y apoyaron al bando republicano, en concreto Auden se alistó a las Brigadas Internacionales.

Auden llega a España en enero de 1937 para ayudar al bando republicano conduciendo ambulancias[11]. Su poema "Spain", en suma, refleja fielmente su ideología. Este poema consta en *Collected Poetry of W. H. Auden,* publicado en América en 1945; en cambio, en la edición británica de 1966 (*Collected Shorter Poems: 1927-1957*) no figura dicha composición. Edward Mendelson, editor de la edición británica de 1976, llamaba la atención sobre las omisiones de la citada edición londinense con estas palabras: "Many of the early poems were further revised, and an alarming number were omitted" (1976: 12).

Lo cierto es que la revista *Cántico* contiene la siguiente pieza, en su versión española, traducida por J. Carandell Zurita. Su título es "Poema":

[10] Por tanto, Entrambasaguas consta en este listado de suscriptores la primera vez que aparece este apartado en la revista (en su número séptimo, 1948), así como: en su número octavo (114) (diciembre de 1948 y enero de 1949); después también está en el número inicial de la segunda época (abril de 1954) junto a otros nombres personales (157) e instituciones —estas figuran por primera vez ahora—, en el número segundo de esta nueva época (162) (junio-julio de 1954), en el tercero (186) (agosto-septiembre de 1954), en el cuarto (214) (octubre-noviembre de 1954) y, finalmente, en el quinto (242) (diciembre de 1954 y enero de 1955). En los siguientes números (el sexto, el séptimo, el octavo, el noveno y décimo —que es el doble dedicado a Luis Cernuda—, el undécimo y duodécimo, así como el último de la serie que es el décimo tercero) Entrambasaguas ya no consta entre los "Suscriptores de honor" (442).

[11] Para ahondar en la poesía inglesa sobre la Guerra Civil española, consúltese la tesis doctoral de Bernd Dietz, defendida en la Universidad de La Laguna, el 7 de junio de 1980 y publicada por el Servicio de Publicaciones de esa misma institución en 1985.

Deja amor mío reposar tu cabeza
sobre mi brazo desencantado;
el tiempo y sus febriles horas quema
toda belleza singular
de las criaturas pensativas
y en el sepulcro se revela
cómo es efímera infancia.
pero abandónate a mis brazos
hasta que el día aclare, oh tú, ser palpitante,
ser mortal y culpable,
para mí bello, enteramente bello (9).

Se trata de una poesía lírica sobre al tópico del *tempus fugit* manifestado fundamentalmente en los versos tercero y séptimo, con evocaciones a la dama, la cual es la receptora ficcional del poema. El hecho de que los poetas de *Cántico* seleccionaran a Auden revela el interés del Grupo cordobés en este poeta renombrado. Ciertamente, los escritores a cargo de la selección del corpus traducido en la revista no optaron por el totémico "Spain". En primer lugar, consideramos que esta decisión responde a razones puramente estéticas, pues de hecho *Cántico* se aleja del contenido de revistas de perfil más explícito como la propia *Espadaña*, al igual que de *Garcilaso*. En segundo lugar argüimos que el hecho de no incluir el conocido poema es una forma de prevención respecto a la censura. Auden es un poeta heterodoxo cuyo aspecto temático, en el caso concreto del fragmento selecto, rompe con la voluntad de control de la censura. Por consiguiente, la muestra concreta de Auden colegimos que responde a razones estéticas al tiempo que refleja una fisura ideológica y una prueba fehaciente sobre la atención de los intelectuales a las ideas y a las estéticas europeas, en este caso inglesas, en comunión con la realidad circundante de España en esos momentos.

La mera inclusión de Auden en la revista publicada en España en octubre de 1947 denota el carácter heterodoxo del Grupo Cordobés en relación al régimen político del momento. El citado número fundacional también presenta un amplio poema del simbolista católico Paul Claudel —luego se aborda— y otra pieza de Oscar Lubics Milosz (1877-1939).

Por otra parte, hay que señalar la presencia en la tercera revista de

Rupert Brooke (1887-1915), un poeta modernista[12] cuyo legado refracta la I Guerra Mundial y sus consecuencias (Poplawski, 2008: 538). Constan dos sonetos de Brooke traducidos por José Luis Cano titulados "Mutabilidad" y "Nubes" (45). El primero es un soneto que el escritor inglés compuso en 1913, firmado en South Kensington-Makaweli. Fue publicado dos años después en el poemario *The Collected Poems*. El segundo se trata de otro soneto escrito en el Océano Pacífico también en 1913. Ambas ubicaciones locativas constan tras las traducciones antes del año de publicación del original. El primero versa sobre el paso del tiempo y aboga por un mundo ideal cuyos valores son "la Fe y la Bondad, la Sabiduría y la Verdad", según predica el verso tercero junto a una referencia explícita sobre la guerra al comienzo del segundo cuarteto:

> *Brilla siempre allí el sol de estas pálidas sombras,*
> *Junto a las inmortales banderas de nuestra guerra.*
> *Y la gastada carne es ya pura belleza en una estrella,*
> *Y los perecederos corazones, y el imperecedero amor…* (45).

"Nubes" es una pieza meditativa donde la muerte es un índice temático expresado de modo explícito a comienzos del primer terceto: "Sabemos que los Muertos no mueren, viven eternamente / La rica herencia de su alegría y de su pena" (45). Este campo semántico está arropado por una imagen de oscuridad[13] y de melancolía configurada en torno a los lexemas "noche", "nieve", "luna", "nubes" y "melancólica […] cabalgata".

Es cierto que los directores de la revista *Cántico*, junto al traductor invitado, podrían haber elegido poemas todavía más signados por el tema de la guerra como es el caso de "The Soldier"[14], otro soneto que refleja

[12] Conviene apostillar que el concepto de modernismo anglosajón es muy distinto al del ámbito hispánico, en tanto que fue un fenómeno coetáneo a las vanguardias continentales.

[13] Los poetas del Grupo Cántico eran conscientes de la experiencia de la Guerra, tal como registra Juan Bernier en su *Diario* el día 17 de julio de 1936: "Las ráfagas de los disparos sonaban largo rato, hasta que se hacía un silencio. Luego unos pocos tiros sonaban, intermitentes, tangibles; haciendo viajar a través de las ondas un eco de muerte, individual, detenida, anónima. Eran tiros de gracia", añadiendo "[d]os meses ya. Los que caían eran amigos, hermanos, parientes, conocidos. Pero cada tiro llevaba un nombre, una interrogación angustiosa" (2011: 74).

[14] Este poema, "Soldado", fue publicado en 1946 en la revista tercera de la segunda época de *Proel. Cuaderno de poesía* (junto a otros dos: "Los muertos" y "El amor"), traducido también por José

sinecdóquicamente la muerte de personas (soldados) anónimas durante la contienda bélica, cuyo contenido patriótico es mayor pero cuya explícita evocación del enfrentamiento bélico disonaría más en el *statu quo* de la España de postguerra. Pero también es cierto que tuvieron la osadía de incorporar a un escritor, Rupert Brooke, cuya poesía destila una temática de la guerra y cuya tópica encajaba en el ambiente de postguerra español del momento. De hecho, José Luis Cano escribe un párrafo escueto descriptivo en la última página de la revista a modo de presentación, enfatizando su participación "en la expedición naval de los Dardanelos" (46) así como su muerte en campaña el día 23 de abril de 1915. Nuestra conclusión abunda en la ya inferida a propósito de Auden: que los poetas de *Cántico*, lejos de desdeñar el tema y la realidad omnipresentes en la sociedad española de los años cuarenta, compaginaron unas composiciones en torno a la guerra que lograron esquivar la censura.

La misma presencia del algecireño José Luis Cano también conforma un aspecto elocuente digno de tener en cuenta en este trabajo, no solamente porque fuera cofundador de la revista *Ínsula*, sino también por su proximidad académica a escritores opuestos al régimen de Franco[15]. Cano entabló amistad con Luis Cernuda o Pablo Neruda durante su vida en Madrid en época de la República.

La configuración del microcosmos de pesadumbre, de lamento y de sufrimiento que estos dos poemas generan consideramos es una forma de sustanciar veladamente la queja de los poetas de *Cántico*, pues el receptor español del momento establecería una línea de contigüidad semántica entre las alusiones a la muerte de estos poemas y la propia Guerra Civil española. Así pues, la atmósfera generada por el significado de estos poemas, evocadora de la Guerra y de sus consecuencias, evitó el rechazo que suponía la censura.

Precisamente en la misma página donde están los dos sonetos de Rupert Brooke, la revista alberga en su mitad inferior un amplio poema del escritor francés Louis Aragon, quien era militante del Partido Comunista. Aragon, según escribe el propio Ricardo Molina, representa "la reacción desmedida contra todo género de poesía pura" a consecuencia de "las circunstancias impuestas por la última guerra en Francia" (46).

Luis Cano.

[15] Años después escribirá las biografías de García Lorca (1962) o de Antonio Machado (1975).

4. POESÍA FRANCESA: FISURAS DE COMPROMISO SOCIAL Y SU REVESTIMIENTO ESTÉTICO Y CATÓLICO

El segundo número (diciembre de 1947) resalta la inclusión de André Gide, con sendos poemas traducidos y media página de crítica literaria presentadora del autor; también destaca en este número la presencia de la poeta portuguesa contemporánea Florbela Espanca (seis sonetos traducidos por Juan Bernier) cuyo refinamiento estético atrajo a los poetas cordobeses. En el tercer número (febrero de 1948) sobresale en este sentido la mencionada inclusión de Louis Aragon. Ya lo aseveró Fanny Rubio: que "[a]quí se empieza a hablar de los poetas franceses de la resistencia […]" (2003a: 383).

André Gide[16], según Ana González Salvador, es un "comunista de corazón" (1994: 1121) que llegó a militar en el socialismo. A *Cántico* le interesa Gide como prosista y como poeta. La selección abarca dos páginas enfrentadas. En primer lugar, se lee el extracto en prosa titulado "Nathanael, no hemos mirado", seguido por dos poemas breves cuales son "El parque" y "La paloma", así como por el párrafo en prosa "Biska – Al atardecer" (26). La segunda página comienza con la traducción "Hylas cantaba…", seguida por los poemas "Ronda de Granada" y "Octubre", para terminar con "No! No he contado aún" (27).

El poeta traductor, Ricardo Molina, dedica un artículo de siete párrafos al simbolista francés en la sección final de la revista. Bajo la cabecera "André Gide: Premio Nobel 1947", Molina comienza aludiendo al "puesto excepcional que hoy ocupa Gide en las letras europeas" (30) por lo que corroboramos que el seleccionador del corpus a traducir y el traductor —que en este caso es la misma persona— estaba atento a las

[16] La censura señaló a Gide. Hemos hallado, en relación a *Ínsula*, el siguiente informe de "Inspección de Revistas" fechado el 28 de febrero de 1949 cuya información se refiere a la entrega trigésimo-novena: "Este número atiende más directa y exactamente a temas y figuras españolas si bien más o menos dentro de la orientación habitual. La página segunda está dedicada en su mayor parte a las conferencias del Aula de Humanidades de Ortega y Gasset. La actitud frente a Ortega es de completa adhesión a su figura y a sus doctrinas. La página tercera dedica toda una columna a ensalzar un pretendido movimiento de 'Inteligentsia' de intelectuales europeos y americanos de signo internacional, acaso masónico y desde luego laico. Todos los intelectuales citados en el artículo son o anticatólicos o no significados como católicos: Einstein, Sartre, Gide, Wright, etc." (Documento consultado en el Archivo General de la Administración, en el inventario (03)049.001).

modas y a las novedades francesas.

Es elocuente que Ricardo Molina asevere que "[h]asta hoy se ha señalado con preferencia la 'parte del Diablo' (muy dilatada en la producción gideana); la 'parte de Dios', en cambio, está casi por descubrir" (30). El traductor y crítico cordobés subraya el "denouèment", "sinceridad" o "desnudamiento estilístico" a cuya luz debe estudiarse la obra de Gide. Ricardo Molina afirma que está interesado en *Les Cahiers d'André Walter*, en *Les Nourritures Terrestres* y en *Les Nouvelles Norritures*, "tres libros a través de los cuales nos ha transmitido el más seductor e inaceptable de los mensajes sobre la vida, el amor, la felicidad" (30).

A la revista *Cántico*, al menos según postula su fundador, no le interesa el Gide comprometido de la poesía rebelde; tampoco la poesía del conflicto íntimo sobre su identidad sexual —vertiente que influenció a Cernuda (Barón, 1994: 123)—. Le interesa el Gide que busca la salvación y la trascendencia del ser humano. En este sentido, conviene subrayar que la estética del Grupo Cántico, opuesta a la poesía tremendista de *Espadaña*, no comulga con la mencionada poesía social[17]. En cualquier caso, subrayamos que Molina optó por esta nómina de poetas, aunque, por razones obvias de autocensura, incluyese unos poemas que no le llevaran al señalamiento político. Consideramos que los poetas del Grupo Cántico no quedaron indiferentes tras la revolución poética que supuso la publicación de *Hijos de la ira* o de *Sombra del paraíso,* de Dámaso Alonso y de Vicente Aleixandre respectivamente en 1944, en un año revolucionario según lo ha conceptualizado Víctor García de la Concha (1973: 293, 1987: 490) y según lo han subrayado después numerosos críticos como Eleanor Wright (1986: 36).

Si Gide es un poeta de izquierdas, el siguiente francés que la revista *Cántico* presenta también lo es. Louis Aragon[18] se alista al Partido Comunista (Bouiller, 1985: 302) llegando a ser "un comunista fidelísimo, contra viento y marea" (Pujol, 1976: 139). La propia elección e inclusión de

[17] Señalemos que Molina escribe un libro titulado *Función social de la poesía*, publicado póstumamente, donde cartografía desde la "era preliteraria" hasta la "edad moderna" deteniéndose —solamente en el tramo final del volumen— en el concepto del poeta como "cantor social" involucrado en una "actitud política" (1971: 229).

[18] Louis Aragon está presente en el número quinto de *Entregas de poesía*, que data de mayo de 1944. También se lee en *Aglae* (otra revista cordobesa, en este caso dirigida por Manuel Álvarez Ortega) en el número segundo, que data de octubre de 1949, con "La primavera" y "Zona libre".

Aragon, en la revista publicada en octubre de 1948 (en el tercer número de la serie), en pleno franquismo, es un hecho significativo que no debe pasar inadvertido al estudioso. El poema traducido es "Noche del destierro"[19] el cual se articula en 58 versos. El traductor es Ricardo Molina y las dos primeras estrofas de su texto se registran seguidamente:

Qué importa al desterrado que mientan los colores
Se juraría —dice— que es París
De no rehusar la fe en las apariciones
Yo escucho los violines preludiar en la fosa.

Es la Ópera *—dice— ese fuego cambiante*
Cómo hubiera querido retener en mis ojos
Balcones encendidos bronces tejados verdes
Esa esmeralda muerta y esa piel plateada (45).

En este caso, el poema porta cierto contenido político revestido de referencias al encuentro de los enamorados y al amor. El fragmento trata el tema del destierro con alusiones a la muerte a través de significantes como "fosa", "esmeralda muerta", "noches", "negras pupilas de las palomas", "sombra", "sueños a la deriva" y "la noche […] que no tiene mañana" (45).

Igual que ocurre en el caso de André Gide, Ricardo Molina se preocupa de integrar un texto crítico en la sección final de la revista, donde lo denomina abiertamente "poeta de la resistencia" e incluso compara su poesía "con la de nuestro Lorca" (46). La poética de Aragon encarna "la reacción decidida de todo género de poesía pura" (46) como consecuencia de "la última guerra en Francia". El poeta y traductor confirma que el "frío, el hambre, la muerte, y los horrores de la guerra compartidos por los poetas han establecido una comunicación más íntima entre estos y el pueblo. El poeta se vio obligado a abandonar sus preocupaciones 'lujosas' atenazado por las circunstancias" (46). Que esto lo diga Ricardo Molina en la España de postguerra, en enero del 48, no puede pasar desapercibido ya que la censura operaba de manera contundente y, a pesar de ello, Ricardo Molina escribía y publicaba esto en una revista cuyo pórtico viene de la mano de Vicente Aleixandre con su "Carta a los fundadores de *Cántico*" (35).

[19] El poema francés es "La nuit de l'exil" y consta en el libro *Les yeux d'Elsa.*

Otro aspecto —en este caso no consideramos que fuese ideado *ad hoc* para evitar la censura— es la presencia de otros temas de índole amorosa o religiosa, asuntos que Guillermo Carnero resalta como centrales en el legado de Ricardo Molina. Carnero establece que la "religiosidad" en el caso de Ricardo Molina[20] "parece genuina […] cuya fuente literaria se halla en la obra de poetas como Pierre Emmanuel, Charles Péguy, Paul Claudel y Francis James, que Ricardo Molina apreciaba en grado sumo, y en ocasiones tradujo" (2009: 82). De hecho, ese número alberga además veinticinco poemas cuya temática es lírica como "Abrazo" (37) del propio Molina o "Encuentro del antiguo amor" (Roque Esteban Scarpa), descriptiva y evocadora del paisaje como "Sierra" de Juan Bernier, "Canción de la puerta de Triana" (Rafael Montesinos), "Córdoba" (Miguel Molina Campuzano), "Poema" de Pablo García Baena, o religiosa como "Señor, Señor" (Juan Valencia) y "Oración" (Juan Ruiz Peña). Es sintomático que el poema "A la luna", del gaditano Pedro Pérez-Clotet contenga tras el título y el primer verso la leyenda: "Con licencia"[21] en un paréntesis con letra más pequeña.

Se concluye que el poema de Louis Aragon, traducido por Ricardo Molina, trata explícitamente temas políticos, en particular anclados en la postguerra francesa, cuya aplicación —*mutatis mutandis*— al panorama español podría hacerlo el receptor empírico del mismo con facilidad. El hecho de que trate de la contienda francesa, y no de la española, coadyuvaría a sortear la censura, junto al contexto de poesía religiosa, amorosa o descriptiva que eclosiona en la propia revista. Ahora bien, el predominio de temas reflexivos, introspectivos con referencias a la "luna", a la "noche" o al "otoño" entre otros, configura un ambiente lúgubre y de decaimiento de manera explícita.

El número cuarto de la revista amplía la nómina de poetas de

[20] El propio Ricardo Molina escribe en su *Diario* lo siguiente el día 2 de enero de 1943: "Quiero […] realizar en mí el ideal católico, único verdadero ideal de salvación; convertirme en un foco de irradiación del cristianismo, manantial imperceptible, sin programa; dejar correr las ondas de gracia que pido a Dios diariamente sobre aquellos que me rodean; desbordarla que es signo de poseerla […]" (1990: 41).

[21] Pedro Pérez-Clotet, compañero de colegio de Rafael Alberti, alumno en la universidad de Pedro Salinas y compañero de Luis Cernuda, perteneció —sin embargo— al Movimiento Nacional; por lo que la referencia "Con licencia" respondería al poema sobre el desarraigo, la pérdida de los sueños, el "gemido" (39) y la queja que desprende la pieza.

izquierdas que venimos estudiando a través de la inclusión de Charles Péguy. Este escritor galo — según aduce Carlos Pujol— es "el único campesino auténtico de la literatura francesa" (1976: 136). El origen humilde de su familia y su periplo estudiantil —que pudo tener gracias a las becas— remarca su predilección por los más desfavorecidos socialmente.

Ciertamente, los fragmentos de Péguy que Ricardo Molina traduce son de carácter religioso y encarnan un epítome de su obra de la que el poeta de *Cántico* afirma "que es sobre todo un documento religioso" (62). En palabras del traductor, la obra de Péguy es "el más ferviente e inspirado monumento religioso de la literatura francesa" donde relumbran rótulos tales como *Le Mystére de la Charité de Jeanne d'Arc*, *Le Mystére des Saints Innocents* o *Tapisseries*. Molina incluso llega a lamentar "la indiferencia religiosa de nuestra época" (62).

En este caso, Ricardo Molina no alude a su poesía de raíces también socialistas ni a su concepción libre del catolicismo basada en un humanismo cristiano en pos de la justicia social. Lo cierto es que el socialista católico de Orleans ocupa una página de la publicación española. En primer lugar, consta un fragmento titulado "Eucaristía", seguido del poema "El llanto de la Virgen" antes de "Singular misterio"[22]. De nuevo, Ricardo Molina escribe una breve semblanza crítica del escritor foráneo que se lee en la parte final de la revista, en este caso titulada "Charles Péguy, poeta de la pasión" (62), de la que hemos citado algunas ideas en los párrafos precedentes.

La conclusión que se desprende del caso de Péguy es que el comentario, la traducción y la publicación de poesía religiosa actúan como material liberador de otros temas que la censura no permitía. La inclusión del autor francés está acompañada de un número netamente religioso (número cuarto, abril de 1848) desde la misma portada que luce un poema titulado "Al Santísimo Sacramento" (compuesto por Antonio de Solís), la primera página que contiene una imagen de Jesucristo dibujada por Ginés

[22] La sobresaliente presencia de poesía religiosa, ya se ha mencionado, fue un parámetro a favor de *Cántico* en términos censorios. A modo de ilustración registramos esta información referida al laicismo que el censor apreciaba en el número cuadragésimo quinto de Ínsula: "Sigue teniendo ese indefectible pero imborrable tufillo de asepsia de todo lo laico, y la preferencia por todo lo extranjero o por lo español que se parezca a lo extranjero en el laicismo cultural", fechada el 25 de noviembre de 1949 (consultado en el dossier "Inspección de revistas" del mencionado inventario en el Archivo General de la Administración).

Liébana precediendo al poema "Paso de Dios (de José A. Muñoz-Rojas), hasta "Miércoles de Ceniza" de Pablo García Baena, "Salmos" de Ricardo Molina, "Ella reza" de Pierre Emmanuel y terminando con las tres piezas de Péguy. Por lo tanto, sin deplorar la decantación religiosa de Molina, la elección de esta temática religiosa en dicho número cabría interpretarla también como un mecanismo para esquivar la censura en España, toda vez que el poeta elegido no iba a ser bien recibido a priori por los responsables de autorizar las obras.

Volviendo al número primero, hallamos al mencionado Paul Claudel[23] (1868-1955), cuyas creencias católicas son destacadas por los estudiosos (Desaintghislain *et alii*, 1995: 420). Igual que Péguy, Claudel cultiva el versículo lo cual influye sobremanera en la prosodia de los escritores del Grupo Cántico. Un amplio fragmento, basado en la Creación y en la espiritualidad (Velázquez, 1994: 1191), es la pieza traducida por Ricardo Molina titulada "El espíritu y el agua" cuyo comienzo genera un diálogo entre el sujeto lírico y Dios Creador:

> *Dios mío que separasteis las aguas inferiores de las aguas superiores,*
> *mi corazón gime hacia Vos, libertadme de mí mismo por ser Vos quien sois.*
> *¿Para qué quiero esa libertad y qué tengo que hacer en otra parte.*
> *Yo necesito sosteneros.*
> *Yo veo, Dios mío, el hombre perfecto, perfecto en el perfecto Árbol*
> *Vuestro Hijo [...]* (12).

Paul Claudel es otro claro exponente de la poesía sagrada en la revista *Cántico* la cual, sin faltar los motivos religiosos en los demás números, emana de forma pronunciada en la entrega que cierra la primera época (diciembre de 1948 - enero de 1949, número octavo) que está porticada por un dibujo mariano, o en el número quinto de la segunda época (diciembre de 1954 - enero de 1955) que es una entrega dedicada por completo a la Virgen María y cuya portada contiene un dibujo de Nuestra Señora de la Fuensanta.

[23] Es destacable la presencia de traducciones de Claudel en otras revistas del momento: en el número vigésimo primero de *Escorial*, en el número trigésimo tercero de *Garcilaso*, en el número primero de *Espadaña*, en el número tercero de la segunda época de *Proel. Cuaderno de poesía* o en el número octavo de *Verbo. Cuadernos Literarios*.

Por tanto, inferimos que el contenido religioso, aunque conste adyacente a otros poetas comprometidos, ubicados ideológicamente en el bando contrario a la dictadura, es predominante en la serie de *Cántico* en ambas épocas, y —aunque sus directores quisieran compartir y recrear un valor sincero estético y artístico también— no podemos desdeñar el buen encaje de esta tapicería temática con los preceptos de los censores. Una conveniencia y connivencia similar se vislumbra en el poeta italiano tratado a continuación.

5. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA ITALIANA: FISURAS PATRIÓTICAS Y HERMETISMO

Destaca en el número cuarto de la nueva época (octubre-noviembre de 1954) la presencia de Giuseppe Ungaretti. Antes de proseguir conviene leer la opinión de Eugenio Montale[24] sobre su colega generacional: "[…] Hai visto la poesia mussoliniana di Ungaretti? L'altra —Levante— è buona. Ma perchè scriverci: 1914? […]" (1981: 9). Margarita Garbisu[25] descarta que Ungaretti perteneciera directamente a la doctrina fascista, sin embargo, confirma "el carácter belicista" y la "fuerte exaltación patriótica" del poeta (2002: 59, 120).

La cuestión es que la imagen sociopolítica de Ungaretti no desentonaba en la España franquista y su inclusión en la revista estimamos que, además de responder a las motivaciones estéticas importadoras y renovadoras de los escritores cordobeses, respondería también a motivos políticos. Fiel ejemplo es la siguiente proclama —escrita por el poeta en *Il Popolo d'Italia* en febrero de 1919— que ensalza a la patria, como un componente intrínseco de la persona y en la que defiende las consecuencias de la guerra amparándose en la justicia que los individuos deben mantener para preservar así el orden y la armonía sociales:

> *[…] Ma due cose sono certe: la patria è una cosa che portiamo nel sangue, che è viva e indispensabile in noi come il cuore; e dalla*

[24] Consta en una carta enviada por Montale a Quasimodo (de estos dos poetas también figura un poema de cada uno en la misma revista).

[25] También lo recoge la profesora en su libro. Ungaretti deja por escrito sus alabanzas a Mussolini, tal como se lee en esta carta dirigida a Papini: "[…] Mussolini mi ha affidata la corrispondenza el 'Popolo' al Congreso ella pace. Amo il giornale di Mussolini […]" (en Garbisu, 2002: 123).

> *guerra è nata una visione della giustizia sociale, che dobbiamo sforzarci di distinguere e attuare, se non vogliamo perire di bestialità e d'inedia. Bisogna mettere la patria all'ordine del giorno. Patrie e rivoluzione; ecco il grido nuovo* (en Garbisu, 2002: 122).

La distribución y el planteamiento del poeta no puede dejar indiferente al crítico: está en la misma portadilla de la revista, tras la cartulina de portada; además, el diseño de su nombre figura con una tipografía mayúscula, voluminosa y centrada. Es más, la emergencia de Ungaretti en el pórtico de *Cántico* consideramos que es una especie de tarjeta de presentación para obtener la anuencia, el beneplácito y la simpatía de los censores del momento.

El primer poema es "La morte meditata" y proviene del poemario *Sentimento del tempo* (1933). El segundo poema se titula "Tutto ho perduto" y procede de *Il dolore* (1947). El primero está en la página de cabecera —como se ha dicho— (215), en tanto que el segundo está al comienzo de la segunda página de la publicación (216). En ambos casos figura una traducción aledaña realizada por Ricardo Molina. Aquí está la versión española del fragmento de "La morte meditata":

Has cerrado los ojos.

Nace una noche
llena de simas engañosas,
de sones muertos,
igual que corchos
de redes sumergidas en el agua.

Tus manos se han vuelto un soplo
de inviolables distancias,
inasibles como la idea,
y lo dudoso e indeciso
de la luna —dulcísimos—
con ellas me rozas los ojos
tocan el alma.

La dama eres que pasa

tal una hoja.

Y en los árboles dejas fuego de otoño (215).

Estos poemas no versan sobre la guerra de forma directa, pero, ciertamente, ambas piezas rezuman dolor y sentimiento trágico, derivados naturalmente de su experiencia bélica y de "su contacto directo con el desastre humano" que "provocan la creación de muchos poemas" (Garbisu, 2002: 120-121). La destinataria ficcional del primer poema es una dama; el segundo es un canto nostálgico por la infancia perdida donde late la desesperación del *ego* poético. Por lo tanto, el contenido engarza con el contexto del momento de la revista cordobesa en lo que atañe al espíritu de la postguerra mientras que la propia elección de este poeta supondría la venia de los censores.

Lo mismo se aprecia en el poema incluido de Eugenio Montale (1896-1981) en cuestión temática. La pieza se titula "L'Anguila" (233) y es buen espécimen del hermetismo cultivado por estos italianos que revela "cuanto [Montale] ha experimentado y sufrido" (Anaya, 1989: 76) y encarna una consciencia colectiva (Dombroski, 2004: 505). En este caso hay que señalar que Montale es un poeta marcadamente antifascista conocedor de la experiencia de la guerra y de la postguerra en su país (Dombroski, 2004: 506). Lo mismo aplicamos a Salvatore Quasimodo (1901-1968) quien también consta con la composición "Quasi un madrigale" (234). En este caso, además destaca para nuestro propósito su disonancia ideológica respecto a Ungaretti, y también respecto al régimen español, pues Quasimodo era cercano al Partido Comunista al que incluso estuvo afiliado durante un tiempo.

La escritura hermética se entiende como un mecanismo de compensación respecto a la libertad suprimida que cuadra en el contexto español, al menos, como herramienta retórica. Según escribe Sergio Solmi, el hermetismo refleja "[l]a libertad suprimida pero insuprimible" al tiempo que "parecía instintivamente una sutil y secreta escapatoria en la obra aislada, y se configuraba ante todo en la prioritaria y esencial moralidad de la forma" (en Petronio, 1990: 940). La presencia contundente de estos poetas italianos, así como la disposición mediante la que está diseñada la maquetación del número, con la destacada emergencia de Ungaretti en la cabecera, consideramos que responde a la aplicación de cierta dosis de

autocensura en aras de lograr la aquiescencia del *establishment*, aunque también estimamos que evidencia el interés de Ricardo Molina por plantear y difundir novedades poéticas en España desde su revista.

6. POESÍA GALLEGA Y CATALANA: FISURAS DE OTRAS LENGUAS PENINSULARES

La abundante presencia de poesía de las lenguas peninsulares catalana y gallega es otro elemento digno de estudio para los intereses de este trabajo. Jordi Gracia afirma que "la literatura catalana fue objeto de un secuestro implacable durante las dos primeras décadas de la España de Franco", aludiendo incluso a un "hostigamiento primario a las lenguas autóctonas [que] actuó con pretextos ideológicos-históricos heredados de una vocación unitarista […]" (1993: 90). Una década después, Jordi Amat asevera que al "terminar la Guerra Civil, el nuevo régimen legisla contra la lengua catalana" (2003b: 28). Así, la Delegación Nacional de Prensa, Propaganda y Radio promulgó, entre sus normas y principios, que el catalán estuviera limitado a la vida familiar. La censura era implacable con las lenguas peninsulares, especialmente con el catalán (Gallofré, 1989 y 1991). Massot y Muntaner señalan que en los años cuarenta la posibilidad de que un texto catalán fuese autorizado por la censura era impensable (en de Blas, 2007). Josep Benet alude a "la persecución contra el uso público de las lenguas de las nacionalidades minoritarias" (Benet, 1985: 101). Respecto al gallego, Basilio Losada concluía que "ante la imposibilidad de desarraigarla […] tenían especial interés en impedir su consolidación como lengua de cultura, prohibiendo la traducción al gallego de textos de otras lenguas […] (en de Blas, 2007). Sin embargo, el mandato de Joaquín Ruiz-Giménez como Ministro de Educación Nacional (1951-1956) "estuvo marcado por un pragmático sentido de la tolerancia" (Gracia, 1993: 92-93). Con este panorama normativo y regulador hay que enfatizar el elocuente hecho de que la revista abrace poesías en esas lenguas peninsulares.

Cántico publica literatura catalana y gallega lo cual revela su carácter integrador frente a quienes abogaban por el "resistencialismo" (Amat, 2007: 162). Esta decisión de integración encarna lo que Jordi Amat denomina el "Espíritu de Segovia" o el "diálogo por la concordia" (2007:

161), específicamente porque este punto de inflexión[26] eclosiona en el primer Congreso[27] de Poesía celebrado en Segovia[28] del 17 al 24 de junio de 1952[29]. Amat apostilla que "durante los tres Congresos de Poesía […] este diálogo tuvo su manifestación más evidente, pero en otros espacios […] se desarrolló también un ambiente favorable para que la literatura catalana saltara las barreras que le habían sido impuestas desde el final de la guerra civil" (2003a: 3). Estimamos que la revista *Cántico* es un epítome de esos espacios tal como evidencian las muestras siguientes.

Con estos prolegómenos, se corrobora que la inclusión de los autores gallegos y catalanes en la revista *Cántico* encaja en un fenómeno más amplio, propio de la década de los cincuenta. El primer número de la segunda época, publicado en abril de 1954, contiene dos poemas en catalán de Joan Vinyoli (1914-1984), titulados "Gall" y "El callet", traducidos por él mismo con los títulos de "Gallo" y "El silente" (136-137), en los que predomina una línea temática meditativa con un lamento soterrado en espera de la esperanza. El primer poema rotura la temática del grito y de la queja que la revista en ocasiones contiene de manera implícita, puesto que el gallo "es el animal que rompe su silencio con su grito" anunciando "desde la oscuridad la llegada de la aurora y de la luz", tal como ha estudiado Ferran Carbó Aguilar (2006: 68). Las dos primeras

[26] Establece Jordi Amat que "[d]esde el fin de la guerra no se había producido un debate de tanta trascendencia sobre el encaje de Cataluña en España. […] Pero ahora se había dado un paso adelante porque por primera vez desde el 39 la dialéctica no se planteaba entre vencedores y vencidos, sino entre 'comprensivos' y 'excluyentes'" (2007: 174).

[27] Tras el primer Congreso de Poesía (Segovia, 1952), tiene lugar el segundo celebrado en Salamanca en 1953 y, después, el tercero cuya sede es Santiago de Compostela en 1954.

28 Albert Manent confirma que en el Congreso de Segovia "brillaron Carles Riba y Dionisio Ridruejo, quienes fueron los adalides del diálogo entre ambas literaturas" (2003: 7). Por otra parte, Jaime Medina señala que Rafael Santos Torroella (quien idea el Congreso) "animaba a Riba a romper el aislamiento en que se encontraban los escritores catalanes, yendo a dar testimonio a Segovia del estado viviente de su fecunda literatura", añadiendo que este Congreso "contribuyó notablemente a hacer salir a la literatura catalana de la precariedad en que se encontraba […] se dio un empuje importante a su expansión" (2003: 16).

[29] Carles Riba y Eugeni d'Ors abordaron este asunto en sus conferencias. Riba diserta el 18 de junio por la tarde sobre "Un siglo de renacimiento literario en Cataluña". Amat concluye que "el diálogo fue en esencia: voluntad de conocimiento de la literatura catalana y asunción de que durante una década se había perseguido injustamente una literatura que formaba parte del patrimonio cultural común. Aunque algunos lo sabían —Aleixandre y Cano, Ridruejo o Tovar—, la mayoría de congresistas descubrieron en Segovia que la literatura catalana no era una manifestación provinciana ni mero folklore" (2007: 165).

estrofas lo objetivan así:

Gallo encumbrado en la torre más alta,
deme aquí en el confín de la noche y la aurora.
En la noche del tiempo llama siempre tu canto.

Tiempo difunto, difunto, te veo
río que se alarga en la sombra.
Huésped soy de la tierra, inexperto,
exiliado dentro de mí, que mira
correr las aguas intramuros
de la ciudad abandonada (136-137).

Este mismo número incorpora otros dos poemas en catalán y en español que son escritos por Joan Perucho (1920-2003): "Epitafi per a un almirall, a la manera antig" y "El médium", el cual además rotula el título del libro publicado en 1954 —el mismo año de la edición del número de la revista—. La tópica de estas piezas en torno a la muerte confirma la estela temática que los poetas directores quieren imprimir a su revista. La segunda estrofa de "Epitafio para un almirante, a la manera antigua" es la siguiente:

Triste pequeño cementerio
de la tierra natal tan ennoblecida:
Apenas la yerba crece entre las tumbas.
El viento te ronda tristemente,
este viento obstinado del otoño (140).

El segundo número de la nueva época, publicado en junio-julio de 1954, presenta dos poemas en versión bilingüe autotraducidos por Joan Triadú (1921-2010) ("Pareu-hi esment" y "Ruines"; "Poned atención" y "Ruinas", 172), cuidadosamente dispuestos en forma contigua de modo que el lector pueda elegir qué versión aprehender e incluso compararlas fácilmente. La semántica de las piezas evidencia lo antedicho en cuanto al clima de postguerra, no solamente por el título explícito del segundo poema sino también por la tercera estrofa del primero:

> *Así vuestro país*
> *perderá su color. La mancha*
> *era un estorbo infeliz*
> *de mi grandeza* (172).

El número tercero (agosto-septiembre de 1954) comienza con un poema en catalán de Carles Riba (1893-1959) titulado "Dins la nit…" dispuesto en la primera página de la revista de manera monolingüe. Detrás, en la segunda página, consta la traducción. En este caso los poetas de *Cántico* no optaron por diseñar los versos de manera paralela por lo que al abrir la portada el receptor se encontraba con una veintena de versos en catalán. El poema introspecciona sobre la fugacidad del tiempo añorando los años pasados, profiriendo sendas preguntas retóricas al "niño que fui" (188). La inclusión de Riba en la revista colegimos que partió del encuentro de los poetas cordobeses con el barcelonés en el tercer Congreso de Poesía que tuvo lugar en Santiago de Compostela del 21 al 27 de julio de ese mismo año bajo la presidencia de Menéndez Pidal. Olga Rendón postula que allí "los andaluces entablaron amistad personal con jóvenes promesas gallegas y catalanas" concluyendo que "[e]ste acercamiento personal propició, en gran medida, la aparición [en *Cántico*] de poemas bilingües de estas regiones" (2017: 75).

Precisamente en este número, fechado en agosto-septiembre de 1954, destaca la "Carta sobre la actual poesía gallega", escrita por Álvaro Cunqueiro quien señalaba la aportación de dicha lírica al conjunto de poesía en español, así como la complementariedad existente entre ambas literaturas:

> *Quizá nosotros, los poetas gallegos, pongamos en el conjunto de la poesía hispánica, una nota más íntima y subjetiva, acentos de un apasionado amor al paisaje nativo, la gracia arcaica de algún tema o alguna forma, y una sombra de vaga melancolía, que acostumbramos a llamar saudade. Parece alguna vez como si cantáramos desde muy lejos, desde una isla verde como un trébol, navegante entre la niebla y el mar* (197).

Tras la página teórica, destacan seis poemas gallegos autotraducidos cuyos autores son Aquilino Iglesia Alvariño (1901-1961) ("Dous mil anos

de Tibulo", "Dos mil años de Tibulo"), el mismo Álvaro Cunqueiro (1911-1981) ("Os catro chefes de casa de Gingiz", "Los cuatro jefes de la casa de Gingiz"), Eugenio o Uxío Novoneyra (1930-1999) —destacó por su activismo político— ("Letania dos tesos cumes", "Letanía de las poderosas cumbres"), Manuel Antonio (1900-1930) ("Os cóbados no barandal", "De codos en la baranda"), Xosé Díaz Jácome (1910-1998) ("Namoro", "Noviazgo") y Manuel María (1929-2004) ("Cousa sin nome", "Cosa sin nombre") quien estaba comprometido políticamente llegando incluso a participar de manera clandestina en la organización de los partidos nacionalistas.

La selección de poemas gallegos y sus traducciones está presentada mediante el sintagma nominal impreso en letra mayúscula "Poesía gallega contemporánea", centrado entre las dos páginas con un diseño bien meditado. El título está seguido —también a caballo entre las dos páginas— por esta apostilla: "*Cántico* dedica estas páginas de poesía gallega conmemorativas del III Congreso de Poesía en Compostela al Iltmo. Sr. Director General de Enseñanza Universitaria don Joaquín Pérez Villanueva[30]" (198-199).

Hacia octubre-noviembre de 1954 la revista *Cántico* incorpora un poema en catalán de quince estrofas precediendo a la versión española del mismo. Albert Manent (1930-2014) es el poeta autotraductor invitado y el poema elegido es "Faula de la Italia somniada", el cual es un tributo a un destacado catalanista según reza al comienzo: "Homenaje a Guerau de Liost" (226). Hay que añadir que Manent participó en la actividad cultural clandestina durante la dictadura, asistiendo a las clases de catalán organizadas por Joan Triadú así como a lecturas poéticas.

Estas publicaciones de poesía catalana y gallega en *Cántico* las interpretamos como una muestra del agrietamiento que tuvo el monolítico discurso en pro del español a mediados de los años cuarenta y a comienzos de los cincuenta. La mera elección lingüística y estética de literatura en lenguas peninsulares atentaba contra la retórica del régimen y contra su nacionalismo extremo. Hemos de señalar que esta corriente cultural se había hecho patente en las hojas de *Cántico*, de la misma manera que era tangible, en Ínsula y, entre otras revistas, en la *Gaceta Literaria*

[30] Esta dedicatoria la interpretamos como otra muestra de la búsqueda de la quiescencia por parte del régimen.

donde Tomàs Garcés y Juan Chabás coordinaron una sección dedicada a la literatura catalana (Amat, 2007: 165). De esta forma, según investiga Jordi Amat (2007: 162) se objetiva una transición[31] desde la "cultura de la resistencia" hacia una "cultura de la presencia", mediante un "diálogo" y una "voluntad de conocimiento". Con estas premisas, se concluye que *Cántico* converge en la nueva corriente cultural integradora y tolerante con las letras catalanas que Jordi Gracia conceptualiza en su artículo titulado "Los años cincuenta y la vía española de un catalanismo cultural" en la que se pasa de "una vida intelectual necesariamente hibernada" hacia "la vitalidad crítica de una cultura" (Gracia, 1993: 112).

La impresión de poemas en catalán y en gallego, aunque acompañados de sus correspondientes traducciones al español, testifica el carácter de la revista cordobesa, atento al ámbito internacional y también a otras lenguas nacionales. Asimismo, según se ha anotado, algunos de los escritores gallegos o catalanes participantes en la revista se distinguieron por su activismo cultural y por su actividad política clandestina.

7. CONCLUSIONES

Se concluye que la militancia política de algunos de los poetas traducidos en la revista *Cántico* se encuentra en el socialismo e incluso en el comunismo, como demuestran Louis Aragon, André Guide, Charles Péguy, Salvatore Quasimodo y W. H. Auden. En el caso del inglés se constata incluso su pertenencia al bando republicano de la Guerra Civil española. Ahora bien, los poemas seleccionados no atentaban contra el orden moral ni contra el orden político, por lo que no aportaban motivos explícitos para ser censurados. Junto a estas inserciones de carácter internacional, cuya presencia disuena respecto a la línea editorial de la dictadura, destaca el elenco de poemas catalanes y gallegos cuya mera presencia en estas revistas de postguerra consideramos que también supone un desafío a los valores de la lengua nacional.

Por consiguiente, el afán aperturista de la revista se ratifica mediante la inclusión de voces catalanas y gallegas, gracias a un conjunto

[31] En el primer Congreso de Poesía se expresan algunas "sugerencias para el diálogo"; Carles Riba defiende "la poesía en lengua catalana, como obligada por una razón íntima y familiar" (Amat, 2007: 145).

de poemas catalanes y gracias a un grupo de poesías gallegas adjuntas a un artículo presentador, cimentando y consolidando así una nueva dinámica cultural integradora —frente al aislacionismo y frente a la resistencia— que constatamos propia de la década de los cincuenta.

Además de las conclusiones sobre las poesías clasificadas por lenguas, queremos siquiera mencionar la importancia que tiene la presencia de Federico García Lorca[32] y la concluyente presencia de Luis Cernuda, precisamente en un doble número que los poetas de *Cántico* (números 9 y 10, agosto-noviembre de 1955) le tributan como homenaje. Este asunto no es cuestión baladí porque refrenda el riesgo, la gallardía consciente y la autoafirmación ecléctica de los poetas cordobeses al dispensar un espacio notable a escritores proscritos en la España del momento, pero cuyo mérito literario merecía su atención.

Frente a estas muestras de carácter disonante con el régimen se acompasa otra nómina de creadores cuyos nombres son afines al poder establecido como es el caso de Joaquín de Entrambasaguas o de José María Pemán. Por tanto, hay que postular también que las relaciones literarias y extraliterarias mantenidas por los miembros de *Cántico* con otras personas vinculadas a la censura, como es el caso de Entrambasaguas, coadyuvaron a la mirada complaciente que tuvo la revista cordobesa por parte de los informadores locales y, por ende, por parte de los órganos censores.

Dentro de esta argumentación señalamos la inclusión de Ungaretti, cercano al fascismo italiano, cuya diseñada ubicación en la página primera de una revista estimamos que responde a cuestiones estéticas pero también a asuntos políticos de autocensura. Se deduce que la revista contiene una clara autocensura hecha tangible en la disposición de los poetas con sus composiciones y en la misma selección del corpus publicado. Por inocente que parezca la *dispositio* de los mismos, se vislumbra un plan premeditado

[32] Una muestra que refrenda el riesgo de alabar a Lorca es la siguiente censura que hemos hallado sobre *Pueblo* en la "Hoja de inspección, año X; núm. 16" fechada el 19 de enero de 1948: "[…] En la página literaria, aparece la fotografía de García Lorca, entre otras" (documento consultado en el Archivo General de la Administración en el dossier titulado "Hoja de inspección. Año X"). Entretanto, *Cántico* asumió como propio este sintagma lorquiano que coronaba en letra mayúscula la contraportada de diecisiete de las diecinueve revistas publicadas: "Celeste Córdoba enjuta"; además *Cántico* dedicó a Lorca alguna columna laudatoria.

que, naturalmente, no era concebido al margen de la realidad de las publicaciones españolas de entonces, igual que ocurre con la tópica.

Precisamente en lo tocante a los temas, es cierto que *Cántico* presenta muchos poemas de vates cristianos y católicos —como Paul Claudel—, aunque consideramos que es fundamentalmente por la propia predilección estética o religiosa[33] de sus escritores y no simplemente por sortear la censura; es decir, no pensamos que la inclusión de asuntos religiosos fuera *per se* un subterfugio para burlar la censura. El mecanismo de autocensura se observa más bien en la elección de temas evocadores de la guerra y de sus consecuencias pero que no la abordan con explicitud. Se vislumbra así cierto compromiso social, aunque solapado, bajo un sentido ético de la existencia.

Las traducciones incluidas en *Cántico* invocan una ascendencia estética simbolista y de carácter modernista por lo que consideramos adecuado redefinir la poética del grupo que en muchas ocasiones ha sido considerada meramente como esteticista.

Con todo argüimos, como la conclusión general más destacada, el aperturismo y la heterogeneidad de la revista *Cántico* que fue capaz de aunar en las mismas páginas a una pléyade de poetas situados ideológicamente en las antípodas del franquismo con otro grupo de poetas bien relacionados con el régimen imperante en la postguerra. La revista *Cántico*, por tanto, aclimata a una saga de voces internacionales y acrisola un destacado ramillete de poemas en el panorama poético español. Por ello se colige que una característica sobresaliente de la revista cordobesa es su complejo eclecticismo junto a su altura de miras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELLÁN, M. (1980). *Censura y creación poética en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.

ALEIXANDRE, V. (2007). "Carta a los fundadores de *Cántico*". En *Cántico. Hojas de Poesía. Córdoba 1947-1957*, VV.AA., 35-36. Córdoba:

[33] Sobre la religiosidad en Pablo García Baena, Manuel Vilas escribe que "los dioses de Baena guardan relación con los de Hölderlin y Jünger, viven ajenos a la corrupción del tiempo humano. El mismo catolicismo baeniano exilia, en su agudo sincretismo, el fantasma de la culpa, vencida siempre por el fluir sensual de las maravillas terrenales" (1995: 10).

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura / Fundación Cajasur.

ALEXANDER, M. (2007). *A History of English Literature.* New York: Palgrave.

ALTHUSSER, L. (1970). "Ideologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)". *La Pensée* 151, 67-125.

AMAT, J. (2003a). "Hilos de aproximación. El catalanismo dialogante y los Congresos de Poesía". *Ínsula* 684, 3-7.

____ (2003b). "'Las líneas divisorias nunca son del todo precisas'. Entrevista con Valentí Puig". *Ínsula* 684, 28.

____ (2007). *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*. Barcelona: Península.

ANAYA MARTÍNEZ, S. (1989). "Una lectura de Eugenio Montale". *Estudios románicos* 4, 75-84.

AUDEN, W. H. (1976). *Collected Poems*, Edward Mendelson, (ed.). London: Faber and Faber.

BARÓN, Emilio. (1994). "Gide y Cernuda: El moralista y su discípulo". *Cauce: revista de filología y su didáctica* 17, 121-134.

BENET, J. (1985). "Las libertades secuestradas". En *La guerra civil española 50 años después. Una reflexión moral*, AA.VV., 101-113. Barcelona: Labor.

BERNIER, J. (2011). *Diario (1918-1947)*. Valencia: Pre-Textos.

BLANCO OUTÓN, C. (2000). "La España de posguerra y la poesía Anglófona: Traducción y recepción en las revistas *Escorial*, *Espadaña* y *Cántico*". *Babel. Revue Internationale e Traduction* 46.4, 332-356.

CARBÓ, F. (2006). "Quatre poemes amb gall en l'evolució de Joan Vinyoli". *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* XI, 63-78.

CARNERO, G. (2009). *El Grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Madrid: Visor Libros.

DE BLAS, J. A. (2007). "La Delegación de Estado para Prensa y Propaganda y la censura de libros". *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro* 3, s. p.

DESAINTGHISLAIN, C. *et alii* (1995). *Français. Littérature & Méthodes*. Paris: Nathan.

DIETZ, B. (1985). *El impacto de la Guerra Civil española en la poesía inglesa (1936-1939)*. La Laguna: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

DOMBROSKI R. (2004). "The Rise and Fall of Fascism (1910-1945)". En *The Cambidge History of Italian Literature*, P. Brand & L. Pertile (eds.), 491-530. Cambridge: Cambridge University Press.

ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, J. (1954). "*Cántico* reaparece". *Revista de literatura* 6.10-12, 371.

FRANCO CARRILERO, M. F. (2015). "La censura y sus efectos en la poesía española del siglo XX". En *De Re poetica: homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*, José María Pozuelo Yvancos, Abraham Esteve Serrano, Francisco Vicente Gómez, Carmen Pujante Segura (coords.), 313-326. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.

GALLOFRÉ, M. J. (1989). "Entre la proscripció i la retallada: autors catalans en llengua castellana, 1942". *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios* 1, 165-175.

____ (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1962)*. Vol I. Barcelona: Publicaciones de L'Abadia de Montserrat.

GARBISU BUESA, M. (2002). *Purismo español y hermetismo italiano: Coincidencias y divergencias en Jorge Guillén y Giuseppe Ungaretti*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

GARCÍA BAENA, P. (2007). "Nacimiento de *Cántico*". *Cántico. Hojas de Poesía – Córdoba 1947-1957*, VV.AA., xvii-xviii. Córdoba: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura / Fundación Cajasur.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1973). *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*. Madrid: Editorial Prensa Española.

____ (1987). *La poesía española de 1935 a 1975. II. De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1994). "La narración". En *Historia de la literatura francesa*, J. del Prado (coord.), 1111-1168. Madrid: Cátedra.

GRACIA. J. (1993). "Los años cincuenta y la vía española de un catalanismo cultural". *Sistema* 112, 89-102.

GRACIA, J. y RÓDENAS MOYA, D. (2015). *Pensar por ensayos en la*

España del siglo XX. Historia y repertorio. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.

HURTLEY, J. A. (1989). "Translation in Postwar Spain: Twixt Survival and Interior Exile". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 1.2, 265-276.

LOBEJÓN SANTOS, S. (2008). "La censura en la traducción de la poesía en inglés (1939-1978)", *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI,* L. Pegenaute, J. A. DeCesaris, M. Tricás Preckler y E. Bernal (coords.), vol. I, 241-250. Madrid: Promociones y Publicaciones Universitarias.

____ (2009). "El catálogo TRACEpi (1939-1978). La traducción de poesía en inglés vista a través de la censura franquista". *Interlingüística* 18, 642-650.

MANENT, A. (2003). "*Monitor*, revista literaria en catalán no autorizada por el franquismo". *Ínsula* 684, 7-11.

MEDINA, J. (2003). "La España de Riba y nuestra España". *Ínsula* 684, 15-18.

MOLINA, R. (1971). *Función social de la poesía*. Guadarrama: Fundación Juan March.

____ (1990). *Diario (1937-1946)*, J. M. de la Torre (ed.). Córdoba: Fundación Cultura y Progreso.

MONTALE, E. (1981). *Lettere a Salvatore Quasimodo*, S. Grasso (ed.). Milano: Bompiani.

MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2014). "La revista *Fantasía*. Semanario de la invención literaria (1945-1946). Narraciones olvidadas de autoría femenina". *Lectura y Signo* 9, 65-85.

MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

____ (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista.* Vol I. Madrid: Fundación Universitaria Española.

NEUSCHÄFER, H. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

OSKAM, J. (1991). "Censura y prensa franquista como tema de investigación". *Revista de estudios extremeños* 47.1, 113-132.

PETRONIO, G. (1990). *Historia de la literatura italiana*, Manuel Carrera y M.ª de las Nieves Muñiz (trads.). Madrid: Cátedra.

POPLAWSKI, P. (ed.) (2008). *English Literature in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

PUJOL, C. (1976). *Abecé de la literatura francesa*. Barcelona. Editorial Planeta.

RENDÓN, O. (2017). "Los años de *Cántico*". En *Ricardo Molina. Dulce es vivir*, O. Rendón (ed.), 61-82. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Centro Andaluz de las Letras.

REYES DE LA ROSA, J. (2008). "Ricardo Molina, traductor de poesía francesa en la revista *Cántico*". En *Ricardo Molina, conciencia de "Cántico"*, A. Rodríguez Jiménez (ed.), 137-160. Sevilla: Renacimiento.

RIVERO MACHINA, A. (2016). *Más allá de la posguerra: poesía y ámbito literario (1936-1950)*. Tesis doctoral dirigida por José Luis Bernal Salgado, Universidad de Extremadura.

____ (2017). *Posguerra y poesía. Construcciones críticas y realidad histórica*. Barcelona: Anthropos.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (2008). *Historia de la literatura fascista española*. Tres Cantos: Akal.

ROMERO LÓPEZ, D. (1995). "Un tributo al análisis de las revistas españolas de posguerra españolas: *Trabajos y días* (Salamanca, 1946-1951)". *Salamanca. Revista de Estudios* 35-36, 243-272.

RUBIO, F. (1976) (2003a). *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

____ (2003b). "Las revistas contemporáneas (Homenaje a la revista *Cántico*)". En *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos.* C. Fernández Prieto y J. Roses Lozano (eds.), 55-64. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

SANTOS SÁNCHEZ, D. (2015). "Los aparatos teatrales de Estado. Una propuesta teórica para abordar las relaciones entre teatro y dictadura en la España de Franco". *Ibero* 82, 170-184.

TORRALBO CABALLERO. J. D. (2017a). "Un paso en la aclimatación de literatura extranjera en España: Internacionalización y apertura del Grupo Cántico". En: *La tradición trascendida. Cántico y su época*, Balbina Prior, (ed.), 46-58. Madrid: Ediciones de la Revista Áurea.

____ (2017b). "'Uriel': Ricardo Molina y la literatura foránea en las primeras hojas de *Cántico*", *Ánfora Nova. Los dones de la dicha.*

Homenaje a Ricardo Molina, Antonio Moreno Ayora, (ed.), 111-112, 91-106.

____ (2018a). "La 'afín universalidad' de la revista *Cántico*: Presentación y estudio de los transvases internacionales". *Impossibilia* 16, 136-171.

____ (2018b). "Literatura inglesa en las hojas de *Cántico*". *Monteagudo* 23, 169-186.

____ (2019). *La traducción de literatura italiana en la revista* Cántico. Sevilla: Arcibel.

VELÁZQUEZ EZQUERRA, J. I. (1994). "La poesía". En *Historia de la literatura francesa*, J. del Prado (coord.), 1169-1257. Madrid: Cátedra.

VILAS, M. (1995). "Pablo García Baena, *et in arcadia ego*". *Revista de poesía. Poesía en el campus. Pablo García Baena* 32, 4-11.

VV.AA. (2007). *Cántico. Hojas de Poesía. Córdoba 1947-1957*. Córdoba: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura / Fundación Cajasur.

WRIGHT, E. (1986). *The Poetry of Protest under Franco*. London: Tamesis Books Limited.

Recibido el 28 de marzo de 2019.

Aceptado el 12 de junio de 2019.

CULTURA *SAMPLEADA* EN LA BABEL CONTEMPORÁNEA. NOTAS SOBRE LA COLONIZACIÓN Y DEPREDACIÓN COMO PRÁCTICAS DISCURSIVAS

SAMPLED CULTURE IN CONTEMPORARY BABEL. NOTES ON COLONIZATION AND DEPREDATION AS DISCOURSIVE PRACTICES

José Manuel TRABADO CABADO
Universidad de León
jose-manuel.trabado@unileon.es

Resumen: En este artículo se trata de analizar las relaciones que establecen las diferentes prácticas discursivas dentro del mundo audiovisual contemporáneo y la influencia que unas ejercen en otras formando parte de lo que podría venir a denominarse como *cultura sampleada*. La red de relaciones se hace cada vez más densa y los textos se saturan de significado en un complejo proceso que obliga al receptor a construir una lectura que va siempre más allá del propio texto para dar sentido a los mensajes. Todo ello se ejemplifica en el caso del spot televisivo de la compañía telefónica española Movistar que se valió de discursos precedentes. Algunos hablaron de plagio, pero la cadena de relaciones era mucho más larga de lo que indica un parecido evidente entre dos discursos. Cómo se modifican la esencia, las intenciones comunicativas y contextos pragmáticos es el objeto de análisis de estas páginas.

Palabras clave: Anuncio. Vídeo-clip musical. Animación. Vídeo viral. Sampleado. Versión musical. Fotografía.

Abstract: This article attempts to analyze the relations established by the various discursive practices found in the audiovisual world and the influence some of these strategies exert on each other within what could be known as *sampled culture*. The network of connections in this complex

process becomes increasingly tangled and the texts saturate with meaning, thus forcing the receivers to construct a reading which always goes beyond the text itself in order to confer meaning on the messages. All this can be specifically illustrated by a TV commercial spot produced by the Spanish telephone company Movistar which made use of previous discourses. Although some people considered it plagiarism, the chain of connections was indeed much more intricate than that merely showing an evident similarity between two discourses. How the essence, communicative purposes and pragmatic contexts of these texts are modified is the object of analysis of the following pages.

Key Words: Commercial. Vídeo-clip. Animation film. Viral video. Sampling. Cover. Photography.

En el año 2008 Telefónica lanzó un spot televisivo para promocionar su paquete de teléfono más internet (DUO) que adquirió popularidad debido a la ingeniosa estrategia audiovisual exhibida. La sencillez de medios empleados ocultaba una idea conceptual de gran rendimiento. Todo consistía en dos manos cerradas que a través de diversos movimientos dejaban visibles distintos mensajes compuestos por las palabras que estaban escritas a lo largo de su anatomía. Su gesticulación ofrecía una coreografía perfectamente sincronizada con el ritmo musical que servía a modo de performance introduciendo variaciones visuales que venían a crear un contrapunto con la monotonía derivada del uso de un único plano a lo largo de todo el spot televisivo. De forma inmediata los blogs más activos se encargaron de señalar el profundo parecido (hablaban directamente de plagio) que poseía con un vídeo viral colgado en YouTube. Ese vídeo es conocido como "Daft Hands"[1] y, efectivamente, la idea viene a ser la misma. Al margen de que el anuncio publicitario, que fue realizado por Ramsés Albiñana para DDB España, siga muy de cerca la idea de un vídeo colgado en Internet por un usuario anónimo lo interesante reside en que este hecho se inscribe en una cadena mucho más larga en la que se puede observar una constante transformación y regeneración de

[1] El vídeo se colgó en junio de 2007 y en enero de 2019 lleva casi setenta millones de visitas. Esta es la url*: https://www.youtube.com/watch?v=K2cYWfq--Nw* [20/11/2018].

mensajes que tienen lugar dentro de la esfera audiovisual y que de forma transversal recorre y afecta a distintos formatos y soportes. La polémica generada en torno a ese innegable parecido quizás desviase la atención de todo el proceso, mucho más complejo, de travestimiento y absorción de unos mensajes por otros haciendo hincapié en el problema del hurto y la falta de originalidad publicitaria. Encontrar una fuente tan cercana parecía arrojar cierto descrédito sobre uno de los puntales del mundo publicitario: la creatividad. No extraña, pues, que la inmediatez que propicia la Red buscase el tono polémico y evitase entrar en un proceso reflexivo que no acabaría de encajar con la filosofía del post de los diversos blogs, que buscan más la frescura de ideas que la sistematización de un pensamiento elaborado.

Sin embargo, quizás convenga retrotraer todo el proceso creativo y hacer mención de los diversos estadios por los que atraviesa un texto audiovisual determinado en un momento de recursividad casi ilimitada. En todo ello se podría observar la reubicación constante a la que ha sido sometido un texto determinado dentro del sistema comunicativo. Lo que nació en el terreno artístico acabó inscrito dentro del terreno publicitario, pero fue necesaria toda una serie de intermediarios que lo modificaron y añadieron elementos que serán fundamentales en las nuevas recreaciones del mismo. Entramos en el dominio de una *cultura sampleada* que conecta con la idea de la cultura líquida elaborada por Bauman[2] y en cuyo seno adquieren sentido prácticas como el remix (Manovich, 2005 y 2007; Knobel y Lankshear, 2011)[3], la postproducción (Bourriaud 2005[4]; Rodríguez

[2] "La nuestra es una sociedad de consumo: en ella la cultura, al igual que el resto del mundo experimentado por los consumidores, se mantiene como un depósito de bienes concebidos para el consumo, todos ellos en competencia por la atención insoportablemente fugaz y distraída de los potenciales clientes, empeñándose en captar esa atención más allá del pestañeo […] El principio del elitismo cultural es la cualidad omnívora: sentirse como en casa en todo entorno cultural, sin considerar ninguno como el propio, y mucho menos el único propio" (Bauman, 2013: 19).

[3] "El remix se hace patente en todos los ámbitos de la práctica cultural, incluyendo las conversaciones cotidianas; de hecho 'la cultura es un remix' […]. En el sentido más amplio, el remix es la condición general de las culturas: sin remix no hay cultura" (Knobel y Lankshear, 2011: 107).

[4] "In this new form of culture, which one might call a culture of use or a culture of activity, the artwork functions as the temporary terminal of a network of interconnected elements, like a narrative that extends and reinterprets preceding narratives. Each exhibition encloses within it the script of another; each work may be inserted into different programs and used for multiple scenarios. The artwork is no longer an end point but a simple moment in an infinite chain of contributions" (Bourriaud, 2005: 19-20).

Fernández 2012) o el "produsage" (Bruns 2007 y 2008)[5]. Los entornos digitales han ayudado a desarrollar la convergencia entre autor/productor y receptor a la vez que los mensajes son reelaborados continuamente en una cadena que se antoja infinita[6]. En esos tránsitos discursivos los prejuicios no existen y los lenguajes establecen alianzas asimétricas en lo que parece un murmullo infinito.

Ese comportamiento asimétrico podría concretarse en una doble tipología de los discursos atendiendo a su forma de actuar[7]. Por un lado, podría establecerse un tipo de actividad discursiva capaz de saltar a otros lenguajes e integrarse en nuevas estructuras aportando un valor extra y ayudando a conseguir un significado más complejo. Se caracterizaría por su fuerza productiva; vendría a ser un modo de uso concebido como *energeia* y actuaría como una espoleta de los procedimientos recursivos a través de los cuales se puede re-generar continuamente un discurso. Podría denominarse a estas prácticas *prácticas discursivas colonizadoras*. La música sería un perfecto ejemplo en este sentido por su capacidad para adaptarse a otros estilos a través de versiones, samplers, etc. y por su posibilidad de integrarse en otras estructuras de carácter audiovisual como anuncios publicitarios, vídeo-clips, películas, espectáculos teatralizados, etc. Frente a esta dinámica podrían verse otro tipo de prácticas que no son *invasivas*, tal y como se acaba de apuntar anteriormente, sino que obedecen

[5] "In the context of online user-led content creation environments ranging from open source through to massively multiplayer online roleplaying games, the idea of content *production* may need to be challenged: the description of a new hybrid form of simultaneous production and usage, or *produsage*, may provide a more workable model" (Bruns, 2007: s. p.). Para una mayor profundización en este concepto remito a Bruns (2008: 9-36). Sobre la aplicación de este término a nuevos lenguajes y el proceso creativo de la *fan fiction*, *Flickr,* música remezclada, *mashup* en *YouTube,* etc. (Bruns, 2008: 227-258).

[6] "Recientemente la convergencia entre las denominadas 'nuevas tecnologías' (medios digitales) y los 'nuevos valores' (el crecimiento generalizado de actividades y comunidades en línea de carácter colaborativo) ha permitido que los principios que rigen el *remix* musical se extiendan a diversos formatos audiovisuales. Esto ha provocado también una 'crisis' entre quienes ostentan los derechos de *copyright* y de propiedad intelectual, tanto de la industria como particulares" (Knobel y Lankshear, 2011: 106).

[7] Suscribo las palabras de Rodríguez-Ferrándiz cuando afirma: "Cultural experience was, before, a *circumscribed* activity, exclusively applied to an object and therefore *intense* and almost *intimate*. Meanwhile, today a valued cultural experience is one that does not seem to fix its attention on particular point, unraveling it in detail, but rather, it follows a trajectory which jumps from one point to another, stopping at any specific point only long enough to gather momentum to move on the next interconnected point" (2012: 407).

a un impulso contrario: absorben e integran en su perímetro cualquier otro lenguaje para convertirlo en parte de su ADN. Su naturaleza le da una fuerza fagocitadora: son *prácticas discursivas predadoras*: la publicidad[8] vendría a ser una práctica discursiva que se nutre de los más variados procedimientos para elaborar sus mensajes. El carácter de *energeia* se ve aminorado y frena en cierta manera esa recursividad tan habitual en el zoco de la Babel contemporánea. En cierto modo podría plantearse la pregunta de si la publicidad no actuaría con una poética esterilizante: es difícil encontrar anuncios que den lugar a otros anuncios y, si los hay, el número es mucho más reducido que con cualquier otro discurso. Se podría aventurar alguna explicación como el hecho de que la publicidad une mensajes a marcas y estas actúan como un coto vedado. Un simple eslogan como "Just do it" actúa como una frontera que delimita un coto vedado. El bien comunal del lenguaje se convierte en propiedad privada. Sólo puede reutilizarse a modo de parodia que encubra una deconstrucción de signo ideológico.

La polémica del plagio del anuncio de Telefónica hizo visible un eslabón de la cadena de sampleados tan habitual en la época contemporánea: en cierto modo se clamaba contra esa política de *apropiación* típica de las *prácticas discursivas predadoras* de un recurso libre —un vídeo viral de YouTube— en un espacio desterritorializado: la red. Lo anecdótico de esta polémica sirve como coartada para ejemplificar parte del funcionamiento de esta *cultura sampleada*. Bajo esa punta de iceberg se oculta un proceso de mayor alcance en la que se pueden constatar ejemplos de funcionamiento de *lenguajes colonizadores* y de *lenguajes caníbales*. Los anuncios publicitarios actuarán como un tipo de lenguaje terminal que no genera, al menos en este caso, nuevos discursos. El vídeo viral en el que se basaba se convirtió, por el contrario, en una referencia que sigue siendo recordada como una efeméride y la música que se usó como base sonora sigue mostrando su vitalidad al ser nuevamente versionada e integrada en nuevos mensajes.

[8] Tomamos la publicidad como un lenguaje perfectamente legitimado dentro del entramado cultural. Véanse las interesantes reflexiones que a ello le dedica Rodríguez Ferrándiz (2008) que me eximen de una explicación pormenorizada. Quisiera también destacar sus palabras sobre las posibles diferencias entre publicidad y productos industrial-culturales que se realizan en ese mismo texto (2008: 29-30. Nota 22).

1. DE LA MÚSICA *SAMPLEADA* AL *ANIME* EXPERIMTAL: FORMAS DE COLONIZACIÓN DISCURSIVA

1.1. Cuando la música se mira en el espejo: la práctica del *sampler*

El afán polémico y la contundente acusación de plagio sobre una compañía conocida es un buen punto de entrada en las prácticas de la *cultura sampleada*. Toda esta historia podría iniciarse con la mención a la canción "Cola Bottle Baby", del cantante Edwin Birdsong, que este incluyó en el disco homónimo *Edwin Birdsong* de 1979. Esta canción se hizo mucho más visible desde el momento en que el dúo francés de música electrónica Daft Punk *sampleó* esta canción para hacer su "Harder, Better, Faster, Stronger", incluida en su disco *Discovery*, publicado en el 2001. La letra supone una reducción casi de índole minimalista porque lo verdaderamente importante es la consecución de un sonido. La distorsión de la voz y el ritmo hipnótico hacen de la canción algo fácilmente identificable. Todo ese disco de Daft Punk está compuesto por canciones que *samplean* otros temas musicales previos. Supone en cierta manera iniciar los fundamentos de absorción de una palabra ajena para ser integrada en el discurso propio, algo que se va a repetir en la regeneración de este mensaje a través de diversos medios. Bajtín denominó a esto dialogismo y Julia Kristeva prefirió utilizar un término que alcanzó un mayor éxito: intertextualidad[9]. Daft Punk construyó ya su mensaje sobre otros. Sirva esto para derribar el principio de originalidad que pueda ser esgrimido como idea para desmontar la efectividad de un anuncio publicitario. Tampoco esto es algo que deba sorprender. El mundo musical ha usado diversas estrategias que sirven para crear conexiones entre los diversos mensajes. Si la técnica del *sampleado* es algo más cercano a determinados tipos de música como el rap, el hip hop o la música electrónica[10] no puede pasarse por alto el hecho

[9] Desde un punto de vista histórico sobre el aspecto de la intertextualidad es útil el libro compilado por Peter Jaszi (1994). También puede consultarse el trabajo de Marko Juvan (2008). Obviamente, el proceso de intertextualidad es un proceso creativo que va más allá del hecho literario. Para más detalles "Intertextuality in the Non Literary Acts", en Grahan Allem (2000: 174 y ss.). Especialmente interesantes son las páginas "Pastiche in Visual Arts", en Hoestery Ingebord (2001: 16 y ss.). Para la intertextualidad literaria recuerdo el trabajo de José Enrique Martínez Fernández (2001) y la compilación de textos llevada a cabo por Desiderio Navarro (1997).

[10] Así se expresa Virgil Moorefield: "The tracks used need not be originals; hip-hop was the first form

de que, dentro del universo del pop-rock, las versiones o covers de ciertos temas estén a la orden del día. A buen seguro todo el mundo recuerde versiones musicales que, a la vez que homenajean, borran la canción original (Sweeting, 2004; Plasketes, 2010). No es la versión musical la única práctica dialógica en el universo pop-rock. La tendencia a volver al pasado para recuperar estilo y maneras parece ser también una constante dentro de estos estilos musicales según advierte Simon Reynolds (2012). El *sampleado* de canciones no deja de ser igualmente otra práctica dialógica a través de la cual un artista construye una base musical sobre la que empezar a generar su voz. El caso de Daft Punk no tiene nada de extraordinario. La integración de otros sonidos y melodías en una actualización supone un acto de apropiación, pero también de reinvención. Sobre ese esquema rítmico melódico normalmente se sitúa una letra que no tiene nada que ver con el mensaje de la primera canción utilizada. Por otro lado, una versión o el *sampleado* de una canción puede actuar a modo de caballo de Troya que trae a un primer plano una canción olvidada o relegada a ocupar un lugar secundario. La incorporación a través del *sampleado* o la versión de esa canción supone una nueva oportunidad para encontrar un público que se sorprende del redescubrimiento de *tesoros* olvidados.

1.2. Integración y narrativización del discurso musical

Lo que sí supone una profunda innovación por parte de Daft Punk es la inserción de todas y cada una de las canciones del disco *Discovery* en un contexto audiovisual inesperado: me refiero a la película de animación titulada *Interstella 5555* del año 2003[11]. Fue creada por los estudios japoneses de Toei y dirigida por Kazuhisa Takenouchi bajo la supervisión de Leiji Matsumoto. Las canciones se integran en el mismo orden en el que aparecen en el disco y forman lo que podría considerarse una especie de musical bajo la estética del *anime* japonés. Tanto es así que no existe diálogo alguno, sino que todo el elemento sonoro está saturado

of popular music in which the wholesale appropriation of someone else´s track became standard, if not always accepted, practice" (2005: 90). La relación de la técnica del *s*ampleado con el hip-hop es subrayada por frases como la que sigue: "In musical terms, sampling began with *hip-hop*, before samplers even existed" (2005: 91). Son interesantes también las observaciones y tipología de los remixes musicales que hacen Knobel y Lankshear (2011: 113-114).

[11] Para una panorámica sobre este aspecto Ian Inglis (2011).

por la aparición de esas canciones que se integran ahora en un universo visual de estética japonesa y de contenido narrativo. Los diversos temas musicales, que nacieron de forma individual, vienen a afianzar ahora, al participar como banda sonora del *anime Interstella 5555*, un carácter orgánico al pertenecer a una estructura más compleja que los engloba y les da un sentido que quizás originariamente no tuvieron[12]. El *anime* japonés ofrece una relectura narrativa del disco *Discovery*. Sin embargo, en la inserción de esas canciones dentro de la película de animación existen fluctuaciones entre usos cercanos al vídeo-clip y otros que acentúan más el componente narrativo. Canciones como "Digital Love" y sobre todo "Something about us" integran perfectamente sus letras dentro de los engranajes narrativos de la película. Junto con esa integración narrativa que supone una recontextualización de la letra musical que pasa a pertenecer a las vicisitudes narrativas en las que se ven envueltos los personajes de la película existe otra forma de integración del elemento musical de Daft Punk en el *anime*. Esta otra fórmula de integración se da en mayor medida en los momentos musicales puramente instrumentales, tales como "Crescent Dolls". La ausencia del elemento vocal permite la utilización de la música como una forma de sutura de diferentes momentos temporales. La música propicia entonces una recuperación de diversas secuencias que en términos narrativos podrían funcionar como un sumario de acontecimientos unidos bajo una unidad de tono emocional que viene dado por el elemento musical. Esta integración desconfigura el tiempo

[12] Esto nos lleva a una pequeña reflexión sobre la forma de ensamblar canciones en la música popular contemporánea. Indudablemente ha dependido del soporte de grabación: disco de vinilo, musicasete, CD, etc. que influía en la organización del material: orden y cara a la que pertenecían (aunque esto último ya era irrelevante en el CD). Con el paso al mundo digital la estructura del LP puede dejar de tener sentido ya que las canciones pueden comercializarse de forma individual. Por ello el mundo digital amenaza la estructura formal del álbum musical. Existieron, no obstante, formas organizativas que buscaban una coherencia narrativa como, por ejemplo, el álbum conceptual en el que se sitúan hitos como *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* y que tuvo en la obra de David Bowie, Pink Floyd, The Who y otros grupos claros ejemplos (Shute, 2015). Siguiendo con estas formas narrativas dentro de lo musical existen en la escena contemporánea ejemplos de enorme interés. Pienso en la práctica del grupo español Dorian que ha rodado una trilogía de vídeo-clips musicales con una continuidad narrativa en la que se utilizan las canciones "La tormenta de arena", "Paraísos artificiales" y "La mañana herida" pertenecientes al álbum *La ciudad subterránea* de 2009. Existe una recomposición narrativa de parte del álbum musical conseguida por medios audiovisuales. Por otro lado, puede recordarse la estructura narrativa que Rosalía da a su disco El mal querer amparándose supuestamente en la narración occitana del siglo XIII titulada *Flamenca*. Cada canción constituye un capítulo y el disco se deja leer bajo una nueva perspectiva.

narrativo estilizándolo, volviéndolo irreal en un acto de rememoración que difumina las referencias cronológicas exactas. No es un tiempo narrado sino evocado y la nebulosa de la memoria se vale de la música como disolvente de los férreos condicionamientos temporales de la narración.

La canción "Harder, Better, Faster, Stronger" se sitúa más bien dentro de esa incorporación de la música con tintes narrativos y en la que no se atisba ningún ejemplo de distorsión temporal. La secuencia narrativa que acompaña a esta canción representa el momento en el que el grupo musical extraterrestre que protagoniza la película, tras haber sido raptado por el malvado habitante de la tierra Darkwood, es convertido a la raza humana tras haberle suplantado la memoria original por otra que les haga creer que siempre han sido humanos. Tanto la imaginería como la temática de esta secuencia se incardinan de lleno dentro de la matriz genérica de la ciencia ficción y no dista tanto, desde un punto de vista argumental, de lo tratado con asiduidad por autores como Philip K. Dick y la modificación artificial de la memoria y los recuerdos.

En todo caso, llama la atención que la película instaure una lógica narrativa donde no era predecible, lo que supone una influencia de lo cinematográfico sobre la estructura musical del disco *Discovery*, pero no deja de ser interesante que los diferentes temas musicales actúen sobre la película pautando sus secuencias narrativas. Cada canción sirve de marco que crea un tono para desarrollar cierta anécdota argumental. Dicho de otro modo, parece como si la película organizase sus motivos narrativos en torno a las diferentes canciones, lo que invita a pensar en una estructura cinematográfica construida sobre un esquema musical previo que condiciona su propio devenir argumental. Cine y música se prestan sus mecanismos expresivos estableciendo un proceso de influencia mutuo. *Interstella* puede ser entendida como una unión de diversos vídeo-clips musicales con continuidad argumental pero también como una película de animación cuya banda sonora se basa en las canciones que conforman el disco *Discovery*. Si la película inscribe en el álbum musical una relectura narrativa, podría decirse que, por su parte, el tempo narrativo cinematográfico viene marcado por un metrónomo musical.

Un aspecto que distanciaría a *Interstella* de la poética del vídeo-clip es el hecho de que, frente a lo que viene siendo habitual en este género audiovisual, el protagonismo no recae sobre los autores de la música. Existe un desplazamiento que desvincula la noción cantante / autor (música) de

la de protagonista (cine). Ambas se funden normalmente para el caso de vídeo-clips narrativos. Aun desarrollando el componente narrativo, en *Interstella 5555*, no sucede esto[13]. Existen varias formas deliberadas de ocultación de la figura de cantante / autor. Por un lado, se sustituye a Daft Punk por un grupo de extraterrestres que forman, además, un banda de pop/rock. Con ello se permite la fusión del elemento musical con el de la ciencia ficción. Por otro lado, cuando los componentes del dúo Daft Punk aparecen en la película, lo hacen en un pequeño cameo que sucede durante la secuencia narrativa en la que suena la canción "Crescent Dolls". Se narra allí la recogida de un premio musical por la integrante femenina de ese grupo de extraterrestres convertidos en humanos. Uno de los nominados que compiten por ese premio con "Crescent Dolls" (así se llama el grupo extraterrestre) es precisamente Daft Punk. Estos aparecen con su clásico disfraz de robots, lo que supone, también, otra forma de ocultación. En las actuaciones en directo, así como en las entrevistas Daft Punk utilizan siempre esa máscara que es un signo de identidad, pero también de desaparición. Esta forma de reaparecer dentro del discurso narrativo visual de la película de animación responde más a las prácticas cinematográficas que a las de la poética del vídeo-clip.

Podría emparentarse esa doble forma de ocultación en el discurso cinematográfico (cameo / máscara) con lo que sucede en el plano musical. Al menos cuatro de los temas musicales de *Discovery* se basan en canciones previas que han sido sampleadas. Las que no poseen un referente previo también utilizan un proceso creativo colectivo en el que participan otros artistas. Son, en suma, estrategias en las que el autor como individuo identificable y singular queda difuminado, convertido en una figura borrosa que encaja perfectamente con la poética del *remix* y el *sampler* que ejecutan en el apartado musical.

El discurso planteado en *Interstella 5555*, arriesgado en su propuesta expresiva, queda, sin embargo, normalizado con el final sorprendente que posee la película. Tras toda la peripecia de fugas, rescates, héroes salvadores que perecen y son recordados por su pueblo, amores frustrados, etc. el final opera una suerte de normalización narrativa que explota, sin embargo, el elemento sorprendente. Toda la historia que acabamos de

[13] Para todo lo concerniente a la función de actor en el vídeo-clip, así como la conexión entre la poética del vídeo-clip con la estética cinematográfica, véase Carol Vernallis (2004: 54-72).

ver como espectadores es en realidad el resultado de la imaginación de un niño que jugaba con sus muñecos al tiempo que escuchaba el disco de Daft Punk. Al final del día, sus padres lo acuestan y paran el disco. Se reconfigura así el universo narrativo ficcional de la película. Toda la secuencia narrativa es el resultado de la actividad lúdico-imaginativa del niño. La banda sonora provenía del disco que el niño escuchaba. Así, pues, existe una revisión de lo narrado que ahora es visto de una perspectiva que aporta una mayor verosimilitud narrativa al tiempo que genera el efecto sorpresa en el receptor. Por otra parte, la reintroducción de Daft Punk, aunque sea de forma metonímica, al mostrar su disco sonando, sirve para recuperar la noción de autoría y fijar así el discurso musical al dúo francés. Lo que verdaderamente sucedía no se ve hasta la parte final que actúa a modo de epifanía que explica retroactivamente, como sucede en parte de las narraciones fantásticas, las anomalías que sembraban el discurso de extrañeza.

1.3. La colonización musical de la animación: vanguardias narrativas

La práctica, sin embargo, de unir el lenguaje de la animación y el elemento musical no es tampoco algo extraordinario. Baste recordar ejemplos como los vídeo-clips de Alan Parson Project "Don't answer me" (que supone una traducción de los mecanismos del cómic al mundo del clip musical) o A-ha "Take on me" (que utilizaba la técnica de la rotoscopia), por no mencionar el largometraje protagonizado por los Beatles con su *Yellow Submarine* (1968). Es, sin embargo, dentro de la industria japonesa precisamente donde los estudios 4ºC han incidido de forma asidua en las relaciones entre *anime* y música buscando la vanguardia más experimental. En 2006 crearon cuatro cortos de animación reunidos bajo el título genérico de *Amazing Nuts*. Pueden ser definidos como vídeos musicales basados en el lenguaje de animación. Todos ellos superponen sobre el tema musical de varios artistas pertenecientes a la compañía de discos Avex un contenido narrativo que desarrolla una historia de amor. Su duración está en torno a los 10 minutos, lo que los apartaría de lo que, en esencia, constituye el formato estándar del vídeo-clip musical. Esa duración es un buen indicador formal del carácter innovador propuesto por estos cortos musicales. El proyecto surge como una colaboración entre el estudio de

animación y diversos artistas musicales. No existe, pues, esa prevalencia habitual de la música (como algo ya dado) a la que hay que poner imágenes en su conversión de canción a vídeo-clip. Surgen como resultado de un proyecto conjunto y simultáneo que deriva en un formato experimental y, a la vez, versátil. Como corto de animación incorpora en él un tema musical. El corto, de apenas 10 minutos, lleva inscrito un clip musical que ocupa casi la mitad de su duración. Se trata de un producto híbrido que posee unas características narrativas nítidas que son, sin embargo, desdibujadas en el momento musical. Ese carácter anfibio (narración / clip musical) será el que propicie una doble realización de estos cortos ya que existen versiones más breves que sólo muestran el momento musical con lo que pueden ser entendidos como cortos narrativos o vídeo-clips musicales. También se albergó el proyecto de desarrollar estas breves narraciones en forma de largometraje, con lo que el corto asumiría la función de tráiler cinematográfico. Ya sea como corto, como clip musical o como tráiler potencial, el carácter experimental de la fusión música/*anime* creó un formato híbrido que poesía una capacidad camaleónica desde un punto de vista funcional. Su decodificación difiere tan sólo con alterar algunos elementos que pueden ser fácilmente suprimibles.

Otra muestra del carácter rupturista de estos estudios de animación en los que se observa la fusión de música y *anime* es el caso de *Fluximation* (2005). Se trataba de breves cortos musicales que ponían imagen a cada uno de los temas del disco de la cantante nipona Hikaru Utada titulado *Exodus*. Apenas duraban un poco más de medio minuto y estaban pensados para ser descargados en el teléfono móvil. No se trata, pues, de un video musical al uso ya que no recoge toda la canción; diseña una estrategia muy relacionada con el marketing que poseía por naturaleza el formato del clip musical. Esos mecanismos publicitarios se acentúan gracias a un proceso de depuración y concentración temporal: funcionan estos cortos como anticipos, pequeños resúmenes de las canciones que se apoyaban en la animación para ser también visibles. Son *spots* publicitarios y parecen ajustarse, en consecuencia, a esa duración. El cambio de plataformas acarrea una mutación formal. Lejos quedan los aproximadamente cuatro minutos de los clips musicales convencionales que se emiten por TV; los nuevos soportes, como el teléfono móvil, buscaban otra forma de relación con el público: los cortos musicales de *Fluximation* actúan a modo de pequeñas píldoras que abren el apetito, pero sin colmarlo.

Otra buena muestra de la rica y compleja relación que existe entre la animación japonesa y la música es el caso de los *Anime Music Video Music (AMV)*. Son vídeos realizados por fanáticos de determinadas series que escogen algunos de sus momentos más vibrantes desde una perspectiva emocional y los subrayan a través de una doble estrategia. Una, que tiene que ver con el principio de selección que recorta y yuxtapone esos momentos de intensidad melodramática o, al menos, de cierta relevancia temática, y, otra, relacionada con el hecho de acoplar una canción que busque crear la atmósfera y el tono adecuado para canalizar todo ese caudal de afinada emotividad. Se inscriben estas prácticas dentro de lo que Lawrence Lessig (2008: 77 y ss.) ha definido como una cultura RW (Read and Write) en la que los receptores se convierten en nuevos creadores y que opone a las maneras de la cultura RO (Read Only) que esboza un receptor mucho más pasivo[14]. Son también muestras del lenguaje creativo que operan en el seno de ciertas comunidades que se identifican y se agrupan en torno a la devoción por una serie o una película convirtiéndola en una serie de culto. Esas comunidades que han creado lo que Jenkins denomina la Cultura de la Convergencia[15]. El resultado no deja de ser una lectura personal que edita una narración para componer imágenes que aglutinen una sensación. El resultado será luego compartido en portales como YouTube y sirve para reforzar los lazos comunitarios de todos aquellos fans que reconozcan los fragmentos seleccionados y sepan de su valía afectiva. No extraña, pues, que bajo la melodía de "Mortal Weapon" del grupo Matthew Good Band se antologuen secuencias de la serie de *Naruto* o de *Bleach*, o que, curiosamente, la canción de Leonard Cohen "The Famous Blue Raincoat"

[14] En consonancia con este pensamiento están las palabras de Henry Jenkins y su término de *cultura participativa:* "El término 'cultura participativa' contrasta con nociones más antiguas del espectador mediático pasivo. Más que hablar de productores y consumidores mediáticos como si desempeñasen roles separados, podríamos verlos hoy como participantes que interaccionan conforme a un nuevo conjunto de reglas que ninguno de nosotros comprende del todo" (Jenkins, 2008: 15). La idea de un receptor activo que produce un nuevo mensaje remezclando materiales previos es algo ya aceptado dentro de los estudiosos de los medios digitales, como viene a demostrar Ola Erstad: "The main point is that more and more people in our culture can take part in these remixing activities; not only an elite or specific groups" (2008:185).

[15] "Con 'convergencia' me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento" (Jenkins, 2008: 14). Este concepto ha sido desarrollado y aplicado al fenómeno de YouTube por Jean Burgess and Joshua Green (2009).

sirva como marco emocional en el que situar las escenas de la serie anime *Nana* en el vídeo "The Trouble" colgado igualmente en YouTube. La música refuerza el intimismo y busca la complicidad de los fans de la serie con los que se comparte ese álbum de recuerdos y, también, de sensaciones[16].

Así, pues, ya sea en el marco de la experimentación de estudios japoneses o en un amplio espacio de la cultura de convergencia en la que anónimos usuarios editan sus series de culto para convertirlas en un fetiche cuyo afectos y efectos se agudizan por la mediación de la música elegida, la animación y la música establecen sólidas relaciones que actúan en la misma línea de *Interstella 5555*. Si bien existía un proceso de neutralización de la anomalía narrativa conformado por ese final que explicaba lo extraño del asunto, también puede acudirse a una tradición, aunque sea formada a posteriori, que sirve para legitimar ese experimento músico-narrativo del *anime* japonés que narraba el disco de Daft Punk.

2. EL VÍDEO VIRAL COMO INTERMEDIARIO ENTRE EL ARTE Y LA PUBLICIDAD: CUANDO LA MÚSICA SE CONVIERTE EN *PERFORMANCE*

Ese proceso de recreaciones del mensaje iniciado con el *sampleado* de Daft Punk de ciertas canciones y la posterior integración en una estructura fílmica tiene cierta continuidad en otras prácticas como la formación de un vídeo viral accesible a través de Internet y que en el 2007 obtuvo un gran éxito. Un anónimo usuario —otra forma de ocultación— creó un vídeo utilizando como base musical precisamente el "Harder, Better, Faster, Stronger" de Daft Punk[17]. Su idea fue sencilla pero eficaz. Unos puños

[16] El libro de Pelle Snickars y Patrick Vonderau ofrece una buena colección de ensayos sobre YouTube (2009). Puede verse también Michael Strangelove (2010).

[17] Sería interesante establecer una relación entre estas prácticas y el fin del vídeo-clip tal y como lo conocemos. Gianni Sbilla señala: "Music Videos were one of the most interesting things that happened in the media landscape of the eighties and the nineties. However, the 'golden age' of the music video is long gone, and the Internet has caused the end of the music videos as we know them. But new videos are born again in a new form and in a new space: YouTube" (2010: 225). Llega así a la conclusion que merece ser señalada: "In the digital space, the music video becomes a 'viral tool'" y "the musicians get closer to their fans, giving them the opportunity to manipulate and remix their music starting from the master-footage the original material" (2010: 230). Puede verse el interesante artículo de Carol Vernallis incluido en el mismo volumen que estudia la transformación

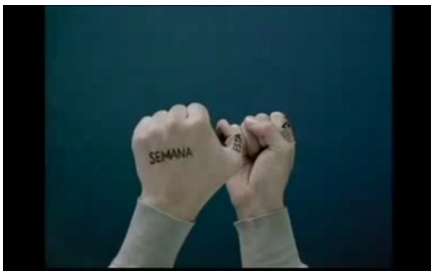
cerrados al abrirse de diferentes modos dejaban a la vista mensajes que coinciden con la letra de la canción. La coreografía de las manos está perfectamente sincronizada con la música creando así una *performance* que poseía además un valor redundante pues mediante su actuación repetía visualmente lo que se puede oír. Música e imagen vuelven a establecer un acoplamiento perfecto. Todo ello venía posibilitado por el hecho de que la letra de Daft Punk era absolutamente minimalista y en la que la repetición de rimas propiciaba que con un simple gesto se pudiese transformar una palabra en otra.

La letra de la canción reza como sigue:

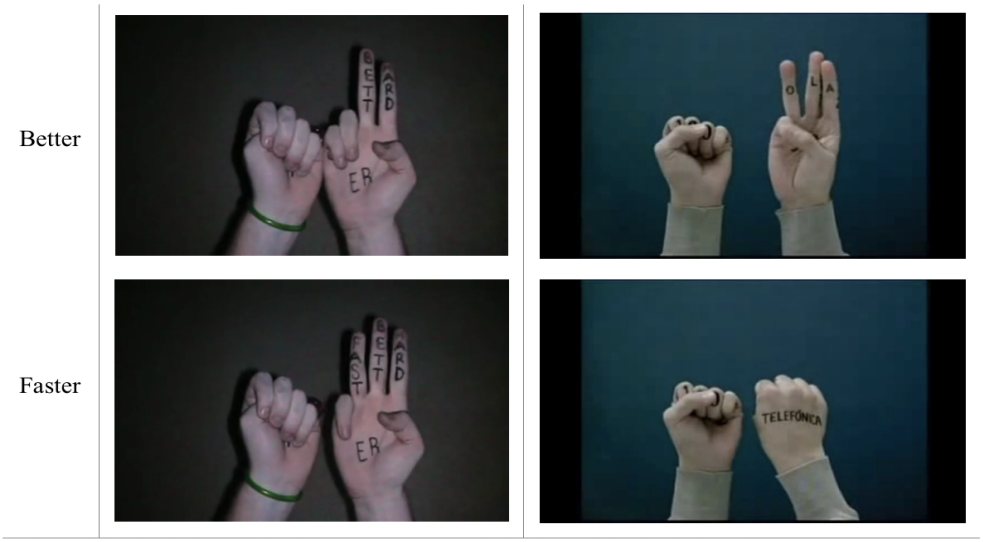
> *Work It / Make It / Do It / Makes Us / Harder / Better / Faster / Stronger / More Than Hour / Our / Never /Ever / After / Work is / Over [x2]*

La sencillez de la letra y sobre todo su carácter rítmico se adecua muy bien al esquema musical repetitivo de la música electrónica de Daft Punk. Existe, por así decirlo, una traducción de la rítmica discursiva a la música electrónica que, ahora en el seno del vídeo viral, será reconvertida a un mensaje visual.

Harder



de los vídeos musicales debida a la influencia de YouTube (2010).



Letra del vídeo viral (col. izquierda), planos del vídeo dafthands (col. centro) y planos anuncio dúo de Telefónica (col. derecha)

La simplicidad del mensaje y la repetición de sonidos permitían establecer una matriz a partir de la cual generar todos los menajes. De haber sido algo más complejo, la utilización de las manos hubiera sido inviable.

No hay que obviar que, de igual manera a lo visto en las transformaciones previas en las que la figura del autor quedaba borrosa, existe también en este caso una voluntad de ocultación no sólo ya por el carácter anónimo del mensaje colgado en la red sino también porque, desde un punto de vista visual, se borran las marcas de identidad y autoría. Esto mismo se repetirá en otras recreaciones de este famoso vídeo como el que lleva por título Daft Bodies en el que no sólo se muestran las manos sino también el cuerpo de dos muchachas cuyos rostros han sido velados[18].

En este caso la canción de Daft Punk no funciona como parte

[18] Convendría recordar el ejemplo de Sophie Merry que protagoniza una serie de vídeos denominados "Groovy Dancing Girl" en su canal de YouTube *Bandy Toaster*. En 2007 grabó un vídeo bailando precisamente la canción "Harder, Better, Stronger". Pronto se convirtió en un vídeo viral. En febrero de 2019 llevaba más de seis millones de visualizaciones. Se puede concluir que en 2007 fue el año de viralización digital de la canción de Daft Punk y lo hizo a través de vídeos de la plataforma de YouTube y por usuarios que no tenían relación directa con los autores de la canción.

integrante de un conjunto mayor. Su estrategia es la de la singularización. No persigue tampoco unos fines *artísticos serios*, sino que se decanta más bien por desarrollar un espíritu más cercano a la diversión y el humor. Sin embargo, creó una fuerte capacidad icónica que fue tenida en cuenta más allá de los anónimos usuarios de la Red. El cambio de plataforma y soporte, así como los nuevos espacios comunicativos que propicia Internet reconfiguran los comportamientos de los receptores que se muestran como parte activa y con capacidad para apropiarse de los mensajes y devolverlos transformados. El receptor ha añadido un suplemento visual a un mensaje sonoro que decide además compartir y poner a disposición de los demás invitándoles en cierto modo a disfrutar de él, desacralizándolo por un parte, e incitando a continuar con una práctica que no difiere en exceso de los remixes y sampleados de la música electrónica, sólo que pasándolo a un lenguaje audiovisual. No existe un producto acabado, todo puede volver a ser recreado y cada receptor es potencialmente un nuevo creador que puede tamizar los mensajes que le llegan para desmontarlos, recontextualizarlos y re-producirlos porque ahora posee un espacio de expresión sin intermediarios que es Internet.

Pasamos, pues, de la música en cuanto que actividad artística a la inserción en el cine de animación, que continúa dentro de esos linderos que podemos seguir denominando arte, a otra forma de expresión más espontánea y menos regulada por las instituciones. El vídeo viral se sitúa en un terreno de nadie y no posee una serie de instrucciones claras de cómo ha de ser entendido. Ese borrado de los indicadores contextuales facilita el traslado de lo que nació como arte para ser reabsorbido por otros discursos como el publicitario que nunca han tenido inconveniente en fagocitar ni estrategias retóricas ajenas ni mensajes previos que no habían nacido con el fin publicitario[19]. En un mundo en el que impera el mercado y con un espacio como Internet que diluye los contextos informativos de los mensajes que actúan como indicadores orientativos para el receptor es fácil suponer que en ese comportamiento viral el vídeo podía ser apropiado para fines comerciales. Todo puede ser reconvertido para desempeñar una función de marketing. En consecuencia, los publicitarios echaron mano de esa estrategia retórica audiovisual del vídeo viral para realizar

[19] Para abundar en el aspecto intertextual publicitario remito a Raúl Rodríguez / Kiko Mora (2002: 47-87).

un *spot* publicitario que, por llamar también la atención, despertó pronto las conciencias que llamaron la atención sobre su falta de originalidad. La coreografía de las manos y la distorsión del sonido acercan mucho el anuncio de Telefónica a ese vídeo viral llamado "Daft Hands" hasta el punto de que es perfectamente comprensible la actitud de crítica mostrada por foros y blogueros. El criterio de originalidad preside de forma implícita esas quejas y cada uno tiene la libertad de establecer los parámetros de su gusto estético. Sin embargo, la cadena de influencias se había iniciado ya con los propios Daft Punk que habían *sampleado* esa canción creando una inercia de la que puede hacerse eco ese vídeo viral. El usuario anónimo sacó del terreno del Arte la canción de Daft Punk, regulado por las instituciones, para situarlo en un lugar de indefinición como es la Red. Eso permitía una apropiación por parte del mundo publicitario que resitúa ese mensaje volviéndolo a unas reglas de codificación reconocibles. Su duración de apenas treinta segundos sigue un estándar que persigue ajustarse a las parrillas televisivas. El mensaje nuevo sí posee ahora un protocolo de funcionamiento claro. El receptor sabe cuál es el propósito y es capaz de desvincularlo de cualquier intención artística. La distancia entre "Harder, Better, Faster, Stonger" de Daft Punk y el anuncio del Dúo de Telefónica de 2008 realizado por Albiñana Films para DDB España es, desde un punto de vista pragmático, muy grande y sólo explicable si nos atenemos a la mediación del famoso vídeo viral. Las remodelaciones en la función comunicativa son profundas: del arte se pasa a la indefinición y, más tarde, a la publicidad. El proceso de autoría se complica porque, junto con el cambio de formatos, canales de transmisión, etc. se da un proceso de autoría de creciente complejidad porque unos autores se esconden, otros se borran gradualmente recreando, usurpando, reaprovechando en beneficio propio y hasta "hurtando"[20], si se quiere, formas expresivas previas. Entretener, divertir, vender son propósitos que se van solapando sobre los mensajes que ofrecen huellas de cómo han sido usados.

[20] Se ha señalado la importancia de un término como *appropriation.* Para más detalles remito a John Welchman (2001) y Deborah Root (1996). Quiero destacar las palabras de Julie Sanders cuando diferencia entre apropiación y adaptación: "The gesture towards the source text(s) can be wholly more shadowy […], and this brings into paly, sometimes in controversial way, questions of intellectual property, proper acknowledge, and, its worse, the charge of plagiarism" (2006: 32). Véase el conjunto de ensayos editados por D. Evans (2009).

3. EL *SAMPLEADO* TIENDE A INFINITO

La historia no acaba, sin embargo, aquí. La canción de Daft Punk ha sido nuevamente *sampleada* por el rapero Kanye West para su tema "Stronger" incluido en el álbum *Graduation* (2007)[21]. No sólo se incorpora la música sino también se realiza una relectura de la letra que toma sólo uno de los elementos presentes en la canción del dúo francés: *Stronger*. El mensaje, apenas existente en la canción de Daft Punk, se subvierte al introducir una nueva filosofía basada en la perseverancia de las propias convicciones y la asunción de sus errores. Al mismo tiempo integra un elemento amoroso / carnal, un discurso de urgencias ("I need you right now" dice la canción) que ofrece nuevos derroteros temáticos. No sólo música y letra entablan una relación dialógica con la canción de Daft Punk. El vídeo-clip, realizado por Hype Williams, constituye un complejo entrelazado de referencias en las que ocupan un lugar de privilegio las realizaciones visuales que de la canción había hecho ya Daft Punk. El vídeo-clip de "Stronger" posee varios registros pseudo-narrativos que articulan diferentes códigos visuales. No puede verse una narración íntegra. En todo caso se atisban fragmentos que invitan a ser leídos como vestigios de una narración descoyuntada. Carreras de motos en un escenario urbano, escenas en un hospital en la que una enfermera se asusta al ver el estado de un paciente, policías de élite, etc. son datos que invitan a reconstruir una narración avocada a sugerir una inercia que no acaba de concretarse ni de desarrollar una lógica perceptible por el receptor. En esas incursiones narrativas director y cantante han pretendido de forma deliberada realizar un homenaje a la película de *anime*, *Akira,* de Katsuhiro Otomo. Las

[21] Hay ejemplos posteriores que retoman la canción de Daft Punk. Tal es el caso del anuncio de televisión creado en 2013 para el Audi A3 Sportback que usa la canción como banda sonora y cuyo lema "Faster, Louder, Smarter, Lighter, Farther, Safer" muestra una influencia de la letra de la propia canción del dúo francés. Muestra de la vitalidad de la canción y su recorrido por diversas plataformas está el hecho de que en julio de 2016 la cuenta de Tweeter Pokemon Go Albacete subió un videomontaje con la música de Daft Punk usando los Pidgeys de Pokemon Go. En 2017 un anuncio de televisión de la compañía Intuit Quickbooks en su campaña *Backing you* usó como banda sonora una versión que realizó la jovencísima cantante angelina Willa Amai (apenas 13 años tenía en ese momento). La música electrónica da paso a una balada intimista que invita a la melancolía. Todo ese principio de recursividad infinita está íntimamente ligado con la modularidad defendida por Manovich (2005) en la que los lenguajes complejos pueden ser desmontados en piezas que pueden ser ensambladas de nuevo.

escenas del escaneado del vídeo-clip son muy cercanas en su realización visual a las utilizadas en *Akira*.

Fotograma de Akira

Fotograma de Stronger

El vídeo-clip fue rodado en Tokio y el homenaje al imaginario nipón es claro tanto en las referencias intertextuales visuales a una película de culto dentro del mundo de la animación como a la integración de la megalópolis llena de neones que crean el escenario en el que situar los atisbos narrativos del clip musical[22]. No sólo hay que tener en cuenta el referente claro de *Akira*. Es posible pensar que la propia realización de la película de *Interstella 5555* haya servido como un acicate a la hora de aunar la música con el campo temático de la ciencia-ficción. Si se recuerda la secuencia narrativa en la que precisamente se insertaba la canción de "Harder, Better, Faster, Stronger", que es la base que samplea West para su canción, se observa que allí existe otra escena de escaneado de cuerpos y transformación en humanos. Si desde un punto de vista visual los referentes de Akira son claros, no deja de ser sugerente pensar que el punto de unión entre la canción sampleada y el lenguaje de la animación japonesa sea precisamente *Interstella 5555*. Esto explica que en el clip musical aparezcan las figuras de dos robots que parecen controlar el proceso de escaneado de Kane West. Su apariencia visual *clona* el aspecto que tiene el grupo Daft Punk que eligen esas máscaras robóticas para sus actuaciones.

[22] Para un análisis detallado del estilo de Hype Williams dentro de un contexto postmoderno y su poética del pastiche como marca formal es de interés el trabajo de Roger Beebe (2007).

Imagen de Daft Punk en un concierto

Fotograma del vídeo-clip "Stronger", dirigido por Hype Williams.

Fruto de esta dialéctica entre el dúo francés y el rapero norteamericano será la actuación conjunta en la ceremonia de entrega de los Grammys de 2008 en la que West interpreta precisamente "Stronger". Por supuesto, cuando aparecen con su mesa de mezclas lo hacen parapetados bajo sus atuendos robóticos. Lo que se inicia como un diálogo musical pasa a ser también una relación dialógica en lo visual que amplía el campo de referencias a otros textos (como *Akira*) y acaba derivando también en una colaboración escénica en la que el elemento espectacular y teatral subrayan toda la realización musical.

La canción de Kanye West fue versionada, más tarde, por el grupo estadounidense 30 Seconds to Mar, convirtiéndola en una balada al rebajarla en su tempo musical y en la que apenas existen distorsiones melódicas típicas del sampleado y de la música de base electrónica. El sampleado se reconvierte en una versión musical provocando una readaptación de las prácticas intertextuales. Cada tipo de música parece especializar, en consecuencia, sus propias formas de establecer relaciones dialógicas. El rock prefiere la versión musical en tanto que el rap y la música electrónica buscan más el remix y el sampleado como formas de integrar discursos ajenos en el propio. Son formas diferentes de absorción de lo ajeno para convertirlo en propio[23]. No basta con esto, en el tráiler del

[23] Para un estudio de la apropiación en la música véanse las páginas de James Young (2010). Términos

juego de tenis para PC *Top Spin 4* se reutiliza la canción de "Stronger" de K. West. También aparece dentro de la banda sonora de la película *Never Back Down*. Lo que nació como un *sampler* de otro *sampler* se convierte en vídeo que usa guiños al *anime* japonés y que puede convertirse en una balada en manos de un grupo de rock o en la banda sonora del *spot* de un videojuego. Los contextos comunicativos se debilitan permitiendo apropiaciones, recreaciones y nuevas versiones de mensajes que son reutilizados hasta el infinito con propósitos muy diferentes. Basta con agregarles nuevos códigos visuales, musicales, etc. para establecer un nuevo mensaje hipercodificado. De la música al cine o, a los vídeos virales en tierra de nadie, pasando por la publicidad para regresar de nuevo a la música o ser nuevamente arrastrado al terreno del marketing publicitario o formar parte de una banda sonora cinematográfica. Son los tortuosos caminos de los menajes en la Torre de Babel de los nuevos medios. Las retóricas son maleables, los intermediarios invisibles en muchas ocasiones, el proceso de autoría se ve diluido porque el mensaje se impone y borra las marcas de origen y la información contextual. Todo puede funcionar para un propósito que no estaba previsto. Surge una cultura que remezcla y reaprovecha voces y discursos para generar nuevos mensajes.

Quienes hablan de plagio en el caso del anuncio de Telefónica insisten sólo en dos estadios de una cadena más amplia y compleja en la que canciones e imágenes son recreadas en un proceso que interpreta la recepción sólo como un primer paso hacia la re-creación. La cercanía tanto de la música como de la gestualidad de las manos ofrecía una prueba más que suficiente para demostrar la irrefutable relación entre ambos. Existe implícito un criterio de originalidad como algo a seguir dentro de la creación que es asumido por quien habla de plagio. Sin embargo, en ese proceso evolutivo mostrado aquí a grandes rasgos que arrancaba de la canción de "Cola Bottle Baby" y llega al anuncio de un videojuego de tenis intervienen muchos procesos cercanos a esta práctica. Sin embargo, términos como *cover* o *sampler* parecen haber legitimado culturalmente y ¿económicamente? dentro del mundo musical la absorción y homenaje de voces diferentes. Las prácticas acaso no difieran tanto en lo estético, aunque sí pueden existir profundas diferencias en el uso y rentabilidad económica. Obviamente desde esta perspectiva hay que admitir que el rendimiento del

como variación en la música clásica y sampleado en el hip-hop son una suerte de apropiaciones.

clip viral "Daft Hands" es muy diferente al que pudo haber obtenido DDB España por realizar este anuncio de telefónica. La singularidad del anuncio de televisión pudo, por otra parte, facilitar el conocimiento del clip viral a muchos nuevos receptores e iniciar así una activación retroactiva que llevaría al telespectador a conocer un dúo de música electrónica francés, a un cantante poco famoso que colaboraba como músico de Stevie Wonder, llamado Edwin Birdsong o llegar hasta casos del anime japonés como *Interstella 5555* o *Akira*. La entrada a ese proceso de continua recreación se puede hacer por muchas puertas posibles. El espectador, quizás sin saberlo, llega a una compleja organización rizomática en la que es difícil sino imposible entrever centros y establecer una sólida cronología en un proceso de extenuante intertextualidad[24].

4. CLIPS MUSICALES, ANUNCIOS Y FOTOGRAFÍAS: LAS PUERTAS GIRATORIAS DEL ARTE EFÍMERO

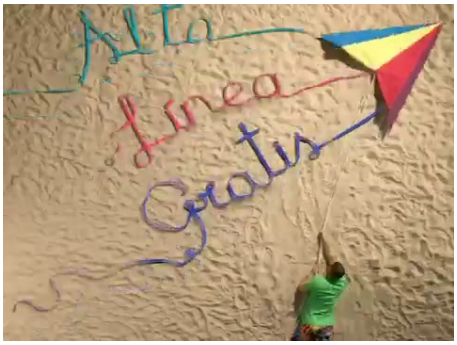
Otro caso en el que un anuncio de Telefónica seguía pautas creativas muy cercanas a otras realizaciones audiovisuales previas es el que sirvió para anunciar la campaña de Adsl en el verano de 2009. Allí unos muchachos hacían surf y se sumergían en el mar para, luego, remontar el vuelo con una cometa. La técnica utilizada es la de la animación basada en el stop-motion y lo singular de su ejecución visual es la elección de la perspectiva. Situada la cámara en una posición cenital se ofrece una especie de engaño visual al trasladarse la perspectiva arriba-abajo a una simulación frente-fondo. Ese reconocimiento del artificio que el espectador identifica y disfruta supone todo un placer visual que ayuda a la fácil memorización del pequeño relato de animación esbozado en el anuncio.

[24] Una situación como la anteriormente señalada puede explicar el caso de canciones como "Somebody that I used to know" del cantante Gotye. Su trasformación de artista indie en un cantante *mainstream* podría relacionarse, por su supuesto no de forma exclusiva, por la versión que de esa canción hizo la banda canadiense Walk off the Earth y, sobre todo, por la llamativa ejecución musical que mostraban en pantalla al aparecer todos los miembros del grupo interpretando la canción tocando una única guitarra. El vídeo en YouTube posee en enero de 2019 más de 185 millones de visualizaciones. Pudo actuar como un estimulante eficaz para captar la atención y remitirla al original de la canción de Gotye. Además, la canción se incluyó dentro de la serie *Glee* lo que provocó un aumento exponencial del público que llegaba a esa canción. Dentro de esta red de conexiones no hay un proceso lineal de trasmisión sino múltiples circuitos de circulación en el que las influencias son multidireccionales.

En este caso se ha indicado otra fuente cercana que utiliza básicamente los mismos procedimientos retórico-visuales. Se trata del vídeo-clip musical del polifacético israelí Orien Lavie realizado para su canción "Her Morning Elegance". La técnica de stop-motion y la perspectiva cenital ofrecen pruebas de ese parecido razonable. Los blogs que identificaron este parecido inmediatamente lo situaron de nuevo en el terreno del *plagio*. Tenían ya la coartada del precedente del anuncio *Manos* para mostrar cómo volvían a repetir el mismo procedimiento.

Sin embargo, conviene situar en un marco explicativo otros elementos para delimitar la complejidad del asunto de si se trata de un plagio sin más o de reelaboraciones de varios mensajes previos. En este caso es necesario aludir a la obra del fotógrafo Jan von Holleben y su serie de fotografías iniciadas en el 2002 titulada *Dreams of Flying*. La perspectiva visual utilizada es la misma que la que usa Orien Lavie en su vídeo y el spot de telefónica. Algunas de las fotografías sí que parecen haber sido prácticamente reproducidas en el spot de telefónica[25]. Pueden verse planos como el de la cometa que arrastra al protagonista del *spot* y le hace volar o como el del buceo en el mar cerca de un cofre que contiene un tesoro que son muy cercanos a fotos de Holleben. El propio Holleben ha realizado algunos cortos de animación basándose en las técnicas de animación del stop-motion como el titulado *The Bird* que suponen una expansión narrativa de lo indicado en sus fotos.

[25] De hecho, pueden verse los numerosos homenajes a sus fotos que el propio Von Holleben recopila en su web en el apartado "who we inspire".

Jon von Holleben. Fotografía de su serie *Flying Dreams*	Fotograma spot publicitario de Telefónica verano 2009
	
Jon von Holleben. Fotografía de su serie *Flying Dreams*	Fotograma spot publicitario de Telefónica verano 2009

Para quienes hablan de otro plagio de Telefónica en su *spot*, prima el hecho de utilizar la misma técnica de animación y la misma perspectiva. Inciden más en los procedimientos retórico-visuales que en los temático-narrativos. El universo fantasioso y el engaño visual estaban ya presentes en el fotógrafo alemán que ha realizado incluso un vídeo-clip musical para el grupo irlandés Bell X1 "The Ribs of a Broken Umbrella" (canción perteneciente al disco *Blue Ligths on the Runaway* publicado en 2009) utilizando también esas mismas técnicas del *spot-motion* y la perspectiva cenital.

Orien Lavie sigue esos mismos parámetros técnicos pero la historia difiere mucho en su contenido de lo esbozado por Holleben, primero, y

Telefónica, más tarde. Narra la vida diaria de una joven: su despertar, su caminar por la calle, sus viajes en tren y sus sueños. Lo mágico de su realización visual y narrativa reside en el hecho de la multiplicación funcional del espacio. En un alarde técnico de los 3225 fotogramas que lo componen, la cama sobre la que se fotografía pasa a convertirse en espacios muy variados: cama, calle, tren, mar, etc. Los almohadones son nubes o escalones que baja, los calcetines son peces de las profundidades marinas que sueña la protagonista. Desde este punto de vista es mucho más rico que el spot de Telefónica. Los objetos cotidianos del clip de "Her Morning Elegance" se transforman en otra cosa y la animación es una estrategia narrativa para incitar a quien mira el video a hacerle caso a su imaginación. Mientras que la razón reconoce los objetos, la imaginación se deleita en su metamorfosis. En ese reconocimiento de la realidad y su mutación en un mundo quimérico se crea un puente facilitado por el despliegue visual y los artificios narrativos del clip. En ese aspecto el clip musical de Orien Lavie está muy en sintonía con el mundo quimérico desplegado por las fotos de Holleben y por el clip de "The Ribs of a Broken Umbrella". Lo cotidiano se convierte en algo diferente gracias al extrañamiento visual que provoca la animación. El hecho de que las fotos de Holleben estén protagonizadas por niños es un indicador de la capacidad metamórfica que emplean los niños en su juego gracias a su imaginación. La realidad se enriquece gracias a esta actividad recreadora de la mente infantil que es concretada por la técnica del stop-motion. El número de visitas que obtuvo en YouTube este video de Orien Lavie es un indicativo del enorme éxito. Ese éxito lo hace visible. Por eso establecer los parecidos entre el spot de Telefónica y el vídeo de "Her Morning Elegance" era algo que no debía extrañar. Sin embargo, haciendo un balance podría decirse que el spot no posee esa capacidad transformadora de la realidad. Es más bien una interpretación narrativa de fotos de Holleben, algo que el propio fotógrafo realiza en sus clips de animación.

Visto así, las fronteras entre el arte y otros discursos parecen difuminarse amparadas por el proceso en el que la cultura actual parece organizarse. Las metamorfosis continuas, derivadas de los cambios de soportes, formatos e intenciones que borran, suplantan y reconstruyen la autoría crean continuos vínculos conformando un laberinto infinito. El entramado semiótico denominado cultura se hace así cada vez más denso. En cierto modo Séneca veía algo parecido cuando concebía al escritor

como una abeja que libaba de diferentes flores para construir su discurso. Montaigne en el siglo XVI afirmaba que no hacíamos otra cosa que entreglosarnos y La Bruyere dictaminaba que todo parecía estar dicho y uno siempre llegaba demasiado tarde. Todo aquello parece haberse hecho mucho más complejo sobre todo teniendo en cuenta cómo la interferencia de lenguajes oculta cambios en la intención con que se utiliza. La retórica publicitaria ya no persigue una persuasión explícita; se ha ocultado bajo disfraces muy diversos; acapara y absorbe todo tipo de ejemplos que, si bien podían no pertenecer a nadie o ser fragmentos de textos artísticos, acaban por ser anexionados a su mundo y convertirse en una marca registrada[26]. La democratización del lenguaje a través de la red tiene su contrapartida en esas apropiaciones realizadas por las marcas comerciales a través de su marketing[27]. La publicidad, además, se vale de técnicas diversas que incrementan su valor estético y su contenido emocional desplazando su contenido retórico-persuasivo por un uso estético que busca el placer. Se explican así estrategias como son los casos del *branding content* o la utilización deliberada del *storytelling* (Salmon, 2008) para crear una filosofía en torno a un producto. Los mensajes se convierten en algo híbrido no sólo

[26] Al y Laura Ries escriben: "More and more consumers, too, see advertising as an art form rather than a communication vehicle. […] People look at advertising the way read a novel or watch a television show. The get involved in characters, situations, and plots without the least bit of motivation to act out any of the parts, including buying the product". (2002: 18).

27 Se ha destacado la importancia de las marcas en el mundo postmoderno: "Corporate trademarks are key symbols in a postmodern signifying culture" (Coombe, 1998: 56). Las marcas pueden a través de estos dispositivos retóricos publicitarios absorber materiales de diversa índole para construir su imagen. Sin embargo, no se permite el proceso contrario. Ese proceso asimétrico de apropiación nos lleva a plantearnos quién posee el lenguaje, las palabras y las imágenes. Aun así tenemos ejemplos estupendos en el uso artístico de los logos de las marcas como es el cortometraje de animación titulado *Logorama de François Alaux y Hervé de Crécy* (2009). Desde una ideología corrosiva podría destacarse el uso de los logos en el cómic de Marcos Prior y Danide Fagocitosis (2011) que ya en su portada muestran una desconstrucción visual del logo de *mastercard* a través de una metáfora visual. Aun con todo podríamos pensar que los logos son una propiedad privada. Véase el capítulo "Intellectual Property" de Ashely Packard (2013: 161 y ss.) y también las páginas de Naomi Klein "La piratería publicitaria. Los anuncios bajo ataque" de su libro *No logo* (2001: 329-362). En otro ámbito, que afecta a las identidades culturales, la práctica de la apropiación no deja de tener un talante manifiestamente polémico. Baste con recordar todo el revuelo de opiniones levantadas en torno al éxito de "Malamante" de Rosalía, que ha sido objeto de críticas por realizar una apropiación cultural de estilemas y modos expresivos del flamenco gitano. En el debate existe una mezcla de factores tan diversos de legitimidad cultural, pertenencia a un grupo, prácticas mercantiles y poéticas fusionadoras con afán renovador. Todo depende desde la posición en la que se contemple el fenómeno.

por su naturaleza hipercodificada sino también por la capacidad que tienen, una vez manipulados, de asumir nuevas funciones en nuevos contextos. El vídeo-clip de una versión musical puede convertirse en un potente anuncio de la canción original que versionea; un vídeo viral nos puede conducir a una película de *anime* japonesa, algunos anuncios televisivos funcionan a modo de trailers que nos envían a una página web en la que se puede ver todo el anuncio que asume las maneras de un pequeño corto cinematográfico. Esos textos híbridos pertenecen a una suerte de retórica diluida, camuflada bajo apariencias puramente artísticas que vuelven al espectador un *target* vulnerable emocionalmente hablando o bien despiertan en él un carácter lúdico que ayudan a recordar un producto determinado. La descripción somera de este continuo trasiego de sonidos e imágenes nos ha permitido ver ese doble comportamiento (colonización y depredación) a través del cual el lenguaje se regenera en una cadena infinita de mensajes. Este itinerario azaroso comenzaba en el terreno musical. Tanto es así que puede verse en lo musical el magma de un sistema de ordenación semiótica que he denominado *cultura sampleada*. Igualmente, productiva puede ser la idea de concebir en el seno de esa *cultura sampleada* la música como un lenguaje primario que puede recombinarse e integrarse en otros lenguajes activando así la capacidad *mezcladora*. Frente a ese lenguaje primario surgen otros que podían denominarse *terminales* con una capacidad de absorción muy grande —la publicidad es un buen ejemplo— que marcan un límite en esa actividad sampleante y productiva. Tienden a ser un punto de llegada: marcan una frontera difusa entre el uso estético del lenguaje y su finalidad práctica.

En la nueva Torre de Babel no todos los lenguajes se ensamblan armónicamente ni estos permanecen estables, pero sí que en su ansiedad saturan de sentido cada expresión para borrar fronteras en un proceso de enlaces cada vez complejo y vertiginoso. Aquellas fronteras se convierten en puertas giratorias por las que transitan los lenguajes destinados a ser y no ser un arte efímero.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIÑANA, R. (2008). *Manos* [anuncio publicitario para la campaña *Duo*, de Telefónica]. Productora Albiñana Films.

ALLEM, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

ANÓNIMO (2007). "Datf Hands", vídeo viral en YouTube: *https://www.youtube.com/watch?v=K2cYWfq--Nw* [10/01/2019].

BAUMAN. Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

BEEBE, R. (2007). "Paradoxes of Pastiche: Spike Jonze, Hype Williams, and the Race of Postmodern Auteur." En *Medium Cool. Music Videos From Soundies to Cellphones*, R. Beebe & J. Middleton (eds.), 303-327. London: Duke University Press.

BOURRIAUD, N. (2005). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Stermberg.

BRUNS, A. (2007). "Produsage: Towards a Broader Framework for User-led Content Creation". En *Proceedings: Creative and Cognition*. G. Fisher, E. Giaccardi, M. Esenberg & L. Candy (eds.), 99-106. New York: Association for Computing Machinery (también en *https://eprints.qut.edu.au/6623/1/6623.pdf* [22/03/2019]).

____ (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Produsage*. New York: Perter Lang.

BURGESS, J. & GREEN J. (2009). *YouTube. On line Video Participatory Culture.* Cambridge: Polity Press.

COOMBE, R. (1998). *The ©ultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation and the Law.* London: Duke University Press.

ERSTAD, O. (2008). "Trajectories of Remixing. Digital Literacies, Media Production, and Schooling." En *Digital Literacies: Concepts, Politics and Practices*. C. Lankshear & M. Knobel (eds.), 177-202. New York: Peter Lang.

EVANS, D. (ed.) (2009). *Appropriation.* Cambridge: MIT Press.

INGEBORD, H. (2001). *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature.* Bloomington: Indiana University Press.

INGLIS, I. (2012). "Music into Movies. The Film of the Song" En *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. D. Cartmell (ed.), 312-329. Wiley: Blackwell.

JASZI, P. (ed.) (1994). *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature.* London: Duke University Press.

JENKINS, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación.* Barcelona: Paidós.

JUVAN, M. (2008). *History of Poetics of Intertextuality.* Purdue: Purdue University Press.

KNOBEL, M. y LANKSHEAR, C. (2011). "Remix: la nueva escritura popular". *Cuadernos Comillas* 1, 105-126 (también en *http://everydayliteracies.net/files/8_Knobel_Lankshear.pdf* [15/01/2019]).

LESSIG, L. (2008). *Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy.* Nueva York: The Penguin Press.

MANOVICH, L. (2005): "Remixability and Modularity", *http://manovich.net/content/04-projects/046-remixability-and-modularity/43_article_2005.pdf* [20/01/2019].

____ (2007): "What Comes after Remix?", *http://manovich.net/content/04-projects/057-what-comes-after-remix/54_article_2007.pdf* [20/01/2019].

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

MOORFIELD, V. (2005). *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Massachusetts: MITT.

NAVARRO, D. (ed.) (1997): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.* La Habana: Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba.

PACKARD, A. (2013). *Digital Media Law.* Wiley: Blackwell.

PLASKETES, G. (ed.) (2010). *Play it Again. Cover Songs in Popular Music*. Farnham. Burlington: Ashgate.

REYNOLDS, S. (2012). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber & Faber.

RIES, A. & RIES L. (2002). *The Fall of Advertising & the Rise of PR.* New York: Harper Collins Publishers.

RODRÍGUEZ, R. y MORA, K. (2002). *Frankenstein y el cirujano plástico.*

Una guía multimedia de semiótica de la publicidad. Alicante: Universidad de Alicante.

RODRIGUEZ FERRÁNDIZ, R. (2008). "La publicidad como industria cultural". *Pensar la publicidad* II.1, 19-36 (también en *http://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0808120019A* [14/03/2019]).

____ (2012). "Benjamin, BitTorrent, Bootlegs: Auratic Piracy Cultures? *http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1187/711* [14/03/2019].

ROOT, D. (1996). *Cannibal Culture: Art, Appropriation and Commodification of Difference.* Westwiew: Boulder.

SALMON, Ch. (2008). *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Península.

SANDERS, J. (2006). *Adaptations and Appropriation.* London & New York: Routledge.

SHUTE, G. (2015): *Concept Albums*. S.l.: Investigations Publishing.

SIBILLA, G. (2010). "It´s the End of Music Videos as we know them (but We Feel Fine). Death and Resurrection of Music Videos in the YouTube Age". En *Rewind, Play and Fast Forward. The Past, The Present and Future of the Music Video*, Henry Keazor & Thorsten Wübbena (eds.), 225-232. Bielefeld: Transcript Verlag.

SNICKARS, P. & VONDERAU, P. (2009). *The YouTube Reader.* National Library of Sweden.

STRANGELOVE, M. (2010), *Watching YouTube. Extraordinary Videos by Ordinary People.* Buffalo / London / Toronto: University of Toronto Press.

SWEETING, A. (2004). *Cover Versions. Singing Other People´s Songs.* London: Pimlico.

TAKENOUCHI, K. (2003). *Interstella 5555. The 5tory of 5ecret 5tar 5ystem.* Toei Animation Company / Daft Life Ltd. Co.

VERNALLIS, C. (2004). *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.

____ (2010). "Music Video and YouTube: New Aesthetics and Generic Transformations. Case Study–Beyoncé's and Lady Gaga´s Video Phone." En *Rewind, Play and Fast Forward. The Past, The Present and Future of the Music Video,* Henry Keazor & Thorsten Wübbena (eds.), 233-260. Bielefeld: Transcript Verlag.

VON HOLLEBEN, J. (2006). *Flying Dreams*. London: The Photographers'

Office.
____ (2009). *The Ribs of a Broken Umbrella,* vídeo-clip musical para el grupo Bell X1.
WELCHAM, J. (2001). *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*. New York: Routledge.
YOUNG, J. (2011). "Appropriation and Hybridity". En *The Routlegde Companion to Philosophy and Music*, T. Gracyk & A. Kania (eds.), 176-187. Oxon / New York: Routledge.

Recibido el 27 de enero de 2019.

Aceptado el 21 de marzo de 2019.

LA CÁMARA SANGRIENTA: TRANSTEXTUALIDAD Y TRANSMEDIALIDAD EN EL LIBRO ILUSTRADO

TRANSTEXTUAL AND TRANSMEDIAL RELATIONS IN THE ILLUSTRATED BOOK: *THE BLOODY CHAMBE*R

Carmen V. VIDAURE ARENAS
Universidad de Guadalajara (México)
carmen.vidaurre@academicos.udg.mx

Resumen: Analizamos *La cámara sangrienta* (2017) de Angela Carter, ilustrada por Alejandra Acosta, a partir de aportaciones sobre la transtextualidad (Genette, 1989), las narrativas transmedia (Jenkins, 2003; Long, 2007; Scolari, 2013) y los volúmenes integrados (Brecia y Romano, 2006). Buscamos dar prioridad al estudio de las variadas dinámicas intersemióticas, destacar la importancia de la contextualización y las competencias culturales de los receptores en los procesos de interpretación. El análisis de las ilustraciones permite observar la forma en que ponen en crisis su caracterización como elementos accesorios y destacar que el concepto de traducción intersemiótica resulta inexacto para describir los fenómenos que se verifican en las obras ilustrada analizada.

Palabras clave: Angela Carter. *La cámara sangrienta.* Transtextualidad. Transmedia. Libro ilustrado. Análisis de la imagen.

Abstract: We analyze *The Bloody Chamb*er by Angela Carter, illustrated by Alejandra Acosta, from some contributions on transtextuality (Genette, 1989), transmedia narratives (Jenkins, 2003; Long, 2007; Scolari, 2013) and integrated volumes (Brecia y Romano, 2006). We seek to give priority to the study of the various intersemiotic dynamics, highlighting the importance of contextualization and the cultural competencies of the receivers. The analysis of the illustrations allows us to observe the way in which they come to put in crisis their characterization as accessory

elements or disconnected from the semiotic processes and to emphasize that the translation concept intersemiotic is inaccurate to describe some of the phenomena in the illustrated work.

Key Words: Angela Carter. *The Bloody Chamber*. Transtextuality. Transmedia. Illustrated book. Analysis of the image.

1. INTRODUCCIÓN

Las obras que participan de diferentes sistemas sígnicos, como los libros ilustrados, han sido denominadas multimodales (Kress y Van Leeuwen, 2001; Kress, 2003), plurimediales (Wolf, 2009: 14) y multimediales (Torop, 2002: 9). Sus imágenes han sido estudiadas a la luz del concepto de traducción intersemiótica de Jakobson (1987: 428-435), y de traducción entre textos de Torop, entendida como proceso mediante el cual un texto se transforma en otro, incluso de un sistema semiótico diferente (Torop, 2000, 2002).

Aquí analizamos *La cámara sangrienta* (2017) de la escritora británica Angela Carter, ilustrada por Alejandra Acosta[1] a partir de algunas aportaciones sobre la transtextualidad (Genette, 1989: 9-17), la intertextualidad (Dällembach, 1976; Eco, 2003), los volúmenes integrados (Brecia y Romano, 2006) y la retórica de la imagen (Barthes, 1992; Grupo μ, 1993). Porque buscamos ejemplificar la forma en que el concepto de traducción en su sentido más amplio (traducción cultural), y en que lo entienden Jakobson y Torop, resulta inexacto para describir los fenómenos que se verifican en la obra ilustrada, al mismo tiempo que damos prioridad al estudio de las dinámicas intersemióticas, la contextualización y competencias culturales del receptor, en los procesos de significación e interpretación de los signos visuales. Consideramos también relaciones entre la transtextualidad y transmedialidad (Jenkins, 2003; Long, 2007;

[1] Diseñadora gráfica chilena. Ha ilustrado: *El niño con bigote* (2010), *Oruam, el pequeño mago* (2010), *Ecos verdes* (2011), *Aventuras y orígenes de los pájaros* (2011), *Del enebro* (2012), *Bonsai* (2012), *El árbol* (2012), *¿Dónde están mis patatillas?* (2014), *Cosmotheoros* (2015), *Malulito maldadoso* (2015), *Amor* (2015), *100 Writing Days* (2016), *Las relaciones peligrosas* (2016), *La mujer de la guarda* (2016), *Empatía* (2017), *Aura* (2017), *Atlas del bien y del mal* (2017), *Axolotl* (2018).

Scolari, 2013) en el libro analizado.

El libro ilustrado para adultos antecedió al libro para niños (Erro, 2000: 501). Diversos trabajos han señalado el papel de las ilustraciones como elementos que no siempre dependían del escrito (Henry, 1951: 79), ni eran meramente ornamentales, pues se podía tratar de componentes atrevidamente transgresores, que adquirían marcado protagonismo, y que lo mismo podían guardar relación estrecha con el escrito, siendo análogos a una glosa visual del texto (Camille, 1992), pero también podían involucrar otros contenidos, generando dinámicas complejas e incluso contradictorias (Planas, 2009). La iluminación "formaba parte de la producción integral del manuscrito" (Gutiérrez, 1999: 54), podía realizarse previamente o *a posteriori* (Gutiérrez, 1999: 54, Falcón, 1999:81), incluso cumplía con características que hoy sirven para definir el álbum ilustrado, como obras que introducen con sus imágenes la ruptura de la linealidad discursiva, en las que "la interacción palabras/imágenes se cuestiona, reformula y enriquece" (Di Marco, 2017: 355), permitiendo "mayores complicaciones estructurales" (Turrión, 2012: 60), demandando un mayor esfuerzo interpretativo. Se trataba de obras caracterizadas por una compleja imbricación de lenguajes, en las que las grafías se usaban como imágenes, y el color, las formas, los elementos espaciales, desempeñaban un papel primordial, que hacían evidentes microestructuras narrativas, imaginarios culturales y contenidos simbólicos (Di Marco, 2017: 357). Muchos de los ilustradores de esas obras fueron anónimos.

Al considerar obras literarias ilustradas más contemporáneas, el análisis de las imágenes que las acompañan se ha realizado, dominantemente, cuando el ilustrador es el escritor o un artista consagrado, pese a que destacados autores han producido obras que integraron imágenes, desde la instancia autoral y no sólo editorial, no producidas por ellos o consagrados artistas[2]. Lo señalado cambia cuando consideramos estudios aplicados al álbum y libro ilustrado para niños, pues encontramos numerosos trabajos dedicados al tema (Colomer, 2010; Durán, 2009; Sipe, 2008; Hanán, 2007; Viana, 2003, etc.).

El incremento de libros ilustrados, interactivos, *motion comics*, que se suman a otras modalidades precedentes[3], crea un nuevo interés

[2] Julio Cortázar, Julián Ríos, etc.
[3] Animación, narrativa gráfica, cine, videojuegos, etc.

por el estudio de las relaciones entre imágenes y palabras, que ha puesto en evidencia la necesidad de replanteamientos teóricos y la recuperación de aportaciones previas. A esto se añade la necesidad de considerar conceptos, como el de transmedia (Jenkins, 2003; Scolari, 2013), que se ha ampliado: "Al ámbito del entretenimiento y la ficción audiovisual, en que se suele focalizar hoy el estudio de las narraciones transmedia, hemos sumado los de la información periodística, el activismo, la literatura y el arte" (Rodríguez y Peñamarín, 2014: 9). Concepto que, como otros, convendría evaluar desde la perspectiva de las aportaciones semióticas y el análisis textual. Esto no significa que no se hayan producido esfuerzos por integrar aportaciones formuladas en el ámbito del análisis textual y los transmedia. Sin embargo, en ocasiones se trata de propuestas que deben someterse a "una síntesis unitaria" (Gil y Pardo, 2018: 13), pues la terminología resulta solamente "congruente dentro del modelo específico propuesto por cada uno de los autores y ensayos concretos" (Gil y Pardo, 2018: 14). Fenómeno que se agrava cuando se emplean en los trabajos términos especializados sin indicar la obra de la que se toman, o con una semántica distinta a la desarrollada en los estudios semióticos y del análisis textual de donde provienen. Pese a esto, hay autores que logran integrar propuestas trandisciplinarias con rigor científico: desde el análisis textual (Crespo, 2017), la semiótica (Berlanga, Arjona y Merino, 2018), o la transmedialidad (Guerrero-Pico y Scolari, 2016), entre otros trabajos más difundidos.

2. LA OBRA LITERARIA: TRANSTEXTUALIDAD Y TRANSMEDIALIDAD

La cámara sangrienta (2014) reúne diez relatos[4], se trata de una obra hipertextual (Genette, 1989: 14-17), por ser una traducción interlingüística (Jakobson, 1971), y porque sus narraciones están basadas en cuentos de tradición oral. Los textos de Carter fueron escritos entre 1975-79, y en las primeras ediciones se presentaban como relatos para adultos, proponiendo una adscripción tipológica desde su título, *The Bloody Chamber and Other Adult Tales* (1979), architexto (Genette, 1989: 13) que no se conserva en

[4] Aunque se ha indicado que es la primera traducción al castellano, la obra ya había sido traducida por Matilde Horne (1991).

la traducción.

Aunque los fenómenos de intertextualidad (Genette, 1989: 10-11) son visibles en los diez escritos, no todos la hacen explícita en su título. "La cámara sangrienta" es una reelaboración del cuento "Barba Azul"; "El cortejo del señor León" y "La novia del tigre", lo son de "La Bella y la Bestia"; "El gato con botas" reinterpreta el relato homónimo; "El rey de los trasgos" es variante de "La hija del rey de los elfos"; "La niña de la nieve" recrea el cuento "La niña, el cuervo y la nieve", variante de "Blancanieves"; "La dama de la casa del amor" relabora "La bella durmiente", que se fusiona con narraciones sobre vampiros. Los relatos: "El hombre lobo", "La compañía de los lobos" y "Lobalicia", derivan de "Caperucita Roja" y de mitos sobre licántropos. Sin embargo, la intertextualidad del libro no se limita a lo señalado, pues se observa la presencia de elementos provenientes de obras de Lewis Carroll, referencias a *Là-bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans, a *Carmila* (1872) de Sheridan Le Fanu, a *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver* (1726) de Jonathan Swift, la recuperación de tópicos de la narrativa neogótica del siglo XIX y de relatos románticos, referencias a la Comedia del Arte, alusiones musicales, teatrales, arquitectónicas, plásticas y a figuras artísticas[5], elementos de mitos greco-latinos, así como otros textos señalados por estudiosos de la narrativa de Carter (Piña, 2012: 17).

Los antecedentes del libro son un conjunto de relatos que contaron con numerosas versiones, estableciendo una compleja red transtextual (Genette, 1984), que dificulta identificar la versión específica tomada como hipotexto (Genette, 1989: 14-17). Aunque debemos destacar que las relaciones con cuentos previos no se limitan a la recuperación de la cadena de acciones y funciones (Propp, 1974) —ofreciendo algunas variantes—, atañe también a elementos discursivos, protagonistas y detalles, por lo que, la "nueva producción hace que releamos en ella a sus antecesoras, como en un palimpsesto. Detrás de escenas, elementos, símbolos, podemos percibir los relatos que ya conocemos, y más" (Pérez, 2011: 431). Fenómeno también visible en algunos cuentos de García Márquez[6], que preceden o son contemporáneos a los de Carter, y en los que se ofrecen nuevas

[5] Los artistas mencionados son personajes históricos, pero algunas de las obras que se señalan no existen.

[6] Como "La triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada" (1974) o "El rastro de tu sangre en la nieve" (1976).

versiones de cuentos de tradición oral.

Los cuentos que tomó Carter habían involucrado el paso de narraciones verbales a sistemas de signos no verbales, obras multimodales, y abundantes recreaciones literarias: "Barba Azul", por ejemplo, es una tradición oral recopilada por Perrault en *Les Contes de ma mère l'Oye* (1697), tiene variantes en distintas lenguas, como el cuento italiano "Silvernose" (compilado por Italo Calvino, 2014). Su anécdota inspiró *Captain Murderer* (1860) de Dickens y *Les Sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux* (1909) de Anatole France, pero también obras plásticas de Charles Hunt. Fue ilustrado por artistas como Doré, Walter Crane, Arthur Rackham, Harry Clark, entre otros. Dio lugar a composiciones musicales, como la ópera de André Grétry (1789) y la de Béla Bartók (1911), la ópera bufa de Jacques Offenbach (1866), el *ballet* de Marius Petipa (1896), varios filmes, entre ellos un cortometraje de Méliès (1901), y las películas de Edgar G. Ulmer (1944), Christian-Jaque (1951) y Edward Kmytryk (1972), sólo para referir a algunas obras previas a la versión de Carter.

Lo mismo se aplica a "La Bella y la Bestia", cuyo origen remite al *Asno de oro* de Apuleyo, tradición narrativa recuperada del folclore italiano por Francesco Straparola en el siglo XVI, y del francés por Suzanne de Villeneuve en siglo XVIII. Ha dado lugar a abundantes obras musicales, teatrales y cinematográficas, de las que sólo destacaremos *La Belle et la Bête* (1946) de Jean Cocteau y *La flor escarlata* (1952) de Lev Atamanov. Sus personajes figuran en videojuegos[7] y ha gozado de recreaciones musicales[8].

"El gato con botas" había sido recogido por Straparola y por Basile, en el siglo XVI, luego por Perrault, en el siglo siguiente. Fue ilustrado por célebres artistas y algunas de las páginas de Walter Crane (1914) guardan relación con las planchas de una novela gráfica. Además de figurar en diversos filmes de animación, se pueden encontrar alusiones en series de *anime*[9]. La versión de Carter fusiona, además, elementos de *Il barbiere di*

[7] *Kingdom Hearts.* Se afirma que Shigeru Miyamoto se inspiró en este cuento para el juego de Nintendo *Donkey Kong*, aunque en él se identificar el argumento de *King Kong* (considerada variante del cuento).

[8] Fue la base de la canción "I will do anything for love (but I won't do that)". "Beauty and the Beast" es el nombre de la canción del grupo sueco The Ark, y de otra del grupo finlandés Nightwish.

[9] En el anime *Pokémon,* aparece un Meowth con botas.

Siviglia (de Rossini) y *Le nozze di Figaro* (ópera bufa de Mozart), obras multimodales derivadas de comedias de Beaumarchais.

"El rey de los trasgos", relato menos difundido y cuyo origen se ha ubicado en Dinamarca, fue recuperado en la balada de Johann G. Herder "Erlkönigs Tochter" ("La hija del rey de los elfos", 1778) y en el poema de Goethe "Erlkönig" ("El rey de los elfos", 1782), al que pondría música Franz Schubert, luego vería otras versiones musicales.

"Blancanieves" fue recopilado por Jacob y Wilhelm Grimm (*Cuentos para los niños y el hogar,* 1812), una de las versiones más difundidas, junto al largometraje de dibujos animados de Disney. Numerosos artistas lo ilustraron, tiene versiones en cortos animados[10], cine, novelas gráficas[11], libros interactivos. Ha pasado de la tradición popular a la culta, y la escritora Elfriede Jelinek, ofrece una versión teatral en *Dramas de princesas. La muerte y la doncella I-V* (2003-2008). Ha sido utilizado en publicidad, juguetes, disfraces infantiles, dando origen a una multiplicidad de materiales hipertextuales (Genette, 1989: 14-17) y metatextuales (Genette, 1989: 12-13).

"La Bella Durmiente" es también un relato de larga tradición, aparentemente la versión de Perrault se basa en el cuento "Sole, Luna e Talia" del escritor Giambattista Basile, aunque se registran numerosas composiciones anteriores, entre ellas *Perceforest*, anónimo francés del siglo XIV. También tiene versiones en distintas manifestaciones artísticas, como: el *ballet* con música de Tchaïkovski, el largometraje de Disney (1959) y el cortometraje de Kihachirō Kawamoto (1990). En la literatura se pueden mencionar los poemas de Tennyson: "Sleeping Beauty" (1830) y "The Day-Dream" (1842), y se destaca la serie de obras plásticas "The Legend of Briar Rose" de Edward Burne-Jones.

"Caperucita Roja" ha sido uno de los cuentos más estudiados desde el enfoque psicoanalítico, del que se ocupa Marc Soriano (1975). Su versión más antigua parece ser la que se localiza en un relieve decorativo del palacio Jacques-Cœur (Burgues, Provincia de Berry), edificio del siglo XV. El autor de novelas gráficas Milo Manara tomaría al personaje para la publicidad del Chanel n.º 5 (1998). *Red Hot Riding Hood* (1943) de Tex

[10] *Betty Boop: Snow White* (1933) de Dave Fleischer, por ejemplo.

[11] Leone Frollo, Fabrice Meddour, L'Hermenie-Looky, Lylian-Vessillier-Grosjean, Krassinsky-Schwendimann, Miguel Navia, etc.

Avery ofrece una versión animada erótica del cuento, que tiene versiones en todas las técnicas de animación, en el cine y cientos de versiones ilustradas.

La enumeración nos permite mostrar que se trata de narraciones transtextuales (Genette, 1989: 9-10), derivadas de relatos cuyo desarrollo histórico mantiene también los rasgos distintivos de la narración transmedia:

> *Forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.). Las narrativas transmedia no son simplemente una adaptación de un lenguaje a otro: la historia que cuenta el cómic no es la misma que aparece en la pantalla del cine* (Scolari, 2013: 24).

Las diferencias semánticas, argumentales, en los personajes, funciones y estrategias narrativas, se llegan a manifestar en un mismo medio, pues son muy distintas las historias sobre Caperucita que refieren los hermanos Grimm y la que había referido Charles Perrault, y tales diferencias encajan en otro de los rasgos que Scolari identifica como característico de las narrativas transmedia, pues cada versión: "debe ser lo suficientemente autónoma […], no debes ver la película para entender el videojuego, y viceversa" (Scolari, 2013: 24). A esta autonomía de cada versión se añade que el conjunto configura mundos narrativos, definidos como:

> *"sistemas abstractos de contenido a partir de los cuales un repertorio de historias de ficción y personajes puede ser actualizado o derivado hacia una variedad de formas mediáticas" [... y] tanto el público como sus creadores comparten una misma imagen mental de la worldness, o sea una serie de rasgos que distinguen un determinado universo narrativo [...] un transmedia world puede comenzar en cualquier medio* (Scolari, 2013: 26).

Estos aspectos también han sido observados por Long (2007:16), y reforzados por Scolari, al señalar las narrativas transmedia como una red de personajes y sucesos, que es resultado de una producción integrada (Scolari, 2013), en la que se producen conexiones entre las distintas

versiones que, a la vez, mantienen autonomía, y pueden ser resultado de la contribución creativa colectiva, incluso de los receptores que la retrasmiten y/o recrean (arte de seguidores, parodias, etc.).

La mayoría de los cuentos de Carter se habían difundido antes de la edición del libro (Mauder, 2007: 89; Rushdie, y Carter, 2006: 461), que manifiesta vínculos entre los distintos relatos, por incluir referencias a personajes o detalles compartidos por los textos del volumen (intertextualidad autárquica, Dällembach, 1976: 282-296). Todos los cuentos enfatizan el papel de los personajes femeninos, positivos y negativos[12], ofrecen desmitificaciones y re-mitificaciones de las figuras masculinas, incluyen la recreación de tópicos de los relatos maravillosos, exponen aspectos perversos de la sexualidad o del matrimonio, emplean la humanización de animales y la animalización de los seres humanos, incluyen los mismos materiales intertextuales (intertextualidad general, Dällembach, 1976: 282-296) y alusiones a elementos del universo real que se introducen en el universo fantástico. Es decir, se trata de un volumen integrado, en el sentido en que Brescia y Romano (2006: 7 y ss.) entienden esta denominación.

Los escritos de Carter también participan de transmedialidad: el cuento considerado como el más logrado de la autora, daría lugar a un guion que ella publicaría en *The Curious Room: Plays, Film Scripts and an Opera* (1996), y al filme homónimo *The Company of Wolves* (1984) dirigido por Neil Jordan, cuyo guion fílmico resultó de una colaboración entre la escritora y el director. "The Company of Wolves" y "Puss-in-Boots" se adaptaron para programas de radio de la BBC (1980 y 1982). "The Bloody Chamber" y "The Tiger's Bride" dieron lugar a obras de teatro. La banda británica de rock *Daisy Chainsaw* tomó "The Lady of the House of Love" para un video musical: "Hope Your Dreams Come True". El dúo de músicos *The Parlor Trick* presentó la canción "The Lady of the House of Love" en su álbum *A Blessed Unrest* (2012). Se han realizado diversas ilustraciones del libro en formatos diversos, incluyendo los digitales[13].

[12] Aunque se señala feminismo en las versiones de Carter, no hay tales contenidos en varios relatos: "La niña de la nieve", "El cortejo del señor León", "El gato con botas". También encontramos caracterizaciones femeninas negativas y subordinadas voluntariamente al dominio masculino.

[13] Karash, Topher MacDonald, Ashley Edge, Yana Kachanova, Ben Jones, Iro Tsavala, Sørensen, Sam Kerwin, Ceryn McCarthy, Marcin Potoczny, Chloe Robinson, etc.

3. LAS ILUSTRACIONES Y SU ANÁLISIS

El volumen que estudiamos también está conformado por dieciséis ilustraciones, diez de diseño clásico a página completa, en formato vertical, y seis a doble página, en formato horizontal, realizadas con la técnica de collage, que Acosta ha empleado en casi todas sus ilustraciones de obras literarias, en un estilo que remite al que emplea Max Ernest para sus novelas gráficas, la más famosa *Une semaine de bonté* (1934)[14]. Estilo que Acosta recrea, usando también grabados que refieren a una iconografía del siglo XIX; aunque aquí Acosta introduce el uso de notas de color contrastantes (en rojo), rompiendo con el monocromatismo.

Mediante estas ilustraciones, el libro se transforma en obra multimodal que emplea dos sistemas de signos distintos, verbales e iconográficos, ambos perceptibles visualmente, pero con normas de expresión, lectura y funcionamiento diferentes, que entran en relación. Sin embargo, García Rodríguez caracteriza los libros ilustrados como aquellos "en los que las ilustraciones están dispersas de forma aleatoria por el texto, no son esenciales para comprender la historia y simplemente se utilizan para relajar la lectura, para completar y adornar" (García, 2011: 50). Esta caracterización ignora que al poner en relación imágenes y palabras, la importancia y funcionamiento de las primeras puede variar y ampliarse notablemente, fenómeno observado por diversos estudiosos como William Moebius (1989), Hernández (2010), Ravelo (2010), Ordoñez-Trujillo (2018), etc. Perales y Jiménez (2002), por ejemplo, señalan algunas de las funciones que las ilustraciones desempeñan en libros ilustrados: embellecer, informar, auxiliar en la comprensión, aportar contexto, sustituir a las palabras, incrementar la eficacia comunicativa, provocar reacciones afectivas, complementar, comentar, precisar el sentido, describir o explicar relaciones, situaciones y fenómenos; evidenciar ideas o contenidos, mostrar aspectos con claridad, reforzar. Anotan que esas funciones varían notablemente dependiendo de las relaciones que entre texto e imagen se establecen, la compaginación, la inclusión o no de etiquetas verbales, así como de otros aspectos: tipo de contenido que ilustra la imagen, finalidad de la misma, elementos formales de la imagen, polisemia de la

[14] El estilo identificado con los *collages* de Ernest puede localizarse también en: *La enciclopedia de la abuela en 13 volúmenes* (1963) de Walerian Borowczyk y en *Laberinto* (1962) de Jan Lenica.

imagen, tipo de códigos que se emplean en ella y grado de complejidad, secuencialidad o ausencia de ésta, nivel de especialización implicado en los signos iconográficos, etc. (Perales y Jiménez, 2002: 369-386). Esta diversidad de funciones se amplía notablemente en las obras no científicas, ni de tipo didáctico.

Por su parte, Barthes señala que imágenes y palabras son dos tipos de estructuras "conformadas por unidades heterogéneas" (Barthes, 1992: 12), cuando las imágenes y las palabras conservan espacios reservados, aunque sean contiguos en una obra, recomienda analizar cada estructura por separado, para después precisar la manera en que se relacionan (Barthes, 1992: 12), ya se trate de imágenes que tienen un entorno textual (explicativo, informativo, complementario), como ocurre en libros de arte; o de textos verbales acompañados por un entorno de imágenes (ilustrativas, explicativas, complementarias, etc.), como ocurre en libros ilustrados y notas periodísticas.

Si bien, los libros que han sido ilustrados *a posteriori*, o fueron concebidos como texto sin imágenes, se caracterizan por una autonomía de las ilustraciones, en el libro que estudiamos, las obras visuales que acompañan a los relatos también tienen su propia autonomía. No se trata de obras cuyas significaciones requieran de los relatos para expresar un sentido, lo cual ocurre frecuentemente con obras que ilustran historias que forman parte de una memoria cultural colectiva (mitos, pasajes religiosos), pero también con cierto tipo de ilustraciones, que pese a las relaciones intertextuales que manifiestan, no se subordinan a una dependencia del escrito para su comprensión, aunque al establecer dicha relación la lectura se vea afectada por un fenómeno de contextualización significativa, que afecta imagen y escrito.

Para precisar, observaremos que la primera ilustración del volumen muestra una escena interior con dos personajes: una joven vestida de blanco, al estilo impero, acompañada por un hombre de pie, con *smoking* y sombrero de copa. Ella está sentada en un diván rojo, visto parcialmente, pues es cubierto por hojas que figuran en primer plano, en el ángulo inferior derecho, y se extienden hasta el regazo de la joven.

Separado del contexto del relato, el collage remite en primera instancia a un intertexto pictórico, el *Retrato de Juliette Récamier* (1805), de François Gérard, en una reproducción gráfica que ha sido intervenida de varias formas, no sólo por la inclusión del personaje masculino

inclinado detrás de ella, semioculto por una pesada cortina que se levanta parcialmente para dejar ver al hombre que con su dedo índice parece tocar una gargantilla roja colocada en cuello de la joven. La mano del hombre ha sido superpuesta de manera que cubre parte del rostro femenino, dejando sólo visibles: uno de sus ojos, la frente, las cejas y parte de la mejilla derecha de la muchacha, cuyos cabellos quedan semicubiertos por una mantilla corta de encaje negro. La celebridad del lienzo —aunque menor que la del retrato de Jacques Louis David— y de la mujer retratada —uno de los personajes femeninos más famosos del París Napoleónico— inclinarían al receptor, que reconoce el intertexto, a ver en este collage una nueva interpretación del personaje histórico y de algunas circunstancias que rodearon su vida[15].

Sin embargo, esta obra figura en relación con el relato "La cámara sangrienta", por lo que dicho contexto afecta el sentido que en el volumen adquiere la obra visual, se trata de la misma precisión semántica que afecta cualquier signo en un contexto específico. De modo que el receptor debe leer la imagen como la representación de uno de los personajes del relato, la joven que se describe con un vestido blanco y una gargantilla de rubíes: la protagonista-narradora del cuento, que pese a ofrecer características peculiares que subvierten las representaciones femeninas típicas de los cuentos de tradición oral (Fuentes Martínez, 2004: 92-95), comparte con Juliette Récamier la nacionalidad, así como haberse casado con un hombre rico mucho mayor que ella. Ese contexto en que figura la imagen también nos lleva a ver en el hombre que la acompaña, al personaje masculino que obsequia a la protagonista la gargantilla: su futuro marido, nueva versión de Barba Azul que nos ofrece Carter. Este fenómeno de resignificación de la imagen corresponde a lo señalado por François Rastier: "la actualización de los componentes semánticos, incluso inherentes, está condicionada por el contexto" (1993: 36) que determina la inhibición o bloqueo de ciertos componentes semánticos, su activación o su propagación (incluyendo su alteración, sentido metafórico, arbitrario, o su vinculación semántica). A su vez, la imagen también incorpora al relato ciertos significados que no figuran en el escrito, pues, el lector que no identifica el material intertextual verá en este collage a una joven de cabello oscuro, con una mantilla corta

[15] La importancia de su matrimonio con el banquero Jacques Recamier, veinticinco años mayor, su preferencia por ciertas joyas, las leyendas sobre su matrimonio.

de encaje en la cabeza, que mira hacia el espectador mientras un hombre está próximo a ella, y esa joven, cuyo tipo somático no corresponde al que es descrito en el relato ("the frail child"), representa a un personaje que no muestra interés, amor, deseo, ni intimidación por la figura masculina que la acompaña. Elementos que ofrecen una interpretación distinta del personaje y la situación, que los que describe el relato, lo que no deja de ser significativo, particularmente si consideramos el contexto sociocultural de recepción de la obra traducida al castellano. Además, la ilustración también ofrece una interpretación distinta del personaje masculino, pues no se trata de: "Un hombre enorme, un hombre gigantesco", de "ojos oscuros e inmóviles como los ojos de los antiguos egipcios"[16] (Carter, 2017: 16), de "melena rizada" y "revuelta"[17] (Carter, 2017: 53), ya que vemos hombre en atuendo formal que corresponde a una estatura promedio. De manera que la descripción que ofrece la narradora, al ser comparada con la imagen, es susceptible de ser interpretada por el lector como una visión subjetiva de la protagonista (tanto de sí misma, de la situación, como del personaje masculino), observados en la imagen desde el punto de vista de un testigo próximo a los acontecimientos, presentados ahí de un modo diferente, y en un contexto de recepción en el que tradicionalmente se atribuye a las imágenes la función, no sólo de ser mímesis de lo real, también de ser evidencia de lo acontecido o narrado[18].

Para el receptor que contextualiza e identifica el intertexto pictórico, la ilustración ofrecería una versión de la protagonista del cuento, que está relacionada con el personaje histórico y las leyendas sobre Madame Récamier y su matrimonio, incorporando nuevos significados al relato, ofreciendo una lectura remodelizada de los acontecimientos históricos a que remite el personaje, modificando la interpretación del cuento que participa así de referentes históricos que el escrito no involucraba.

Con frecuencia las ilustraciones artísticas se alejan de la literalidad del texto ilustrado y esto no constituye necesariamente un defecto (salvo quizás cuando se trata de obras científicas o periodísticas, por ejemplo); pero aquí buscamos destacar la forma en que las ilustraciones pueden incorporan otro punto de vista por medio del encuadre, que implica una

[16] "A huge man, an enormous man, and his eyes, dark and motionless as those eyes the ancient Egyptians".
[17] En el original: "His curling mane was disordered".
[18] Función señalada por Barthes cuando en la imagen destacan los rasgos miméticos.

distancia, por medio de la angulación de la mirada que observa, pues "la imagen se presenta como un todo jerarquizado en niveles" (Grupo μ, 1993: 32-33)[19]; o mediante el uso de sombras y luces[20], las dimensiones y proporciones de los elementos visuales, elementos que aportan una serie de significados y connotaciones que el texto literario no contiene (expresados en la imagen mediante la estilización o efectos de realismo, los rasgos descriptivos, la importancia que se les otorga en la imagen, los intertextos visuales a los que remiten, etc.).

En la segunda ilustración del relato se observa, desde el punto de vista de un testigo ubicado en el interior de una habitación, el empapelado de un muro, en el que se encuentra una elaborada cerradura por cuya abertura se asoma un ojo que mira hacia el potencial observador del collage, pueden verse también: un cuerpo femenino desnudo recostado y salpicado por un líquido rojo que parece inundar la habitación, así como una cortina próxima a la cerradura. Estos elementos sugieren una escena de crímenes, de encierro, un acto de voyerismo, que apela al espectador potencial, que mira y es mirado (desde la imagen), permitiendo varias interpretaciones. Sin embargo, cuando se identifica que el cuerpo femenino desnudo y el agua del collage, provienen de uno de los grabados de Doré, elaborados para ilustrar el "Canto VIII" (versos 39-40) del "Infierno" de Dante Alighieri, se modifica notablemente el sentido de la escena, ya que en el contexto del grabado original, el agua es el Estigia y el personaje femenino representa una de las almas condenadas, por su ira, a hundirse en el líquido lodoso de ese río. De este modo el collage, separado del texto literario que ilustra, para quien reconoce el intertexto (Eco, 2003), ofrece una nueva versión de una escena dantesca, observada por el ojo de una cerradura por un personaje anónimo ubicado en un espacio distinto a la habitación que nos remite al quinto círculo del infierno de la *Divina Comedia*.

Al poner en relación el collage con el relato del que es ilustración, contexto al que ha sido integrado en el libro, el lector debe reconocer en ese espacio: la recámara prohibida donde el marqués guarda los cadáveres de sus esposas, y en el ojo que mira a través de la cerradura, la mirada de la narradora-protagonista del cuento. Sin embargo, ese lector también

[19] Un personaje visto desde abajo nos coloca en un nivel inferior respecto a él; en vista en picado, nos coloca en un nivel de superioridad.

[20] Que puede ocultar o destacar elementos, suavizar las líneas o endurecerlas, confundir o separar límites.

capta que la escena de la ilustración no ha sido referida en el cuento, esta ilustración narra visualmente un instante que se supondría previo al ingreso de la protagonista a la recámara prohibida, anticipando y fusionando en un mismo momento: el hallazgo del cadáver desnudo de la cantante de ópera y el momento en que la protagonista encuentra el cuerpo de la condesa rumana y de sus manos cae la llave de la habitación en un charco de sangre (Carter, 2017: 42-43). La imagen ofrece una versión distinta de lo narrado, al incorporar algo que no se cuenta en el relato y al fusionar momentos diferentes, al destacar el acto de voyerismo que implica aquí la intrusión en el espacio prohibido. Por lo que la imagen releva la función de la narradora, añadiendo elementos a su relato, comentando visualmente lo narrado y ofreciendo otra concepción del orden de las acciones. Si a esto se añade el reconocimiento del material intertextual, la imagen introduce un referente que no figura en el escrito, con importantes consecuencias semánticas, en tanto el espacio prohibido es caracterizado como uno de los círculos del infierno dantesco y las víctimas quedan connotadas por el concepto del pecado, ofreciendo una razón a las acciones del agresor[21].

En la tercera ilustración del primer relato del libro también es visible un intertexto proveniente de los grabados de Doré —esta vez del "Canto XVII" (versos 130-132) de la *Divina Comedia*— y se describe la recámara prohibida, de la que en el cuento se han enumerado los instrumentos para suplicio dispuestos en la habitación: "la rueda, el potro y la doncella de hierro" (Carter, 2017: 43). En el collage, sin embargo, el personaje femenino del grabado de Doré es atravesado por varillas relacionadas con maquinarias modernas y no figuran instrumentos medievales de tortura, lo que modifica el sentido del relato, que aunque ubicado en una época imprecisa, por elementos que refieren a distintos periodos históricos, corresponde a un tiempo posterior a la difusión de las obras de Claude Debussy y al uso doméstico del teléfono, pero también a un contexto en el que perviven esquemas feudales (signo de ello es que la protagonista es marcada en la frente, y condenada por desobediencia a la decapitación por el tajo de un verdugo). Aquí la imagen contribuye a la actualización del cuento a un contexto más contemporáneo, al mismo tiempo que reemplaza la descripción de una mujer encerrada en una doncella de hierro, por un desnudo femenino que parece querer huir, pero se encuentra atrapado, por

[21] Como ocurre en el relato que enmarca las historias de *Las mil y una noches.*

tubos que atraviesan distintas partes de su cuerpo.

Este collage, separado del cuento, también puede leerse como una nueva versión del pasaje ilustrado por Doré para la *Divina Comedia,* en que el personaje femenino representa a Thais, la prostituta condenada por adular a quien la había usado como objeto sexual. Y para el lector que no identifica el material intertextual podría resultar interpretable como una imagen en la que se victimiza a la mujer en un contexto marcadamente industrializado, introduciendo un significado que, como el pasaje ilustrado, no figura en el texto de Carter.

De este modo buscamos ejemplificar la importancia de la contextualización que hace el receptor, en la interpretación y semántica de los signos, la importancia de la ubicación de la imagen en una obra y la forma como los signos iconográficos y los intertextos específicos aportan sentidos, connotaciones, aunque aquí sólo destacamos los fenómenos involucrados por los cambios de contextualización.

La primera de las ilustraciones que acompañan al cuento "La novia del tigre", como las anteriores, guarda relación con las páginas que la preceden. De manera que, parte importante de lo narrado en el cuento antecede a la ilustración, que constituye una segunda versión para el lector de algunos asuntos relatados. En este caso se ha referido la forma en que una joven pasa a ser propiedad de un hombre-tigre. La ilustración omite muchas informaciones, no muestra el lugar de origen de la protagonista y su padre, tampoco las características de la población donde se encuentran, ni los rasgos con que se han caracterizado a los personajes, tampoco ilustra parte de la infancia y pasado reciente de la narradora, ni su situación. En la imagen se destacará la importancia de algunos elementos, que parecerían secundarios en el escrito, mediante la selección de un reducido número de detalles, que adquieren una carga simbólico-narrativa en esa imagen, cobrando protagonismo e incorporando matices, un punto de vista diferente al de la narradora, pues se muestra: en un primer plano un conjunto de flores, hojas y un ave, que connotan lo primaveral, y en un segundo plano: un par de manos sosteniendo naipes, una de ellas con los dedos cruzados como gesto que invoca la buena suerte. En un tercer plano hay una rosa encerrada en un capelo de cristal, y en un último plano dos enormes ojos felinos. En el cuento no se ha hecho referencia a la primavera, aunque se han contrapuesto el invierno ruso, al cálido clima de un país en que se bebe *grappa*, el sol "vierte frutos" y las mujeres poseen un "furioso

cinismo", se han incluido indicadores topográficos y se ha enfatizado la humedad helada del lugar en que se encuentra la narradora. Por lo que las flores y el ave ofrecen una idealización del contexto. Se ha detallado una partida de naipes, en la cual, el padre viudo y adicto al juego, la bebida y los prostíbulos, ha apostado a su hija sin prever la posibilidad de perderla, siendo por ello recriminado por el ganador: la Bestia. Por lo que la idealización se percibe también al presentar visualmente esa situación. De modo tangencial, también se ha hecho referencia —entre la enumeración de características físicas y penurias de la protagonista— a la identificación que una niñera inglesa hiciera de la joven con una rosa. Por lo que el lector atento identifica en la rosa del collage la representación simbólica de la joven, protegida por un capelo de cristal, lo que no elimina el fenómeno de su reducción a objeto que se apuesta (se pone en la mesa de juego) que la afecta en la partida de cartas. Además, el hombre tigre ha sido descrito por la narradora desde un enfoque desmitificador y crítico, señalando su figura desgarbada, su olor perturbador, sus toscos guantes, su torpe forma de expresarse, y sólo ha mencionado sus ojos en una ocasión, para señalar que se desviaban hacia ella; pero en la imagen son los ojos felinos los que representan al personaje, ofreciendo una perspectiva distinta de él, como quien domina desde el fondo todo lo que parece empequeñecido ante sus enormes ojos que ocupan la parte superior del campo, delimitando el eje central en que figura la rosa. La imagen nos ofrece, lo que parecería ser la visión subjetiva de un personaje del cuento, que invoca la suerte en el juego y privilegia aspectos que la narradora no ha privilegiado en su relato. Dado que se ofrece después de lo narrado y tiene la elocuencia atribuida a toda imagen figurativo-mimética, podemos señalar que funciona como demostración sintético-conclusiva de los acontecimientos, discriminando datos y privilegiando otros, jerarquizándolos y connotándolos con ciertos significados, mediante la selección, composición, rasgos, y ubicación en los planos de los elementos visuales, y mediante la sintaxis espacial propia de una imagen de formato rectangular vertical. Por lo que la ilustración no corresponde a un paratexto (Genette, 1989: 11-12), se trata de una imagen que caracterizan personajes, muestran hechos, desde un punto de vista distinto al del escrito, ofreciendo su propia versión de la obra, respecto a la cual establecen relaciones precisas de hipertextualidad (Genette, 1989: 14-17), como el lienzo que ofrece su versión de uno de los componentes de un mito o de una anécdota bíblica. Pero en este caso se trata de una

imagen que también posee autonomía, pues la imagen permite una lectura independiente del cuento de Carter, como reinterpretación de la "Bella y la Bestia", sobre todo porque la rosa en un capelo forma parte de la iconografía del filme de Disney, ampliamente difundido.

La segunda ilustración del mismo cuento permite ejemplificar otras funciones. Muestra una escena que tiene lugar en un espacio caracterizado como exterior, en el que hay vegetación (flores en botón, hojas, frutos rojos), una mariposa, una pareja de caballos y una joven de pie con el pecho desnudo, con un velo blanco de encaje sobre el rostro, mirando hacia un punto que queda fuera del campo de la imagen. Todos los elementos son vistos parcialmente y a una proximidad que corresponde a la de un encuadre de tres cuartos de la figura humana, de los dos caballos que la acompañan sólo se ven sus cabezas, próximas entre sí y en plano adelantado a la joven, que ocupa el eje vertical central del campo visual.

Correlacionada con el cuento, esta imagen parecería ser la que mayor dependencia guarda respecto al escrito, pues ilustra el pasaje en que la joven accede a la petición del hombre-tigre, luego de que él se ha mostrado sin máscara y sin ropas humanas: "Mostré a su silencio grave mi piel blanca, mis pezones rojos, y los caballos giraron las cabezas…" (Carter, 201: 100). Sin embargo, separada del texto al que acompaña, la imagen es también susceptible de ser interpretada como una versión parcialmente transgresora[22] de *Lady* Godiva[23], que también puede señalarse como material intertextual en el relato de Carter. Sin embargo, un fenómeno que nos interesa destacar en relación con esta imagen no es su doble interpretación posible; la función que buscamos ejemplificar deriva de su relación con el cuento que ilustra. Ya que, en el cuento de Carter, la narradora-protagonista ha hecho referencia al escrito más célebre de Jonathan Swift (1726), específicamente al capítulo IV de dicha obra. Esta referencia, previa al pasaje ilustrado, tiene consecuencias en las connotaciones semánticas que la ilustración adquiere, pues la joven que muestra su desnudez lo hace en compañía y proximidad de los seres animales que ella considera más sabios que los hombres, concordando con Jonathan Swift, detalle que la ilustración hace evocar por asociación,

[22] Por tener el cabello corto, al mismo tiempo que "cubre" su rostro con un velo.

[23] Personaje histórico que dio lugar a una leyenda con numerosas versiones artísticas, y que utilizó Freud para su desarrollo teórico del voyerismo.

aunque también y de manera inmediata, la presencia de los caballos refieran a las monturas de los dos protagonistas del cuento de Carter, que se encontraban cabalgando antes del pasaje ilustrado. La imagen contribuye así a destacar un elemento intertextual, que constituye una clave importante de la semántica de este relato de Carter, en el cual ofrece una crítica a la naturaleza humana, colocando la naturaleza animal, no en lugar del ser inferior sino, connotada de belleza, por encima de los vicios, valores económicos y costumbres humanas. Semántica que se hace evidente si recordamos que en el cuento son los intentos por imitar lo humano, los que hacen ridícula a la Bestia ante los ojos de la narradora, y que no será la Bestia quien se transforme en hombre; sino la joven quien se transforme en bestia al final del relato, subvirtiendo el sentido habitual del mismo. De este modo, la ilustración contribuye a destacar el contenido semántico principal del relato, no se limita a ilustrarlo, predominando aquí relaciones complementarias, de ampliación y énfasis, en la producción de significado.

La ilustración también puede describir algo marcadamente diferenciado de lo que el relato narra. Este fenómeno se verifica en el collage que acompaña al cuento "La niña de la nieve", texto que de manera más notable apela a la visualidad, a la hipotiposis (Eco, 2003: 254-255), al cromatismo del blanco, negro y rojo. En la ilustración se destacará, en cambio, la importancia de las texturas y formas, las relaciones entre fondo y figuras. Pues, sobre un fondo gris de leve textura irregular se observa el entramado de un encaje blanco, y casi en el centro, recostada de espaldas y desnuda, una joven envuelta por la cola de una piel de zorro, cuatro cuervos están parados sobre su muslo derecho y ella sostiene una larga pluma negra. El encaje blanco, en el que se destaca la textura visual (mediante texturemas definidos y magnificados en su dimensión), es un tejido traslucido —que dejar entrever otro fondo, agrisado— y constituye a su vez, la base sobre el que se destacan un conjunto de formas (Grupo, μ, 1993 : 190), que producen la impresión de solidez, volumen, y cuyas dimensiones, al ser comparadas con las del encaje, resultan reducidas en una proporción antinatural, pues la figura humana, las aves, la pluma y la piel de zorro, ocupan el espacio equivalente a un reducido número de hojas del diseño del encaje, produciendo el efecto de que la dama y los animales son diminutos. Y por lo que respecta a la direccionalidad de las formas sólidas de la imagen (Grupo μ, 1993: 190), éstas se contraponen

a las del encaje, por destacarse la horizontalidad de la figura femenina, y en el resto de elementos las diagonales en oposición a los tallos foliados del fondo. El elemento morfológico que, pese a su dimensión, domina el conjunto semántico visual principal, es el de esa joven recostada, sobre una oscura piel animal, cuya desnudez sólo es parcialmente cubierta (por las aves negras y la piel de zorro que la envuelve parcialmente). La joven muestra su rostro de perfil, mientras levanta y dobla el brazo derecho, sobre el que descansa su mano izquierda que sostiene la pluma del ave. Para el receptor, la imagen ofrece un desnudo femenino, en un entorno donde se identifican elementos que connotan cierto fetichismo (encaje, pieles), y alude a una naturaleza connotada de sensualidad (flores, aves, pieles animales). Para quien contextualiza histórica y socioculturalmente los elementos iconográficos, la imagen es interpretable como una versión del nacimiento de Venus[24], que en lugar de nacer de la espuma se recorta sobre encaje blanco. *Venus Calipigia*, pero también *Venus de las pieles* (de Sacher-Masoch), que evoca también la de *Rokeby* (considerada el más célebre desnudo del arte español).

En relación con el cuento de Carter, que ofrece una versión más breve y subversiva[25] del texto Nathaniel Hawthorne, "The Snow Image a Childish Miracle" y de "Blancanieves"; la ilustración modifica la anécdota referida por la escritora, no sólo por alterar la edad de la niña desnuda que protagoniza el cuento de Carter, y cuyo cadáver es objeto de la violencia sexual explícita por parte del conde. La imagen también omite la referencia a una niña herida que sangra y se desvanece, remplazándola con una joven recostada en pose, ofreciendo su desnudez a la mirada. El receptor percibe la notable variante de la versión visual respecto a la descrita en el cuento. La reinterpretación visual elimina: los contenidos relacionados con la pederastia, el incesto, la violencia y perversión sexual del padre, los celos y desaprensión de la madre, centrales en el relato de Carter, así como la ironía macabra. Al mismo tiempo se ofrece una caracterización distinta de la víctima, identificable por el ala del cuervo, y esta reinterpretación modifica y reduce lo narrado, elimina las connotaciones específicas que

[24] Bernardino Nocchi y Giovanni Folo, representarían el *Nacimiento de Venus,* mediante una Venus Calipigia recostada.

[25] Al representar lo opuesto a una madre afectuosa y orgullosa de sus hijos, y a un padre que actúa procurando el bienestar de quien supone es hija de un vecino.

tienen algunos de los indicadores de estatus[26], que en la imagen sólo conservan su connotación erótica (las pieles y la desnudez femenina), evacuando la violencia de las relaciones sexuales y de clase social descritas en el cuento.

En contraste con el caso anterior, la caracterización del personaje de la protagonista se ajusta al relato que ilustra, sin alterar el sentido del cuento y sus acciones, en la ilustración que acompaña a "El hombre lobo": al presentar la figura de una niña, cubierta por una piel oveja, vestida de rojo, sosteniendo un cuchillo, en un paraje boscoso y en actitud casi militar. Imagen también interpretable como una nueva versión de Caperucita Roja, como una diestra cazadora-niña que se cubre con una piel de oveja y viste de rojo.

Podemos distinguir en el libro, imágenes que tienen o adquieren funciones narrativas, al ilustrar o reinterpretar acciones y detalles que aluden a elementos anecdóticos y situaciones específicas, como las que acompañan a: "La cámara sangrienta", "La novia del tigre", "El cortejo del señor León", "El gato con botas". Otras que contribuyen a la caracterización de personajes, como las que acompañan a: "La niña de la nieve", "El hombre lobo", "El rey de los trasgos", "La compañía de los lobos". Pero, estas funciones dependen tanto de los elementos contenidos en la imagen, como de los contenidos en los escritos, y de las relaciones específicas que entre ambos sistemas sígnicos se producen.

4. CONCLUSIONES

El análisis de las ilustraciones y sus relaciones con el escrito permite observar la forma en que ponen en crisis su caracterización como elementos accesorios (Genette, 1989: 11), desvinculados de los procesos semióticos. Nos lleva a considerar la pertinencia de concebir el libro ilustrado como un tipo de texto-integrado en el que signos verbales e iconográficos interactúan en una obra no necesariamente producida por un solo autor, que se presentan al receptor como una unidad, exigiendo con ello una lectura que debe considerar todos sus componentes como

[26] Se señala que se trata de condes que han salido a montar sobre dos yeguas, la condesa lleva pieles, botas negras y espuelas, guantes, un broche de diamantes. Sus bienes pasan a la niña luego que su marido la monta en su caballo.

portadores de significado. Nos conduce a concebir el libro ilustrado como conjunto de obras literarias y visuales que conforman un texto que participa de signos provenientes de dos sistemas semióticos distintos constituyendo otro sistema específico, en el que los diversos signos y obras copresentes poseen sus propias normas de interacción, que no sólo colaboran, también se contraponen, se pueden reforzar, subordinar, o separar, en una dinámica compleja. En el caso analizado se trata de una obra conformada por elementos, literarios y artísticos, que permiten lecturas independientes del volumen en que se les ha reunido (distintos cuentos, diferentes collages), pero que al ser leídos de manera integrada introducen, refuerzan, orientan, destacan o modifican ciertos significados, precisando también los tipos de funcionamiento generados por su interacción, cuyos significados sólo en parte son derivados de los sistemas semióticos de los que los signos y textos provienen, pues otros derivan del funcionamiento que desempeñan dentro del sistema integrado.

Estudiar las ilustraciones de en un libro como intertextos —que pueden ofrecer diversos tipos de relación con las obras escritas (variante, alusión, parodia, nueva versión, etc.)— permite precisar la manera en que llegan a involucrar contenidos que el hipotexto (Genette, 1989) no involucra. Al analizar el modo en que se eliminan contenidos presentes en el escrito, y establecer relaciones con otros textos distintos a los del escrito ilustrado, se identifican significados y connotaciones. Esta compleja imbricación de lenguajes, no corresponden a los fenómenos de una traducción intersemiótica, pues quien "traduce debería hacer todo lo posible para expresar lo que dice el texto fuente" (Eco, 2003: 279) y esto pese que "toda traducción presente unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad" (Eco, 2003: 23) cuyos márgenes pueden ser muy variables, pero que hacen posible discernir una traducción, de una parodia, o de una reformulación o refundición radical. Por ello resulta pertinente estudiar la ilustración como fenómeno hipertextual o intertextual (Genette, 1989), y no como traducción, eliminando también así la problemática de identificar toda nueva versión con una traducción, que conlleva, entre otros problemas, la dificultad de decidir, por ejemplo, si el director de un filme debería firmar como traductor de la novela que reinterpreta en su película. La recuperación de elementos textuales en otro sistema sígnico, concebida de modo generalizado como traducción, impide hacer distinciones que es obligado establecer en todo análisis semiótico,

diferenciar fenómenos intertextuales distintos, como son: la traducción, cita, variante, alusión, o subversión semántica extrema de una obra previa.

Nuestras conclusiones se contraponen a las formulaciones que buscan generalizar las funciones posibles que las ilustraciones desempeñan en relación con un texto, y difieren de algunas que diversos investigadores han identificado en las propuestas teóricas que parcialmente adoptamos aquí. Esto último se destaca si consideramos la lectura esquemática que hace Orrego de las consideraciones de Barthes: "Barthes identifica tres posibles relaciones entre texto e imagen […:] Ilustración (en que la imagen dilucida o aclara un texto); anclaje (en que […] es el texto el que aclara o dilucida la imagen); y relevo (en que estos dos elementos se encontrarían en un mismo nivel)" (2011: 63); pues nuestro estudio hace patentes funciones que no encajan en este reducido número de variables.

La importancia de la contextualización de los signos, en los procesos de interpretación, se hace también evidente en este análisis, sin menoscabo de la importancia de la especificidad de tales signos, sus rasgos significantes, su amplitud semántica y cultural específica, como elementos fundamentales para la generación de significado. Al mismo tiempo que se destaca el papel que la competencia cultural del receptor desempeña también en la lectura de las imágenes, cuando se identifica o no un material intertextual visual, la referencia a un tema iconográfico clásico, etc.

El estudio también nos lleva a confirmar la relación que se produce entre el concepto de transtextualidad desarrollado por Genette y el de transmedia, pues si bien no todas las obras que involucran fenómenos de transtextualidad son transmedia, de acuerdo con los autores que aquí hemos considerado, toda obra transmedia involucra fenómenos de transtextualidad en alguna de sus modalidades particulares (sobre todo la intertextual).

También observaremos que el concepto de transmedia (Scolari (2003:24) viene a hacer explícito un aspecto que involucra implícitamente la transtextualidad de Genette: "todo lo que pone al texto en relación, […], con otros" (Genette, 1989: 9-10), debido a que da denominación al tipo de relaciones transtextuales específicas que se establecen entre obras distintas —ya sean multimodales o no—, que involucran distintas formas mediáticas (Scolari, 2013: 26). Concebir la forma mediática como el medio de comunicación vinculado indisociablemente a tecnologías y soportes materiales muy específicos (Scolari, 2003), y diferentes a los

de la forma mediática en que se difundió (y/o produjo) el texto que es recuperado posteriormente en otros, hace que el concepto de narrativa transmedia (acuñado por Marsha Kinder en 1991) no pueda interpretarse como una denominación dada, por los estudiosos de las tecnologías de la comunicación (Jenkins, 2003), a la transtextualidad de Genette (1962, en su edición francesa), que aunque tiene su origen en los estudios literarios, no se limita a éstos27.

Asimismo, pudimos destacar la particularidad de los fenómenos integradores que involucra el libro ilustrado, al poner en relación obras distintas que, sin embargo, mantienen autonomía, generando una red textual similar a la de las narrativas transmedia, susceptible también de abrirse al receptor que potencialmente se puede incorporar como co-creador del universo conformado por los distintos textos, propiciando un fenómeno de creación colectiva.

Respecto a las implicaciones que el conjunto integrado conlleva, la mayoría de los estudiosos habla de una búsqueda de lo totalizante y el interés, al emplear el recurso, por hacer manifiesta la conciencia del autor sobre el carácter relacionado de sus textos. Nosotros identificamos, en *La cámara sangrienta,* también: la expresión de unidad en la diversidad, generada por ciertos elementos que sirven de conectores; y diversidad dentro de un marco de similitudes, un dinamismo que apela a reinterpretaciones de textos que entran en interacción, generando contradicciones que ponen en crisis una tradición narrativa previa.

La autonomía de las obras en las narrativas transmedia no sólo debe considerarse desde un enfoque de la mercadotécnica, en tanto que sirve para generar productos consumibles por separado, que es el enfoque que han privilegiado algunos estudiosos, como señala Scolari (2013: 24), también debe considerarse como elemento que busca destacar la singularidad dentro de la homogeneidad relativa, producida por la integración.

El grado de autonomía de las ilustraciones de Alejandra Acosta es un fenómeno que responde a las características de sus obras, entre las que se encuentra la técnica utilizada para su producción, pero las ilustraciones de otras obras pueden contener un grado distinto de autonomía e incluso puede no involucrarlo. Del mismo modo, el grado de integración de los

[27] Sobra decir que Genette no se refiere sólo al texto verbal, en su estudio incluye referencias a la pintura, la música y el cine.

distintos relatos puede ofrecer un nivel diferente de correlación en otras colecciones de cuentos y libros integrados, en otros casos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERLANGA FERNÁNDEZ, I.; ARJONA MARTÍN, J. y MERINO ARRIBAS, A. (2018). "Semiótica digital en la serie de ficción *El ministerio del tiempo*". *Signa* 27, 233-262. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18413* [14/06/2019].

BRESCIA, P. y ROMANO, E. (2006). *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM.

CALVINO, I. (2014). *Cuentos populares italianos.* Madrid: Siruela.

CAMILLE, M. (1992). *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art.* Londres: Reaktion Books.

CARTER, A. (1979). *The Boody Chamber and Other Adult Tale.* New Yotk: Harper & Row.

____ (2017) *La cámara sangrienta.* México: Sexto Piso.

COLOMER, T.; KÜMMERLING-MEIBAUER, B. y SILVA-DÍAZ, M. C. (2010). *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona: Banco del Libro-Gretel.

CRESPO, B. (2017). "Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte)". *Arte, Individuo y Sociedad* 30, 95-110.

DÄLLENBACH, L. (1976). "Intertexte et autotexte". *Poetique* 26, 282-296.

DI MARCO, M. (2017). "Poesía infantil y diálogo intersemiótico: la teoría de la lírica frente a un receptor niño que lee imágenes". *Meridional* 9, 355-379.

DURÁN, T. (2009). *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles.* Barcelona: Octaedro.

ECO, U. (2003). *Decir casi lo mismo.* Barcelona: Lumen.

ERRO, A. (2000). "La ilustración en la literatura infantil". *Rilce* 16, 501-511.

FALCON, P. (1999). "El manuscrito ilustrado". En *III Jornadas de Canto Gregoriano: scriptoria y códices aragoneses*, P. Calahorra y L.

Prensa (eds.), 51-100. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
GARCÍA RODRÍGUEZ, A. (2011). *Análisis estructural del subsector de la edición infantil y juvenil en Castilla y León (1983-2000).* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.
____ (2001). *Umbrales.* México: Siglo XXI Editores.
GIL GONZÁLEZ, A. y PARDO, P. J. (eds.) (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad.* Binges: Orbis Tertius.
HANÁN DÍAZ, F. (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* Bogotá: Norma.
HENRY, S. (1951). *La décoration marginale française dans les manuscrits du milieu du Xllf à la fin du XV siècle*. Paris: École Nationale des Chartes.
HERNÁNDEZ, P. (2010). "Lugar, sujeción y mirada: relaciones entre imágenes y palabras en las artes visuales contemporáneas centroamericanas". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 48, 107-113.
JAKOBSON, R. (1971). "On linguistic Aspects of Translation". En *Selected Writings*, *2. Word and Language*, R. Jakobson, 232-239. The Hague-Paris: Mouton.
JENKINS, H. (2003). *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition. Media in transition.* Cambridge: MIT Press.
KRESS, G. & LEEUWEN, Th. V. (2001). *Multimodal Discourse, the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
____ (2003). *Multimodality, multimedia and genre. Literacy in the New Media Age*. London: Routledge.
LONG, G. (2007). *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company.* Disponible en línea: *http://cms.mit.edu/research/theses/GeoffreyLong2007.pdf* [18/11/2018].
MAUDER, A. (2007). *The Facts on File Companion to the British Short Story.* New York: Infobase Publising.
ORDÓÑEZ-TRUJILLO, D. C. (2018). "Relación entre la palabra y la imagen en Medias dulces de Ivar Da Col". *Estudios de Literatura Colombiana* 42, 99-115.
PERALES, F. J. y JIMÉNEZ, J. (2002). "Las ilustraciones en la enseñanza-aprendizaje de las ciencias. Análisis de libros de texto". *Enseñanza*

de las Ciencias 20, 369-386. Disponible en línea: *https://core.ac.uk/download/pdf/13268068.pdf* [08/07/2018].

PROPP, V. (1974). *Morfología del cuento.* Madrid: Fundamentos.

PLANAS, J. (2009). "Un preludio del Renacimiento: el libro iluminado durante el período tardogótico en Cataluña". En *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, M. del C. Lacarra Ducay (ed.), 285-339. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

RASTIER, F. (1993). "Complejidad semántica y contexto". *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante* 9, 25-42. Disponible en línea: *http://dx.doi.org/10.14198/ELUA1993.9.02* [10/09/2018].

RAVELO DE GOLDZAMD, L. C. (2010). *Análisis de Maus de Art Spiegelman, historieta de guerra de final abierto.* Trabajo de Fin de Máster: Universidad de Buenos Aires. *http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1978* [11/10/2018].

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. y PEÑA MARÍN, C. (2014). "Narraciones transmedia y construcción de los asuntos públicos. Introducción". *Cuadernos de Información y Comunicación* 19, 9-16.

RUSHDIE, S. & CARTER, A. (2006). "First Publication". En *Angela Carter. Collected Stories,* 461-462. London: Vintage.

SCOLARI, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan.* Barcelona: Gobierno de España-Grupo Planeta.

SIPE, L. R. & PANTALEO, S. (2008). *Postmodern picturebooks. Play, parody and self-referentiality.* New York: Routledge.

TOROP, P. (2000). "La traduzione totale". En *Corso di traduzione*, B. Osimo. Disponible en línea: *http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_3_31?lang=es* [10/01/2018].

____ (2002). "Intersemiosis y traducción intersemiótica". *Cuicuilco* 9, 25, 1-30. Disponible en línea: *http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502* [18/01/2017].

TURRIÓN PENELAS, C. (2012). "La ambigüedad de significado en el álbum y su lector implícito. El ejemplo de *El túnel* de Browne". *Bellaterra Journal Teaching & Learninga Language & Literature* 5, 60-78.

VIANA, F. L.; MARTINS, M. & COQUET, E. (2003). *Leitura, Literatura Infantil, Ilustração: Investigação e Prática Docente.* Braga: Universidade do Minho.

WOLF, W. (2009). "Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions". En *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, W. Wolf, K. Bantleon y J. Thoss (eds.), 1-85. Amsterdam/New York: Rodopi.

Recibido el 17 de enero de 2019.

Aceptado el 1 de junio de 2019.

FLÂNEUR O *VOYEUR*: LA AMBIGÜEDAD DE LA FIGURACIÓN DEL YO EN *VENTANAS DE MANHATTAN* (2004), DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

FLÂNEUR OR *VOYEUR*: THE AMBIGUITY OF THE FIGURATION OF THE SELF IN ANTONIO MUÑOZ MOLINA'S *VENTANAS DE MANHATTAN* (2004)

Mieke VULKERS
Universidad de Utrecht[1]
m.vulkers@uu.nl

Resumen: Generalmente se caracterizan las novelas de Antonio Muñoz Molina como híbridos, o sea, la inserción de géneros no-ficcionales en el marco de una obra novelística. Aunque se presenta *Ventanas de Manhattan* (2004) solamente como un diario o un libro de viajes, el presente trabajo argumenta que la obra manifiesta una forma genérica híbrida. En base a un marco teórico, se establecen los componentes que llevan a la caracterización de *Ventanas de Manhattan* como autoficcional. A continuación, este artículo se centra en la construcción del yo como una estructura ficcional, fundada en arquetipos literarios.

Palabras clave: Antonio Muñoz Molina. *Ventanas de Manhattan*. Autoficción. Construcción del yo. Arquetipo literario.

Abstract: The novels of Spanish author Antonio Muñoz Molina generally are characterized as hybrids, inserting non-fictional genres within the frame of a novelistic work. Although *Ventanas de Manhattan* (2004) is

[1] Agradezco la lectura atenta de los profesores E.M.H. Houvenaghel, L. García-Manso y C. Navarrete Rodríguez.

presented as a diary or even as a travelling journal, this article argues that the work shows a hybrid generic form. Founded upon a theoretical frame, it establishes the components that lead to the characterization of the work as autofictional. Subsequently this article focuses on the construction of the first-person character as a fictional structure, based on literary archetypes.

Key Words: Antonio Muñoz Molina. *Ventanas de Manhattan*. Autofiction. Construction of the self. Literary archetype.

1. INTRODUCCIÓN

En la obra novelesca de Antonio Muñoz Molina (1956) el hibridismo narrativo, la confluencia de (sub)géneros diferentes en una novela, se manifiesta como una característica preponderante. Más en concreto, se califica la mayoría de las novelas del autor como correspondiente en mayor o menor medida con la forma de hibridismo denominada autoficción: "un tipo de híbrido narrativo que amalgama la ficción y la autobiografía" (Ibáñez Ibáñez, 2014: 95). Sin embargo, la obra *Ventanas de Manhattan* (2004) se presenta como si perteneciera a un solo subgénero de índole autobiográfica: el del diario. En otras ocasiones, la obra aparece recomendada como un libro de viajes, subrayando el aspecto de las vivencias reales del autor. Cada uno de dichos propósitos parece responder a una época en la que "lo privado se ha hecho público", por lo que los textos autobiográficos "despiertan una atracción especial de curiosidad e interés en la sociedad 'voyeurista' en la que vivimos" (Burguete Pérez, 2009: 66). No obstante, proponemos que *Ventanas de Manhattan* también se puede clasificar, a pesar de los paratextos y las presentaciones publicitarias, como una obra autoficcional, ya que se establece una amalgama de autobiografía y ficción en la obra.

Además, la elección de la autoficción está fundada en una motivación personal relacionada con la interpretación profesional del autor. Ciertos elementos genéricos y temáticos de *Ventanas de Manhattan* parecen regresar en la obra más reciente del autor, *Un andar solitario entre la gente* (2018). De ahí que el presente trabajo aborde el análisis de *Ventanas de Manhattan* centrándose en los rasgos genéricos de la obra y la construcción del yo. De esta manera, contestaremos a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los componentes que inducen al carácter

autoficcional de la obra *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina? y ¿cómo se manifiesta la figuración del yo? Comenzaremos explorando las teorías literarias acerca del género autobiográfico y de la hibridez de la autoficción. A continuación, estableceremos la clasificación genérica de la obra y analizaremos la representación del yo en *Ventanas de Manhattan*, para llegar, finalmente, a una conclusión acerca de la relación entre ambos aspectos.

2. DE LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA A LA AUTOFICCIÓN: LÍMITES GENÉRICOS Y MANIFESTACIONES DEL YO

Desde los años setenta del siglo XX, el uso del concepto de la autobiografía ha producido cierta confusión en el ámbito de la teoría literaria, ya que se ha utilizado el término tanto en relación con el género literario de la escritura autobiográfica como con respecto al subgénero de la autobiografía en sentido estricto. Coincidimos con Romera Castillo al referirnos a la escritura autobiográfica, en sentido amplio, como un género literario que se divide en distintos tipos o subgéneros. Entre dichos subgéneros se hallan la autobiografía auténtica, las memorias y el diario (1981: 52-54). Romera Castillo formula las siguientes características como las condiciones genéricas de la literatura autobiográfica:

> *[E]l yo del escritor queda plasmado en la escritura como un signo referencial de su propia existencia; existe una identificación del narrador y del héroe de la narración; el relato debe abarcar un espacio temporal suficiente para dejar rastros de la vida […]; el discurso empleado […] será el narrativo […]; y el sujeto del discurso se plantea como tema de la narración sincera […] de su existencia pasada a un receptor…* (1981: 14).

Ahora bien, abordemos el subgénero de la literatura autobiográfica que estimamos relevante en el marco de nuestro análisis: el diario. El término autobiografía supone, por el elemento etimológico *bios*, que significa vida, la escritura de una vida en su conjunto, mientras que la palabra diario se refiere a *día*, por lo que "el diario trata aspectos diarios" (Romera Castillo, 1981: 53). Por su parte, Philippe Lejeune afirma que

la perspectiva temporal es la diferencia decisiva entre la autobiografía auténtica y el diario. Según él, la autobiografía auténtica asume el relato retrospectivo y el diario se sitúa en el presente (1975: 20). Romera Castillo matiza el aspecto temporal, enfatizando que el diario abarca sólo veinticuatro horas, por lo que se centra en un pasado más reciente de corta duración. La perspectiva retrospectiva reducida intensifica la cualidad de proximidad y realidad; no obstante, se pierde la distancia reflexiva y analítica (Romera Castillo, 1981: 54). Por otro lado, "los diarios son la quintaesencia de la literatura íntima", en los que el escritor produce una memoria estrictamente personal, anotando observaciones y juicios de sus vivencias por medio de "actos de escritura coetáneos" (Romera Castillo, 1981: 46).

En resumen, consideramos el diario como un subgénero literario, en el que el escritor se manifiesta en el texto y es narrador y protagonista al mismo tiempo. Además, se divide el texto en unidades diarias que plasman las vivencias del autor, presentadas como narraciones sinceras. Dado que *Ventanas de Manhattan* se ha interpretado como un diario, utilizaremos las características mencionadas para establecer en qué medida la obra se corresponde con dicho subgénero.

La autoficción, por su parte, no se define como un (sub)género literario, sino que ocupa una posición específica dentro del hibridismo narrativo, a saber: la manifestación literaria que florece con el surgimiento de la posmodernidad. La particularidad híbrida de la autoficción consiste en que se forma por dos componentes determinados: la autobiografía y la ficción; asimismo, se distinguen algunas formas particulares de presentarse.

Al definir el hibridismo narrativo como todo tipo de mezcla de la novela con otros (sub)géneros literarios o las demás formas de expresión, consideramos la autoficción el híbrido en el que confluyen el uso de los recursos novelísticos y la escritura autobiográfica. Pozuelo Yvancos remite a la acepción originaria de autoficción, acuñada por Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977). Señala que el escritor francés sitúa la distinción entre la autobiografía y la autoficción en que la última presenta fragmentos sueltos de una vida que no se percibe como una totalidad, mientras que la autobiografía cumple una función explicativa y unificadora (Pozuelo Yvancos, 2010: 12). Pozuelo Yvancos se refiere asimismo a la tesis doctoral de Colonna, quien define la autoficción como "une oeuvre littéraire par

laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)" (Colonna, 1989: 30).

Alberca subraya en su estudio *El pacto ambiguo* (2007) también la relevancia de la identificación, afirmando que "[l]as autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato" (2007: 31), lo que lleva a la identificación nominal entre autor real, narrador y protagonista (2007: 224). Por último, Casas menciona en "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales" (2014) algunas modalidades de la autoficción en la literatura hispánica contemporánea, de las cuales mencionamos tres, en relación con nuestra investigación: el relato "centrado en la experiencia personal, pero narrado con los recursos de la novela" y "la [modalidad] que se cruza con el relato testimonial donde los elementos ficcionales colaboran en la construcción de la memoria y los valores morales" (2014: 11). Además, se refiere a la metaficción como un rasgo dominante de la autoficción, ya que el autor, escribiendo sobre su propia vida, se muestra propenso a describir su oficio, así como el proceso de escribir la obra misma.

Concebimos, por tanto, la autoficción como una obra literaria en la que el autor, a pesar de la identificación de su persona real con el narrador y el personaje, presenta el relato fragmentado de una existencia que además puede ser inventado. En el marco de nuestro análisis, destacamos también la relevancia de los siguientes principios: el uso de los recursos novelísticos, la construcción de los valores morales y el papel de la metaficción.

En el ámbito de la escritura autobiográfica, al igual que en el marco de la representación autoficcional, el yo se manifiesta de manera específica, lo que se origina principalmente en la ambigüedad del personaje. Como ya observamos, la escritura autobiográfica requiere la presencia del autor real, cuyo nombre se encuentra en la cubierta, en el texto (Lejeune, 1975: 23-24). Sin embargo, en los estudios más recientes se distingue otro aspecto de la escritura autobiográfica, que se corresponde con la capacidad de construir el personaje del yo, por lo que contribuye al carácter paradójico del fenómeno del yo autobiográfico. Darío Villanueva, en "Para una pragmática de la autobiografía" (1991), afirma que la escritura autobiográfica posee, además de la dimensión referencial, la "virtualidad creativa", que sirve para la construcción de la identidad del yo, en vez de para su reproducción (1991: 108). Es decir; la personificación del yo de la literatura autobiográfica es una entidad ficticia, construida por el autor

mismo.

En segundo lugar, el autor real, cuya presencia en el texto es la precondición de la escritura autobiográfica, no sólo puede coincidir con el narrador-protagonista de la narración —la condición formal de la autobiografía auténtica (Lejeune, 1975: 15)—, sino que también tiene la oportunidad de manifestarse mediante la tercera persona, lo que funciona como una "máscara tras la que el escritor se esconde" (Romera Castillo, 1981: 14-15). En este caso, muchas veces ya nos encontramos en el espacio de "los relatos autobiográficos de ficción" (Romera Castillo, 1981: 14). Sin embargo, la autoficción dispone de otras vías más que inducen a la figuración del yo. Como Ibáñez Ibáñez afirma, los escritores de las novelas autoficcionales no se conforman con las reglas y prescripciones que limitan el género de la literatura autobiográfica, sino que han trocado el yo en "una metáfora textual sobre la que operan […]" (2014: 94). Por tanto, el carácter ficticio del yo autobiográfico, ya señalado en el párrafo anterior, obtiene un papel más amplio en la escritura autoficcional, como se observa a continuación:

> *El yo no es, pues, el de las autobiografías tradicionales: testimoniamos una absoluta reconstrucción de este que permite, con la sola variante del texto, repetir al infinito la misma experiencia y por tanto, múltiples posibilidades de ser, en perfecta sincronía con la percepción dual y subjetivista del individuo en la actualidad […]. En consecuencia la autoficción permite, y es una de sus aportaciones más relevantes, la multiplicación del yo…* (Ibáñez Ibáñez, 2014: 97).

En la concepción de Pozuelo Yvancos, quien subraya la importancia de la visión discontinua de la autoficción, se representa el yo mediante "la fragmentación del sujeto" a la cual se refiere como "*corps morcelé*" (2010: 15). En este contexto, Pozuelo Yvancos introduce el término *figuración del yo*, definiéndolo como la "representación de un yo figurado de carácter personal" (2010: 22). Subraya que la figuración del yo no necesariamente coincide con la autoficción, dado que "puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial" (Pozuelo Yvancos, 2010: 22).

Partiendo de la idea de que, por medio de la autoficción, el autor

puede crear versiones diferentes y fragmentadas de sí mismo, analizaremos la representación del yo en *Ventanas de Manhattan*. Particularmente, nos centraremos en cómo se relaciona el yo referencial de la escritura autobiográfica con su manifestación ficticia, expresada de manera construida.

3. LA HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN *VENTANAS DE MANHATTAN*

Ante la hibridación genérica, tanto el autor como el crítico literario se enfrentan con el problema de etiquetar el producto literario mediante un término adecuado. No sólo el título diario parece ser insuficiente para determinar el (sub)género literario de *Ventanas de Manhattan*, sino que calificarlo de autoficción tampoco resulta satisfactorio. Al investigar la producción literaria de Antonio Muñoz Molina, notamos que la bibliografía de Wikipedia presenta tanto *Ventanas de Manhattan* como *Días de diarios* (2007), bajo el epígrafe "Diarios"[2]. Por otra parte, la editorial Seix Barral edita la obra en la colección Booket "Biblioteca Antonio Muñoz Molina" como una novela y el catálogo de Casa del Libro la categoriza como un "libro de viajes". Analizando el género de *Ventanas de Manhattan,* las reseñas prometen que nos entretendremos con "una fusión de testimonio, autobiografía y narración" (Sanz Villanueva, 2004: s. p.) donde "no faltan elementos de ficción, recuerdos de estancias anteriores" (Doria, 2004: 48).

Por su parte, Antonio Muñoz Molina no se pronuncia claramente en relación con el género del libro, ya que en su sitio web comenta la obra de la siguiente manera: "una escritura de observación y viaje, de crónica y recuerdo, sin argumento, sin género preciso". Además, el autor afirmó, en una entrevista reproducida por María Burguete Pérez, que "*Ardor guerrero* y *Ventanas de Manhattan* no tienen nada de ficción. El primero es autobiografía pura: el segundo es una cosa híbrida entre la memoria personal y el libro de viajes" (Burguete Pérez, 2009: 707). De ahí que el historiador Justo Serna (2014), experto de la obra de Muñoz Molina, ni siquiera preste atención a *Ventanas de Manhattan* en un análisis reciente del trabajo novelesco del autor. Ibáñez Ibáñez (2014), en su tesis sobre el

[2] Véase la entrada de Wikipedia de Antonio Muñoz Molina: *https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Mu%C3%B1oz_Molina* [22/04/2019].

híbrido narrativo en la novela de Antonio Muñoz Molina, tampoco incluye la obra entre las trece novelas que analiza.

Ahora bien, a pesar de la confusión de términos, comencemos nuestro análisis partiendo de la caracterización simple de la obra como diario, para ampliar a continuación la visión hacia la autoficción. Las vivencias del protagonista, relatadas por el narrador homodiegético, se muestran idénticas a las peripecias del autor, puesto que encontramos algunas referencias reconocibles a la persona de Muñoz Molina en la realidad. Como, por ejemplo, su presencia en Nueva York en los tiempos del ataque a las Torres Gemelas y las actividades profesionales de escritor y de director del Instituto Cervantes. Los sucesos asimismo están relatados sinceramente, como los episodios sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001, presentados en forma de reportajes por medio de un testigo. De ahí que concluyamos que nos encontramos dentro del ámbito de la literatura autobiográfica.

No obstante, el relato se presenta más bien por medio de episodios coherentes de corta duración, sin ajustarse únicamente a una regularidad diaria. Además, se comienza la narración con una reconstrucción del primer viaje del autor a Nueva York, una analepsis hacia la iniciación en la ciudad, escrita en el tiempo pasado; sólo a partir del capítulo once se vuelve definitivamente al presente de la narración. De esta manera, el autor dispone de la posibilidad de contemplar y comparar los episodios previos ocurridos en Manhattan. Por tanto, rechazamos la caracterización de la obra como un diario en sentido estricto, denominándola una hibridación con rasgos de autobiografía auténtica y diario.

Conviene tener en cuenta que el propio Muñoz Molina ya alude a la hibridez de la obra, sugeriendo, como anotamos más arriba, que es "una cosa híbrida entre la memoria personal y el libro de viajes" (Burguete Pérez, 2009: 707). En una entrevista con Miguel Barrero habla de *Ardor Guerrero* (1995), explicando que se basa en el ámbito literario anglosajón al utilizar la palabra *memoria*. Como el singular de *memoirs* (memorias), el autor se refiere a *memoria* como sigue: el escritor elige un periodo o una experiencia concreta de su vida, que cuenta en primera persona, utilizando los recursos del arte narrativo, pero sin ficción (Centro Niemeyer, 2013: 24.13-24.56 min.). No obstante, en el caso de *Ventanas de Manhattan* detectamos ciertos rasgos de ficcionalización que llevan a la caracterización de la obra como autoficción, lo que demostraremos a continuación.

En el marco de la determinación del carácter autoficcional de la obra, es preciso examinar si el conjunto híbrido de índole autobiográfica que caracterizamos anteriormente confluye con la ficción. Aunque ya concluímos que *Ventanas de Manhattan* se encuentra dentro de los confines de la literatura autobiográfica, no se explicita la identificación nominal entre autor real, narrador y protagonista. En la obra se hallan ciertos indicios que muestran que la complejidad de la obra va más allá del (sub)género autobiográfico. Como afirma el escritor mismo: "[e]n cada caso pretendo […] encontrar la mejor correspondencia posible entre el material que tengo entre manos y el modo de contar" (Burguete Pérez, 2009: 707). Es decir, aunque el autor niega que *Ventanas de Manhattan* sea ficción (Burguete Pérez, 2009: 707), a su vez construye una forma literaria estética para que la memoria personal se exprese óptimamente.

En primer lugar, Muñoz Molina utiliza los recursos narrativos, como la analepsis, con el fin de crear un marco temporal contrastante que da relieve a la narración situada en el presente. Además, como analizaremos más adelante, el escritor se recrea en el tema de la ventana, acentuado por el título de la obra, que sirve de fundamento para la construcción ficcional, mediante el uso repetido de la ventana como elemento situacional y metafórico. En segundo lugar, inserta reflexiones que contienen valoraciones éticas o artísticas, por lo que se resaltan las peripecias que forman la memoria personal. Concretamente, algunos capítulos parecen más bien ensayos sobre arte, abordando el tema de las ventanas de Nueva York en las pinturas de Hopper y de Katz (Muñoz Molina, 2004: 57-63, 63-68). Por último, el autor se sitúa junto a la ventana de un café Starbucks o en Central Park con "los instrumentos livianos de [su] oficio, las pocas cosas elementales que necesit[a], un cuaderno y un rotulador, y nada más", y se retrata a sí mismo como "un literato antiguo de provincias" (2004: 163). Por tanto, el autor se presenta durante el proceso de creación de la obra misma, por lo que se manifiesta el carácter metaficcional de la obra.

En definitiva, establecemos que *Ventanas de Manhattan* contiene las características del género híbrido de la autoficción, ya que presenta una mezcla de la modalidad autobiográfica y la ficción. Apreciamos los rasgos de la autoficción, mencionados por Casas, como el uso de los recursos narrativos, la inserción de observaciones reflexivas y la metaficción (2014: 11). Sin embargo, aparte de la autoficción, encontramos rasgos propios a otros (sub)géneros como el ensayo y el reportaje. La diversidad genérica

se refleja en una multiplicación del yo que analizaremos en la sección siguiente.

4. FIGURACIONES DEL YO ENTRE EL ROBINSON URBANO Y EL HOMBRE-EN-LA-VENTANA

La autoficción le permite al escritor desdoblar el yo por medio de la presencia simultánea de la imagen del autor real y la construcción ficticia del yo. Además de transformarse a lo largo de la obra, el personaje del escritor construido en *Ventanas de Manhattan* adopta dos formas reconocibles, que se refieren a las proyecciones del yo de obras anteriores: el Robinson urbano y el hombre-en-la-ventana.

Igualmente, obtenemos una visión de la vida diaria del yo real mediante los reportajes de la actualidad, particularmente cuando relata los acontecimientos del 11-S: "ahora la luz del sol está oscurecida, como tamizado por un filtro ocre. Cuesta respirar y se nota enseguida un picor en la garganta. La gente, en la acera, camina tapándose la boca con mascarillas y pañuelos" (Muñoz Molina, 2004: 92). El autor añade sus reflexiones acerca de esta actualidad, cuando explica: "Camino aturdido y extranjero entre la gente y no sé cuál es la realidad, si lo que escucho en la radio que llevo pegada al oído o lo que estoy viendo con mis ojos…" (2004: 86-87). En este caso, prima la forma del reportaje por la necesidad de compartir una experiencia y dar testimonio de un momento histórico. No obstante, el autor real también construye en otros momentos una figuración de sí mismo, una forma manipulada a través de los recursos narrativos, como veremos más adelante.

Ya vimos en la sección anterior que Muñoz Molina se retrata a sí mismo cuando llega por primera vez a Nueva York, trece años antes del presente de la escritura, en los capítulos iniciales de *Ventanas de Manhattan*:

> *Mi cosmopolitismo novelero de transeúnte solo en Nueva York se trasmutó velozmente en aprieto de palurdo cuando intenté pagar el trayecto con un billete y el conductor, un negro grande con cara de fastidio […], me dijo algo que yo no llegaba a entender, porque el sobresalto de vergüenza me cerraba todavía más los oídos ineptos* (2004: 18).

Corbellini comenta los primeros episodios de la siguiente manera: "Estas escenas en el inicio del libro se proponen como la prehistoria del personaje, que prepara el desarrollo de la novela, para cuando será evidente el cambio en la escritura del autor" (2010: 156). También opina que "las imágenes y sensaciones que entonces no tenían lógica ni sentido hoy se configuran en un análisis profundo de la cultura americana" (2010: 154). Ya se puede observar el desarrollo de la representación del yo en el capítulo nueve, cuando ha llegado su amada a la ciudad y el protagonista decide regalarle "[sus] lugares más queridos de Nueva York a la mujer que iba con [él]" (2004: 45). En efecto, la transformación del visitante torpe en un habitante de la metrópoli de Nueva York, subraya la re-figuración del autor de sí mismo que demuestra que no es una figura unidimensional.

La primera versión figurada del yo que se manifiesta repetidamente durante las caminatas por las calles de Manhattan es el Robinson urbano, la figura preferida del autor ya desde los artículos tempranos que publicó en 1982 en el *Diario de Granada* bajo el epígrafe "El Robinson urbano". Lo describe de la siguiente manera: "A Robinson lo que le importa no es encontrarse, sino perderse y huir, cambiar de nombre, usar la máscara del Carnaval…" (Muñoz Molina, 1984: 36). Es decir, el Robinson urbano es el hombre que se sumerge en la muchedumbre de la ciudad, con el fin de experimentar, observar y escuchar la vida diaria, pasando desapercibido.

Delineado así, el Robinson urbano se compara con el *flâneur*[3], el personaje literario arquetípico que surgió en el ámbito de la literatura francesa del siglo XIX. El filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) ya comenta al *flâneur*, incluyendo los análisis de la obra del poeta francés Baudelaire (1821-1867) en sus observaciones de la vida moderna. Según Ruiz Rico, "el *flâneur* mira y pasea, y en ese viaje […] narra la ciudad, la funda y se funde con ella, la imagina, la inventa…" (2011: 65). Muñoz Molina propone en *Ventanas de Manhattan* que "[e]l gusto de estar en Nueva York es inseparable del alivio de no estar en España, de no vivir agobiado por las noticias y las obsesiones de cada día" (2004: 119). El autor se siente libre de las otras obligaciones y puede coleccionar el material de su escritura. Como "[e]n Nueva York, la soledad más extrema

[3] Muñoz Molina también le otorga un papel central al *flâneur* en su obra del año 2018, *Un andar solitario entre la gente*.

puede encontrarse en medio de una multitud" (2004: 123):

> *[e]l nómada en Manhattan es más nómada solitario que casi en ninguna otra parte, porque estará perfectamente solo en lo más espeso de una muchedumbre, y porque nadie reparará en él […]. El nómada, si acaso, se reconoce en quienes circulan tan sin destino como él, en los chalados y en los vagabundos…* (2004: 179)

El yo construido por Muñoz Molina necesita escaparse a una ciudad donde nadie lo conoce, así como el actor español Javier, a quien se encuentra allí, protagonista en una serie de televisión exitosa, disfrutando en Manhattan "el placer recobrado y paradójico del anonimato" (2004: 298). No obstante, para el escritor la evasión no sólo es una necesidad personal, "soy más yo mismo que nunca, más que en cualquier otra parte" (2004: 341), sino también un instrumento profesional, porque durante los paseos urbanos "los sentidos en acción, en estado de alerta" (2004: 176) le permiten percibir los olores de la ciudad y "las ráfagas de una conversación" (2004: 178).

La segunda figuración del yo, el emblema temático de la obra, es el hombre que se asoma a la ventana para observar la vida callejera. Se acerca a la mirada obsesiva de la figura arquetípica del *voyeur*, aunque sea sin las conotaciones de aberración sexual. Podemos considerarlo una derivación del Robinson urbano, dado que, como él, utiliza las observaciones como material de trabajo. Por otro lado, como mantiene la distancia por medio de la frontera del cristal, el contacto sensorial es menos directo. El hombre-en-la-ventana, ocupándose de las imágenes de la ciudad, es analítico y reflexivo, por lo que lo calificamos como figura complementaria a la del Robinson urbano:

> *[…] por la ventana del apartamento […] se ve una acera neutra con pequeñas acacias, la esquina de un edificio moderno que da a Lincoln Square y el ancho ventanal de un aula de la Juilliard School of Music, donde suele haber atriles con partituras, y donde músicos jóvenes […] tocan instrumentos que yo no llego nunca a escuchar…* (Muñoz Molina, 2004: 78-79).

Es decir, además de permitir una mirada desde el interior, las

ventanas de Manhattan revelan "en cada edificio, como en capítulos o estampas diversas, las vidas y las tareas de quienes habitan al otro lado" (2004: 56). Apreciamos no sólo las ventanas reales de las habitaciones y los cafés de Manhattan, sino también las ventanas metafóricas de los cuadros, descritos en las digresiones ensayísticas, que muestran a menudo otras ventanas, descubriendo de esta manera el efecto del espejo doble. El autor describe un cuadro de Hopper de la siguiente manera: "[una casa con] una ventana que permanece iluminada en la noche, y hacia la que mira alguien, detrás de la que parece que hay alguien mirando hacia el exterior, dedicado a una vigilia insomne" (2004: 61).

Muñoz Molina establece un paralelismo entre los cuadros de Hopper y los cuentos de Cornell Woolrich que Alfred Hitchcock adaptó a la película *Rear Window* (1954). El protagonista de *Rear Window*, el fotógrafo L.B. Jeffries, interpretado por James Steward, adopta "el rol de 'voyeur', pero con el acercamiento formal al acto fotográfico y con unas referencias […] que dejan constancia de su estatus como reportero" (Parejo Jiménez, 2004: 110). Dada la localización de la película en Manhattan y la posición observadora de Jeffries, podemos advertir la analogía con el hombre-en-la-ventana de Muñoz Molina. Al mismo tiempo, percibimos que la relevancia de la mirada, plasmada metafóricamente por el concepto de la ventana, queda subrayada por los varios capítulos dedicados a la fotografía, con referencias al fotógrafo Richard Avedon (Muñoz Molina, 2004: 279-284) y a las fotos encontradas en el rastro de los domingos en Manhattan (2004: 320-323).

Otra manifestación de las ventanas sobre el mundo son los libros, siempre los compañeros de la proyección literaria del autor. En Manhattan, donde aprende la lengua inglesa, la lectura le induce a Muñoz Molina a experimentar "las incitaciones que esos libros despiertan en [él]" (2004: 344). Por tanto, concluimos que el hombre-en-la-ventana, además de observar, desea leer con el fin de aprender, acumulando de esta manera el material de su propia escritura. O bien, como explica el escritor en "El argumento y la historia" (1998): "En el origen del acto de escribir está el gusto de mirar y aprender…" (Muñoz Molina, 1998: 28). A nuestro modo de ver, la construcción del yo se refleja en el hibridismo genérico de la obra. El escritor Antonio Muñoz Molina vive en un mundo polifacético que se relaciona tanto con la realidad urbana como con el ámbito ficticio de la escritura. Utiliza la multitud de la ciudad para escapar y esconderse,

una necesidad tanto personal como profesional, con el fin de coleccionar las experiencias que fundan su producción literaria.

Con *Ventanas de Manhattan,* Muñoz Molina produce una obra híbrida, donde da forma al yo de maneras distintas. Por un lado, proyecta una imagen del autor real, la actitud del escritor trasluciéndose mediante la representacion de sus vivencias al caminar en la ciudad, registrando lo que experimenta. Por otro lado, ficcionaliza el yo, subrayando su desarrollo a lo largo del tiempo y desdoblándolo en dos figuras complementarias. La síntesis del Robinson urbano y el hombre-en-la-ventana, que representa lo experimental junto con la observacion, manifiesta la esencia del ser del personaje del escritor, y de Muñoz Molina en realidad. Subrayamos que la elección de las figuras emblemáticas del *flâneur* y del *voyeur* se basa en la urgencia de la estetización y actualización de los arquetipos literarios. Además, cada uno de ellos, el Robinson urbano, el hombre-en-la-ventana y el escritor Muñoz Molina, necesitan escapar y esconderse para poder vivir, saber y escribir. De ahí que la figuración del yo en *Ventanas de Manhattan* se encuentre siempre a mitad de camino entre la realidad y la ficción. Antonio Muñoz Molina, el autor real de *Ventanas de Manhattan*, es escritor de novelas, de obras autobiográficas, de artículos periodísticos y de ensayos de temática cultural y artística. Además, durante la escritura de la obra, se encuentra en Nueva York, ciudad por excelencia de la muchedumbre, trabajando de director del Instituto Cervantes. La complejidad de esta existencia se manifiesta en su literatura mediante una multitud de géneros, no sólo en la totalidad de su obra, sino también en el hibridismo narrativo de novelas concretas como *Ventanas de Manhattan.* En esta obra se muestra el realismo de los géneros de la autobiografía, el reportaje, representado por el testimonio en relación con el 11-S, y el ensayo, mediante las referencias al arte pictórico. Las muestras de las vivencias del autor se mezclan con la construcción literaria del yo, el énfasis en los valores morales y el estilo metaficcional. Consideramos la opción del hibridismo en el sentido más amplio inherente a la necesidad profesional del escritor: una multitud de (sub)géneros le permite expresar la pluralidad que experimenta. Al mismo tiempo responde a un impulso personal: le posibilita esconderse, en este caso en una muchedumbre literaria.

A nuestro modo de ver, el deseo de escapar y esconderse se corresponde con una necesidad del escritor en la que lo personal y lo profesional aparecen inseparables: el deseo de experimentar, saber y

escribir. Por tanto, la elección de la autoficción, mezcla de realidad personal y ficción, nos parece inherente a esta predisposición, que se refleja particularmente en la presentación ambigua del yo.

5. CONCLUSIÓN

Tras considerar la autoficción como una forma híbrida compuesta por la mezcla entre autobiografía y ficción, hemos establecido el carácter autoficcional de *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina. En primer lugar, demostramos los rasgos autobiográficos de la obra, comprobando la identidad de autor, narrador y personaje. A pesar de que no se presenta la identificación nominal del autor en el texto, la realidad de la persona del escritor se manifiesta por medio de las referencias reconocibles a la vida de Muñoz Molina. Mejor que un diario, caracterizamos la obra como un híbrido autobiográfico, que además muestra ciertos rasgos pertenecientes a la ficción. Sin embargo, no sólo destacan algunas características específicas de la autoficción (el uso de los recursos narrativos, la construcción de la memoria y los valoras morales, y la metaficción) sino también señales de un hibridismo genérico a través de la amalgama de la ficción con el ensayo y el reportaje. Como consecuencia de la autoficción, la figuración del yo se presenta de manera ambigua, dividida entre lo referencial y lo ficcional. Se construye una imagen del protagonista, situándolo en el tiempo mediante algunos episodios analépticos, por lo que advertimos el desarrollo del personaje. Al mismo tiempo, se duplica el yo en dos figuras complementarias, el Robinson urbano y el hombre-en-la-ventana, retratadas repetidamente para que percibamos los constituyentes principales de la figuración del yo. Apreciamos el carácter literario de los dos arquetipos en los que se basa la figuración del yo, el *flâneur* y el *voyeur*, por lo que se observa la búsqueda de estetización del autor. Además, ambas figuras, a pesar de que se prolongan hacia el exterior con el fin de experimentar y aprender, guardan una distancia que les permite digerir la información obtenida y convertirla en literatura. *Ventanas de Manhattan* presenta un yo que escapa a Nueva York para poder desaparecer, aprovechando el anonimato de la gran ciudad para obtener la mejor manifestación de sí mismo y experimentar óptimamente la vida urbana. Se asoma a la ventana, de forma real y metafórica, impulsado por el deseo personal así como profesional

de observar y conocer el mundo. Opinamos que la realidad multiforme de la vida del escritor le induce a optar por un estilo literario que refleja esa multitud: el hibridismo narrativo. La predisposición del escritor, la amalgama del deseo individual y la necesidad profesional de saber y compartir, se convierte en un conjunto inseparable de la realidad personal y la ficción. Por tanto, a nuestro modo de ver, la autoficción se presenta como la alternativa imprescindible dentro del hibridismo narrativo para moldear la obra ficcional de Antonio Muñoz Molina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BARRERO, M. (e.l.). "Ciclo de la palabra. Encuentro con Antonio Muñoz Molina". CentroNiemeijer, *https://www.youtube.com/watch?v=f-2KxmVrdt4&t=2834s* [10/05/2018].

BURGUETE PÉREZ, M. (2009) *La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina*. Tesis doctoral: Universidad de Zaragoza.

CASAS, A. (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales". En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), 7-21. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

COLONNA, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Tesis de doctorado: École des Hautes Études en Sciences Sociales, *https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document* [06/06/2018].

CORBELLINI, N. (2010). *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina*. Tesis de doctorado: Universidad Nacional de La Plata, *http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.366/te.366.pdf* [02/02/2017].

DORIA, S. (2004). "Asomarse y sentir vértigo". *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid* 88, 48.

IBÁÑEZ IBÁÑEZ, M. (2014). *El "híbrido narrativo" en la novela de Antonio Muñoz Molina*. Tesis doctoral: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones.

LEJEUNE, PH. (1975). *Le pacte autobiographique.* Paris: Éditions du

Seuil.
MUÑOZ MOLINA, A. (2016 [1984]). *El Robinson urbano*. Barcelona: Seix Barral.
____ (1998) "El argumento y la historia". En *Pura alegría,* 21-35. Madrid: Alfaguara.
____ (2016 [2004]). *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral.
____ (s. f.). [Sección de] "Publicaciones". Web oficial de Antonio Muñoz Molina, *http://antoniomuñozmolina.es/publicaciones/* [03/03/2017].
PAREJO JIMÉNEZ, N. (2004). "La comunicación a través de la mirada: las dificultades de aprehender la realidad". *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación* 29.XV, 109-114.
POZUELO YVANCOS, J. M.ª (2010). "'Figuración del yo' frente a autoficción". En su obra, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, 11-35. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
ROMERA CASTILLO, J. (1981). "La literatura, signo autobiográfico: El escritor, signo referencial de su escritura". En *La literatura como signo*, José Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Editorial Playor.
RUIZ RICO, M. (2011). *Antonio Muñoz Molina. El Robinson en Nueva York.* Sevilla: CAL.
SANZ VILLANUEVA, S. (2004). "*Ventanas de Manhattan*". *El Cultural*, 19 de febrero (también en *https://www.elcultural.com/revista/letras/Ventanas-de-Manhattan/8882* [22/04/2019]).
SERNA, J. (2014). *Antonio Muñoz Molina: El tiempo en nuestras manos*. Madrid: Fórcola.
VILLANUEVA, D. (1991). "Para una pragmática de la autobiografía". En su obra, *El polen de ideas*, 95-115. Barcelona: PPU.

Recibido el 9 de enero de 2019.

Aceptado el 3 de abril de 2019.

Reseñas

FUERA DE CONTEXTO. OBRAS DRAMÁTICAS, MOTIVOS Y MITOS ESPAÑOLES EN EL TEATRO POLACO

Urszula ASZYK

(Varsovia: Museo de la Historia del Movimiento Popular Polaco, 2017, 335 págs.)

Fuera de contexto es el último fruto de la incansable labor de la profesora Urszula Aszyk, hispanista y teatróloga polaca que propone una mirada atenta a la presencia de manifestaciones españolas —como queda anunciado en el título— en el terreno del arte dramático y teatral polacos. El presente estudio trae a la palestra la cuestión de hasta qué grado es posible traducir una obra de teatro de una cultura a otra; de ahí, el título del volumen que intenta analizar las obras teatrales fuera del contexto de su creación, es decir, el español. El alcance de dichos fenómenos cubre, *grosso modo*, el periodo del Siglo de Oro hasta la actualidad, recogido en cuatro partes organizadas de manera temática.

La primera parte, sin lugar a duda la más heterogénea, lleva el título "Las huellas de la migración de los discursos míticos modernos". Por esta razón, difiere del resto del tomo debido a que analiza las convergencias o paralelismos entre la creación dramática polaca y la española que se sacian de la misma fuente mitológica o legendaria. Esta parte es de particular interés, puesto que la autora llega a hacer patentes correlaciones entre obras que, a primera vista, parecen no tener nada en común —como es el caso de *Lilla Weneda*, de Juliusz Słowacki y *La destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes—, al igual que en las que parten del mismo mito y se escriben en el mismo periodo (*Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega y *Tragedia Genesius* de un autor anónimo). Cierra esta parte el análisis de la presencia de una de las figuras más españolas, es decir, Don Juan. La investigadora subraya que el Burlador se asimiló en el teatro polaco de manera igual que en otras partes del mundo y goza del protagonismo en varias obras teatrales polacas. A continuación, partiendo del modelo donjuanesco

clásico, analiza sus plasmaciones llegando aun a las reescrituras que pueden resultar curiosas, como es el caso de *Bolesław* Śmiały, de Stanisław Wyspiański.

Dos partes que siguen resultan más homogéneas y se enfocan en otras etapas emblemáticas del teatro español, a saber, el Siglo de Oro y la Edad de Plata. En lo que concierne al primero, la autora entabla la presencia de Lope de Vega (*Fuente ovejuna*) y Calderón (*El príncipe constante* y *La vida es sueño*) en el tablado polaco. Merece una atención particular el hecho de que la autora no se ciña a una mera enumeración de espectáculos, sino que presenta la trayectoria y evolución de las interpretaciones que, a lo largo, se adaptan a nuevas tendencias y lenguajes escénicos presentes en Polonia (valga de ejemplo la puesta en escena de *El príncipe constante* de 2015 que se nutre de la cultura pop y los videojuegos). De este modo, se reafirma la atemporalidad de las obras áureas y temas en ellas tratados, al igual que su potencial de establecer un diálogo intercultural o adquirir una nueva dimensión debido a las circunstancias ajenas a aquellas de su creación (sirva de ejemplo *La vida es sueño* bajo la dirección de Jerzy Jarocki, estrenado en 1983).

La parte dedicada a las primeras tres décadas del siglo XX gira en torno a la labor artística de Ramón Valle-Inclán, Federico García Lorca, Luis Buñuel y Alejandro Casona. La revelación de Valle-Inclán en la posguerra, informa la autora, se debe a los estrenos de *Divinas Palabras* y *Luces de Bohemia* en París, espectáculos que resonaron entre el público polaco y suscitaron cierto interés. Como acertadamente repara la investigadora, *Divinas Palabras* tuvo una buena acogida —a pesar del desconocimiento de la labor artística del dramaturgo—, dado que el público polaco era receptivo a los temas tratados y a la nueva dimensión estético-formal. En este contexto establece como punto de referencia la creación de Stanisław Wyspiański, antes que nada, *Klątwa* (*La maldición*), obra en la que se pueden observar ciertos paralelismos. No asombra, por otra parte, el interés por Lorca, tanto biográfico como artístico, en el periodo de posguerra que resultó en la cristalización de un mito lorquiano, amén de una presencia constante del dramaturgo en las carteleras polacas hasta hoy en día (sirva de ejemplo el estreno de *La casa de Bernarda A.*, bajo la dirección de Alejando Radawski en Teatr Stary de Cracovia, 20.01.2018). Hasta cierto punto curioso —para el espectador polaco— puede resultar la aparición de Buñuel o Casona en los escenarios polacos.

Dado el desconocimiento de sus obras en Polonia, aún más asombra el éxito de *Los árboles mueren de pie*, cuya resonancia hasta suscitó un debate acerca de las interpretaciones, muy distintas, del papel de la Abuela por dos actrices polacas: Ida Kamińska y Mieczysława Ćwiklińska. El análisis comparativo de su trabajo actoral por parte de la autora es sumamente valioso y deslumbrante. En cuanto a *Hamlet*, analiza la autora tres montajes polacos de este único drama buñueliano co-creado con Pepín Bello. La migración de este drama surrealista supuso una posibilidad de montajes en clave experimental que dieron espacio a la reflexión de inquietudes menos políticas y más universales, como el amor, la muerte o el sexo, entre otros.

La última parte la dedica la investigadora a la recepción del drama español contemporáneo en los escenarios polacos. Además de los autores y obras anunciadas en los títulos (Antonio Buero Vallejo y Alfonso Vallejo), presenta el contexto de la dramaturgia posfranquista en el contexto español y polaco. Otra vez, como es el caso de *El sueño de la razón* dirigido por Wajda, las circunstancias sociopolíticas de Polonia ocasionan que la puesta en escena adquiera una dimensión propia y se convierta en una parábola teatral. Por otra parte, el estreno de *El cero transparente* sirve para la autora no solo como una razón para comentar la obra y su presencia en las carteleras, sino también para reflexionar sobre la presencia de autores y obras posfranquistas en Polonia. Alrededor del 1990 la dramaturgia española apenas se conocía, aunque esta cuestión paulatinamente ha ido mejorando notablemente hasta hoy en día, con las ediciones de textos de tales autores como Sergi Belbel, Rodolfo Sirera, José Sanchís Sinsiterra, Jordi Galcerán o Angélica Liddell, entre otros.

El gran mérito del estudio comentado son no solo los análisis de las obras, sino también la documentación cabal de diferentes puestas en escena, sin excluir escenarios que se ubican en ciudades menos pobladas. En este sentido, en el marco de las obras escogidas por la autora, damos con una excelente contextualización y verificación de datos sobre estrenos y escenificaciones, y eso que no pocas veces se mencionan dramas que remontan a muchas decenas de años atrás. La susodicha documentación abarca también un anexo con fotografías provenientes de algunas puestas en escena polacas que enriquecen notablemente este estudio monográfico. Por otra parte, Urszula Aszyk intenta ensanchar la perspectiva lo más posible gracias a la recopilación de diversos materiales; se citan reseñas, artículos y críticas que valen no solo para los fines archivísticos, sino

que enriquecen el valor interpretativo con una mirada crítico-histórica que incluye la cuestión de la recepción, una de las calas del estudio en cuestión. Finalmente, de particular valor resulta el abordaje del asunto de la traducibilidad de una cultura a la otra que concierne también a la cuestión de índole traductológica per se; la estudiosa de manera nítida observa cuáles eran los retos de traductores y cómo ciertas estrategias traductológicas influían en la posterior interpretación de la representación. Algunas traducciones, pues, pueden acarrear serias consecuencias para la comprensión y recepción de la obra fuera de su contexto, como queda ejemplificado acertadamente en el caso de Valle-Inclán y su obra esperpéntica.

En definitiva, damos con una monografía que, aunque no abarca toda la presencia de los autores españoles en el teatro polaco —destaquemos que no ha sido su objetivo—, efectivamente crea un mapa muy minucioso de la migración de obras, temas y motivos. Siendo el tema la relación entre dos culturas, representantes de ambas pueden beneficiarse de la lectura del estudio en cuestión.

Kamil Seruga
Universidad de Varsovia

ADOLFO MARSILLACH: ESCENIFICAR A LOS CLÁSICOS (1986-1994)

Mariano DE PACO SERRANO

(Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2019, 448 págs.)

Un texto de investigación se revela como necesario cuando al leerlo vemos en él una serie de cualidades que lo hacen indispensable desde varios puntos de vista: por el objeto de estudio tratado, por la amplia mirada con la que se ha abordado la investigación, por la cantidad de líneas que deja abiertas a futuros estudios… Esto es lo que ocurre con la obra de Mariano de Paco Serrano (Murcia, 1972) que la serie *Teoría y práctica del Teatro* de la editorial de la Asociación de Directores de Escena acaba de publicar con el nombre *Adolfo Marsillach: Escenificar a los clásicos (1986-1994)*.

Prologado por Juan Antonio Hormigón, este texto es el fruto de la conversión de la tesis doctoral de su autor en un trabajo "tanto indagatorio como analítico", como indica aquél. Es el resultado de años de trabajo sobre una de las personalidades más interesantes, necesarias, comprometidas e innovadoras del teatro español del siglo XX. Hormigón aporta además la experiencia de la primera persona: los recuerdos de las incipientes gestiones y conversaciones que desembocaron en la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, o la vivencia como espectador de muchos de los espectáculos dirigidos o interpretados por Marsillach.

La estructura del trabajo de Mariano de Paco Serrano se basa en cuatro partes que permiten un progresivo seguimiento del proceso de investigación del autor y un conocimiento profundo de la personalidad creativa de Marsillach, así como una valoración contrastada de lo que su figura supuso en la consolidación del trabajo con los textos clásicos en los últimos años del siglo XX. El "Preámbulo" en el que De Paco nos presenta al director se apoya en el mucho material existente sobre él, sobre todo en lo que él mismo recoge en su autobiografía *Tan lejos, tan cerca*,

donde vemos la maduración de su polifacética personalidad creadora. Pero Mariano de Paco no se limita a recoger el camino de Marsillach hasta llegar a ser el director que fue en los años analizados: en todo momento se le contrasta con lo que supuso desde la perspectiva de la historiografía teatral, desde su impactante *Marat-Sade*, estrenado en 1968, pasando por su polémico *Tartufo*, la dirección del Centro Dramático Nacional en la que apenas estuvo un año, y el paso fundamental que supuso la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En este mismo "Preámbulo", De Paco concreta de manera clara el objeto de su investigación, centrado en descifrar lo que en la labor de Marsillach hay de innovación sobre el trabajo con los textos dramáticos clásicos, reivindicando la libertad creativa que conlleva la escenificación de un texto, y en estudiar la figura de director teatral que ejemplifica su actitud y su trabajo.

Marsillach propuso una forma de dirigir los textos clásicos sólida, fruto de su experiencia como actor y como espectador; en diálogo permanente con el escenógrafo Carlos Cytrynowski, su trabajo se iniciaba con un estudio sincrónico del texto para abordar después la traslación del mismo al mundo de hoy, con el fin de acercar al espectador al teatro clásico sin prejuicios, como indica el autor citando las palabras de Marsillach recogidas en su autobiografía. Al partir de las reflexiones sobre el proceso creativo e investigador de Marsillach, y contrastar estas con la documentación aportada, Mariano de Paco Serrano convierte su libro en una valiosa herramienta pedagógica para todos aquellos que cursan estudios de dirección escénica y dramaturgia e incluso para directores profesionales, ya que ambos directores entienden el trabajo de la escenificación desde su vertiente creativa, que comprende la descomposición del texto y la síntesis estética, emocional y dramatúrgica fruto del trabajo analítico y de la mano del director.

Antes de abordar el análisis de las escenificaciones escogidas, De Paco recorre el proceso de formación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde el encargo que en 1985 José Manuel Garrido, entonces director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, hiciera a Marsillach, recalcando cómo ya desde sus inicios, la Compañía adoptó una perspectiva de investigación escénica, acorde a la trayectoria de Marsillach y a su afán de renovación de la escena española a partir de las aportaciones de otros creadores como Miguel Narros, José Tamayo o Luis Escobar que, entre otros, habían mantenido viva la evolución del teatro

en nuestro país. Ese afán de revitalizar los clásicos conlleva dos asuntos que son para Marsillach de gran importancia: el adiestramiento de actores especializados en este tipo de teatro -y para ello plantea conformar elencos que pudieran permanecer en la Compañía al menos dos temporadas-y la necesidad de acercar el teatro clásico al público, especialmente a los espectadores más jóvenes. Las aportaciones recogidas de la prensa de 1993 confirman que los objetivos fundacionales de la Compañía se estaban cumpliendo.

El tercer capítulo del texto de Mariano de Paco Serrano, objetivo final de su obra, recoge el análisis pormenorizado de diez escenificaciones estrenadas entre 1986 y 1994, comenzando y finalizando con *El médico de su honra*, lo que permite una visión comparatista entre ambos montajes y una reflexión sobre la evolución de la poética de Marsillach. Para ello, De Paco divide el estudio sobre cada escenificación en diferentes apartados: tras una *introducción* que recoge aspectos generales de la producción, la elección del texto, la versión o el marco de trabajo en cada caso, separa los análisis en dos epígrafes más: por una parte, lo que llama *Guion argumental para la escena*, donde se aborda la materia dramática en su disposición para la escenificación, lo que podríamos llamar el cuaderno de dirección. Ahí podemos ver cómo Marsillach aborda la estructura interna del texto y cómo más allá de la forma textual lo que impera es la búsqueda de la teatralidad, de la potencialidad escénica y de la lectura contemporánea. Por otra, la pieza nuclear de la obra de De Paco es lo que llama *Elementos de significación escénica;* se trata de la descripción detallada de todos los componentes escénicos, tanto plásticos como proxémicos, de tempo y ritmo escénicos, del campo sonoro o de la iluminación, enriquecidos con valoraciones que el propio Marsillach apuntara durante el proceso. Es en estos análisis donde el trabajo de De Paco condensa y aglutina todo lo sembrado: en ellos podemos ver lo que Marsillach supuso como creador, el porqué de las decisiones tomadas, su maduración en la dirección escénica y la evolución de la propia Compañía. Diez viajes que recogen elementos de intervención dramatúrgica, decisiones plásticas, reflexiones sobre el trabajo de los actores; diez viajes que testimonian años claves para el teatro en España.

La metodología utilizada por Mariano de Paco Serrano se apoya en la descripción minuciosa de los espectáculos, analizados a partir de las grabaciones que se conservan, y apoyando estas con material fotográfico.

Si bien esta fase es necesariamente descriptiva, queda enriquecida por el autor con comentarios que contextualizan y ayudan a dotar de significado el análisis. El recorrido por las diferentes escenificaciones permite sustentar las conclusiones que De Paco recoge en la parte final, síntesis de la poética de Marsillach, compendio de sus aportaciones dramatúrgicas y escénicas, y apuesta final que une a ambos directores, el de ayer y el de hoy: la constatación de que el teatro clásico es materia viva que debe buscar la relación continuada entre el texto y el espectador de hoy, apoyándose tanto en la riqueza del material dramatúrgico como en la labor creativa del director, en el manejo de los elementos plásticos y en la dirección de los actores. Insistiendo en el carácter pedagógico del trabajo de De Paco, esta parte final resulta de gran importancia, y contribuye a asentar metodologías de análisis y de síntesis conclusivas en el ámbito del estudio del espectáculo.

Por último, la obra seduce al lector con aportaciones de material fotográfico, diseños de vestuario y escenográficos de Cytrynowski, apuntes y notas de dirección de Marsillach, así como con un curioso anexo con textos inéditos de *Antes que todo es mi dama*.

Adolfo Marsillach: Escenificar a los clásicos (1986-1994) es, en conclusión, la constatación de la necesidad de valorar las aportaciones de los creadores que dan sentido al teatro de hoy, con respeto, con deseo de aprender y con la sensibilidad que permite el diálogo con el pasado como vía de construcción del futuro. Un texto indispensable que no solo recoge el legado de Marsillach sino que abre importantes vías de estudio a la vez que se revela como necesario y fundamental entre las obras de investigación teatral en nuestro país.

Margarita del Hoyo Ventura
Universidad Internacional de la Rioja

POR EL GUSTO DE LEER A CERVANTES

Aurora EGIDO

(Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2018, 560 págs.)

Una ojeada a la exhaustiva bibliografía, ya desbordada, que precede al homenaje académico del año 2017 a la profesora Aurora Egido ofrece un número de entradas dedicadas a Cervantes superior al medio centenar[1]. La autora ha ido, así mismo, recopilando sus trabajos y coordinando volúmenes que han acudido puntualmente a la cita con hispanistas y lectores interesados en el creador del *Quijote*. *Por el gusto de leer a Cervantes* ni siquiera es el último de esa útil serie de recopilaciones, pues ya se anuncia como de aparición inminente *El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes* en el catálogo de las Prensas Universitarias de Zaragoza. Prácticamente ningún asunto cervantino se ha escapado al agudo análisis de la autora que nos regala ahora con esta nueva gavilla de textos sobre el clásico.

El primer artículo ("Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes", pp. 21-35), que abre la recopilación, versa sobre los hurtos de Cervantes, su modo de entender la escritura como un homenaje a los libros disfrutados, a la vez que entrega los suyos al acervo común. Palabras hurtadas, que no robadas, irían desde la voluntad quijotesca de apropiarse de las conductas y fraseología de sus héroes preferidos hasta ese "Puesto ya el pie en el estribo" del *Persiles*, arrancado a la poesía cancioneril. La honesta labor cervantina presenta, además, todo ello con una discreción que nunca agobia al lector con acarreos insustanciales y postizos.

[1] Ángeles Ezama y otros (coords.), *La Razón es Aurora. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017). La bibliografía en línea puede constarse aquí: *https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/11/02bibliografia.pdf* [01/02/2018].

El volumen continúa con "La fuerza del ingenio y las lecciones cervantinas" (pp. 37-57), destacando la novedad de Cervantes al asentar el concepto de ingenio en el territorio de la locura, saltándose así las reglas de la preceptiva clásica que imponían desde Horacio la dicotomía entre *ingenium* y *ars.* Se abren con esa estrategia nuevos caminos a la novela moderna que pudo, tras el ejemplo del ingenioso manchego, desatar los proyectos literarios de los lazos del juicio e incorporar el arte a los designios vitales de los protagonistas. También la preceptiva clásica y neoaristotélica ilumina los matices con que en el *Quijote* se alude al gusto, tanto del lector que enfrenta la genial novela, como de los personajes de la segunda parte. Algunos de ellos, los más destacados, han leído la primera y han disfrutado viendo gozar al hidalgo aficionado a los libros de caballerías, no sólo cuando recuerda sus lecturas preferidas, sino cuando las lleva a la práctica de sus correrías por los campos de Montiel ("El gusto de don Quijote y el placer del autor y de los lectores", pp. 61-95).

En un proyecto literario de vida como el emprendido por don Quijote no podía faltar la imitación de las melancolías de los enfermos de amor que pasean su desesperación por libros de caballerías, cancioneros y ficción sentimental ("Don Quijote, enfermo de amores", pp. 97-122). Síntomas, ajuste a las teorías psicofisiológicas sobre la pasión erótica e inútiles remedios son desgranados en un trabajo que, entre otras cosas, destaca la paradoja de una creación literaria que ayuda a aliviar la melancolía del lector gracias a la terapia de la risa y la distracción, recomendada en tantos manuales médicos de la época.

Las noticias sobre el interés por visitar la cueva de Atapuerca en tiempos de Carlos V, y notablemente la recreada en la *Crónica burlesca* de Francesillo de Zúñiga sobre su exploración en 1527 por parte de una curiosa camarilla cortesana, le sirven a la autora para establecer una serie de paralelismos que llevarían a ver en la invención del bufón un relato predecesor del de don Quijote en los capítulos 22 y 23 de la segunda parte ("De la cueva de Atapuerca a la de Montesinos", pp. 123-137). Se detectan el mismo tono paródico, la exclusividad de la fuente para la que no existe ninguna otra relación, desfiles de personajes no muy diferentes de los que luego se exhibirán en Cervantes con parecida mofa y befa de romancero y épica. Claro que la voluntad de situar el relato en el centro de la creación literaria, abriendo nuevos caminos a la fantasía asentada en el interior del individuo, es exclusivamente cervantina y apoya lo avanzado

de una propuesta que prescinde, por primera vez en la historia literaria, de la carga oracular y alegórica de los sueños para situar lo onírico en un lugar narrativo que da cuenta privilegiada de la evolución psicológica del protagonista.

El artículo sobre Barcelona ("Alba y albergue de don Quijote en Barcelona", pp. 139-190) es un sentido homenaje a la ciudad en cuyas aulas universitarias disfrutó la autora del magisterio de uno de los grandes del cervantismo, Martín de Riquer. En su estela comienza por destacar las conexiones de la estancia quijotesca en la Ciudad Condal con los regocijos del solsticio de verano en la festividad de San Juan, que, entre otras cosas, invierten paródicamente el esquema triunfal de los recibimientos. Pero no deja territorio sin explorar, desde el encuentro en los alrededores con Roque Guinart, digno exponente del bandolerismo endémico en Cataluña, hasta la vinculación de su puerto con un intercambio de mundos que no solo apunta al Mediterráneo y el peligro turco, sino a la posición clave de Barcelona como nudo de vías de conexión con Europa. Así, ese crisol de culturas, lenguas y religiones se apodera de los capítulos transcurridos en la ciudad, con sus fricciones, pero sobre todo con la riqueza que propician, solidaria de la apuesta cervantina por la pluralidad lingüística y la traducción, más que por una hipotética lengua ideal. Ocupa la parte final de este repaso la deuda del episodio barcelonés con *Las dos doncellas*, novela ejemplar que prefigura materiales como el ya citado bandolerismo y la alabanza de la urbe, *archivo de la cortesía, albergue de los estranjeros*. En el *Persiles*, sin embargo, fue definitiva la voluntad de no repetir lo que Lope había hecho al trazar en *El peregrino en su patria* un itinerario que pasaba por Zaragoza y Barcelona.

Que el fino trabajo de análisis del clásico no está exento de lecturas cercanas a la actualidad queda reflejado no solo en el relieve concedido a la pluralidad lingüística y a la entente de culturas en el artículo recién comentado, sino que queda manifiesto a continuación en la valiente defensa de las humanidades: "La dignidad de las Humanidades y Miguel de Cervantes" (pp. 191-201). En este discurso, leído en 2015 en la ceremonia del doctorado *honoris causa* por la universidad Carlos III de Madrid, la invitación final a insertar la alabanza de los estudios humanísticos en la práctica vital a zaga de lo hecho por Cervantes, tanto en sus andanzas como en sus escritos, se convierte en un programa "para hacer de la Universidad un espejo de la dignidad en el que puedan mirarse los hombres y las

mujeres del futuro".

Sin apartarse del entorno académico, nos regala a continuación su autora un trabajo sobre la deuda de Cervantes con el mundo de la parodia irreverente que de la literatura se hacía en el ámbito de los vejámenes universitarios: "Don Quijote en el patio de escuelas (Vejámenes de grado en España y América. Siglos XVI-XVIII)" (pp. 203-250). Él, que no había pisado sus aulas, al final de un intercambio de ida y vuelta, acaba por ofrecer a los ritos de paso estudiantiles materia en que inspirarse con su don Quijote. Tampoco los conventos quedan al margen de esa moda que se toma a chirigota la caballería andante y que, tras la publicación de la gran novela cervantina, se apoya indefectiblemente en sus personajes, como demuestran la máscara corrida en 1692 "a la recuperada salud de nuestro católico rey", con una monja que adopta el seudónimo de Aldonza de la Natividad, y la sátira concebida casi un siglo después en "El duende de las Trinitarias Descalzas / con las Bodas de Camacho" que se recoge en apéndice ("Aldonza en el convento y Cervantes resucitado", pp. 251-272). La burla de la caballería ya era habitual en época previa a don Quijote, como muy bien conocía su creador. Este supo recogerla del ámbito cortesano, universitario y de academias literarias, por no hablar de las sales aceradas del tan denostado Feliciano de Silva, renovador de los libros preferidos del hidalgo manchego. En esa estela, lo realmente curioso es que la postura degradante que adopta su autor en la narración, aunque desprovista las más de las veces de su fino humor, marca indeleblemente la aproximación de los primeros lectores a la pareja de protagonistas, al menos hasta la llegada de los románticos. Eso es lo que ha perseguido magistralmente Aurora Egido en los artículos dedicados a la parodia con los que termina la sección segunda de la recopilación.

Tras un jugoso y mínimo paréntesis sobre la Arcadia cervantina ("Cervantes en la Arcadia", pp. 275-281), que apunta al dominio que Cervantes demuestra sobre las implicaciones filosóficas de los jardines recreados en *La Galatea*, siguen los estudios sobre el silencio que tantas imprescindibles páginas nos habían legado. Ahora se completan con el recogido sobre el silencio en las *Ejemplares*, que sitúa *El coloquio de los perros* en lugar destacado, pues, al igual que en el *Persiles*, en estas narraciones los paréntesis, la suspensión, el misterio y, en definitiva, el silencio se emplean como herramientas destacadas de la nueva estética cervantina ("El silencio de los perros y otros silencios ejemplares", pp.

283-307). Quedan al descubierto, tras el acopio de los oportunos pasajes, las profundas raíces éticas que los textos de Erasmo y san Pablo procuran al alcalaíno en esta materia.

El siguiente bloque ("La memoria ejemplar y *El Coloquio de los perros*", pp. 309-325), con el repaso a la memoria y sus artes, analizadas en la repercusión que tienen sobre el mismo corpus (las *Novelas Ejemplares* y el *Persiles*), nos recuerda que para hacer novela, Cervantes se desprende de los artificios mnemotécnicos al uso y deja correr el recuerdo que se va tejiendo en el relato. Una más de esas innovaciones cruciales en las que no han dejado de aprender los escritores que han sabido aprovechar sus revolucionarios modos narrativos.

De un asunto prosaico Lope y Cervantes saben elevarse a las alturas de la poesía ("Los sonetos de Lope y Cervantes a Francisco Díaz, inventor de la uretrotomía interna", pp. 329-358). La autora, en consonancia con los dos clásicos, deduce interesantes conclusiones sobre el decoro y la microcosmía implícitos en los dos sonetos de circunstancias dirigidos al médico Francisco Díaz y su dedicación a la uretrotomía.

En el estudio de la poesía del *Persiles* ("Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe", pp. 359-400), se incide en su relación con la armonía de una prosa muy medida, a la vez que se da cuenta de su evolución, acompasada al peregrinar de los personajes, y de su función en la trama novelesca como anticipación, resumen, remanso o simple búsqueda de la maravilla. Sin olvidar que, lejos del tributo rendido en *La Galatea* a la mezcla de prosa y verso de la novela pastoril, aquí en su obra póstuma, con su uso más contenido, hallamos la definitiva opinión cervantina sobre el papel de la poesía en la novela.

Marcando siempre nuevas sendas para la narración, los trabajos que cumplen en su peregrinación los protagonistas del *Persiles* se apartan de las desgracias azarosas de la picaresca, del afán exculpatorio de algunas autobiografías, pierden el componente alegórico de las caballerías a lo divino y se ofrecen como etapas de un viaje de perfección en pos de la honestidad y la prudencia ("Los trabajos en el Persiles", pp. 401-446).

Para una mejor comprensión del episodio de la llegada a Lisboa en el *Persiles* cuenta el arrimo a las crónicas de Indias, y muy en primer lugar el recuerdo del diario de Colón, desde el "¡Cielo, cielo!" que contrahace a lo divino el "¡Tierra, tierra!" de Rodrigo de Triana, hasta el desembarco en un nuevo dominio que se extraña ante los atuendos y visajes de los

recién llegados del septentrión. Pero hay otro dato de capital importancia: la fallida historia de amor de Felipe II con su sobrina la infanta Margarita, que tomó hábitos religiosos en el Monasterio de las Descalzas Reales en una decisión muy comentada en la época por cuanto frustró las esperanzas de tener un sucesor que sustituyese al enfermizo príncipe Carlos ("El cielo de Lisboa", pp. 447-489). Fue precisamente en Lisboa donde manifestó su rechazo a ser reina de España y el lugar desde donde emprendió una peregrinación que, como la de los personajes del *Persiles*, la llevaría de vuelta a Madrid, pasando por el monasterio de Guadalupe. La estancia de la comitiva rinde homenaje a la estrecha relación del centro religioso extremeño con la corona desde tiempos de la conquista de Granada, su interés por controlar Berbería y la especial devoción colombina trasladada al Nuevo Mundo. Sin olvidar que Carlos V en su retiro de Yuste mostró una querencia muy personal por el monasterio jerónimo. También la tradición coral y vocal de su capilla pudo influir en el destacado papel de Feliciana de la Voz en el episodio. Así mismo, la triste historia de don Manuel de Sosa y doña Leonora parece ser espejo de la de Felipe II y su sobrina.

En el último artículo sobre el *Persiles* ("La universalidad del *Persiles*", pp. 491-526), se liga su escritura al concepto de monarquía universal para destacar la conjunción de imperio, lengua y literatura y la plasmación de la utopía de una Europa pacificada y sin guerras. La posición central de Toledo en la estructura de la peregrinación incide en el valor simbólico de la ciudad, que aglutina un pasado glorioso en el imaginario monárquico de España, sin despreciar su vinculación humanística. Ahora bien, para enmendar la plana a Lope, que en *El peregrino en su patria* la había elegido como punto de salida y meta, Cervantes prolongará el periplo de sus personajes hasta Roma para dar cuenta de la proyección universalista de la ciudad castellana en el conjunto de la Cristiandad.

La necesidad de distinguir entre universalidad y globalización abre el siguiente trabajo ("El ancho mundo de Miguel de Cervantes y la consecución de la fama", pp. 529-558), pues el matiz claramente mercantilista del último vocablo y sus miras puestas casi en exclusiva en la economía, deberían hacernos ser más cuidadosos con la aplicación de términos de moda al análisis de épocas pretéritas. De cualquier forma, añádase este broche de la recopilación a la cuenta de la lectura de actualidad de Cervantes, alguien que fue muy consciente de la necesidad de la paz entre religiones y países y que, obligado a un peregrinar vital continuo,

acabó por desarrollar un especial tacto hacia quienes se veían compelidos a emigrar y buscar acomodo en tierras extrañas.

Termina así una acertada selección de trabajos que ayudan a entender el genio del escritor en el contexto de su creación. La profesora Egido no olvida el compromiso inherente a la tarea universitaria que tan brillantemente ha desarrollado y va señalando de paso, entre un aparato de notas completísimo, asuntos pendientes de investigar: la presencia de lo caballeresco y el *Quijote* en las Academias, la evolución de los jardines en Cervantes, la necesidad de una comparación más detallada entre el apócrifo, la *Vida* de Pasamonte y el *Persiles*. Si en un juego de palabras, con Shakespeare al fondo, la presentación de este libro lo señalaba como epílogo de una carrera y una vida dedicadas a Cervantes y sus creaciones, su oportunidad lo convierte en prólogo para que las generaciones venideras sigan los caminos abiertos por la excelente filóloga. Por el gusto de leer a Aurora y aprender en ella la lección de los clásicos.

Alberto del Río Nogueras
Universidad de Zaragoza

SILLAS EN LA FRONTERA. MUJER, TEATRO Y MIGRACIONES

Concha FERNÁNDEZ SOTO (ed.)

(Almería: Editorial Universidad de Almería, 2018, 375 págs.)

El volumen reseñado es una antología que recoge veintidós piezas breves de dramaturgas contemporáneas. Todas abordan el tema de la frontera, de la espera, reflejado en la imagen de las *sillas* que aparece en el título. En el "Prólogo"(págs. 9-12), Rossana Fialdini Zambrano (University of South Carolina) explica que las historias contadas en estas páginas remiten a la idea de límite y limitaciones, que desemboca a menudo en la despesperación, el miedo y la esperanza. La peculiar perspectiva desde la cual se indaga el concepto de *frontera*, aquí estudiado en su multiplicidad y polisemia, refleja la construcción realizada por el patriarcado para cosificar la diferencia/contraposición entre normalidad y/o legalidad, definida e impuesta por el Yo con poder, hecho que implica la percepción de lo diferente/del Otro, como algo negativo. Por ello, estas historias emanan de la autoría femenina, que se enfrenta a tal realidad, contrastándola. Lo relatado, por lo tanto, es algo que tiene que ver con la identidad, la conciencia del Yo, la transgresión de códigos e imaginarios arbitrariamente establecidos por dicho Yo con poder. Es más, la idea de *frontera* acarrea la legitimación de la exclusión absolutamente arbitraria, del Otro, produciendo el enfrentamiento entre un quimérico e inquietante *Nosotros* y un rebajado y despectivo *Ellos*.

Así pues, la idea de *frontera* se aleja muy pronto de su connotación exclusivamente geográfica para repercutir en la política, la ideología, la nacionalidad, la cultura, la identidad y el género. Este mismo concepto resulta hoy amplificado por los éxodos masivos que caracterizan las últimas décadas de nuestra historia y los cambios sociales que éstos ha acarreado. Es precisamente esta peculiar *frontera* la que puede resultar aún más difícil de transgredir, debido a su inmaterialidad: no todo son muros y vallas de

contención, sino que el concepto se declina en un surtido de límites hasta simbólicos, cuyas recaídas sin embargo resultan muy complicadas de contrastar y desarraigar.

Desde esta perspectiva, como oportunamente se subraya en las páginas prologales, uno de los grupos que más limitaciones (culturales, sociales, económicas, políticas) experimenta en el perímetro trazado por la *historia de los hombres* es el de las mujeres, y aún más el de las mujeres migrantes; porque "es como si ser mujer implicase, por defecto, habitar un espacio liminar" (pág. 10). Es así que el cuerpo y la identidad de la mujer sigue permanenciendo en una condición de inferioridad establecida por los límites prescritos por el patriarcado; tales límites se vuelven barreras simbólicas (cuyas repercusiones, sin embargo, son muy concretas) que acaban controlando a la mujer y obstaculizando su trayecto hacia el desarrollo y la realización de una voluntad, pensamientos y deseos propios, acabando por reforzar el techo de cristal bajo el cual la mujer sigue viviendo.

La "Introducción" (págs. 13-52) de mano de la misma editora, Concha Fernández Soto, enfoca las veintidós piezas en sendas fichas, precedidas de dos apartados; el primero, se dedica a "Las migraciones, tema clave de nuestro tiempo. Nuestro abordaje a través del arte y la literatura" (págs. 13-15), donde también se menciona otra publicación estrechamente relacionada con la presente, o sea, *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones* (C. Fernández y F. Checa eds., Sevilla: Editorial Fundamentos, 2016); en cambio, el segundo apartado enfoca a "Las dramaturgas. Obras, personajes y conflictos" (págs. 15-16) y esboza un sintético aunque eficaz perfil de estas autoras que, a pesar de sus especificidades personales, "comparten territorios desde su diversidad" (pág. 15). Por lo tanto, esta antología de piezas de autoría femenina viene a demostrar que las fronteras se pueden borrar, lanzando puentes que otras mujeres potrán cruzar para llegar a espacios nuevos: de hecho, la escritura y la creación, como actos políticos, han permitido a estas autoras franquear el límite y acabar con su espera.

Pero ¿qué le presenta al lector *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*? Veintidós calas dramáticas especialmente significativas, redactadas en idiomas diferentes (árabe con traducción al español, inglés, italiano, francés y castellano) que las enmarcan en una dimensión globalizada e inclusiva; todas comparten un rasgo fundamental: están

centradas en el poder y sus efectos nefastos que se manifiestan en la concreción material o simbólica las fronteras de que hablábamos.

Así pues, estas piezas nos hablan de las *barreras legales* que separan a los *ciudadanos legales* y a los *ilegales/indocumentados* que huyen del hambre y de la guerra; son estas mismas barreras las que establecen quienes tienen derecho a considerarse y ser considerados parte integrante de una sociedad y quienes no. Las piezas *Una silla en la frontera* (págs. 73-87), de Bahira Abdulatif Yasin; *María Zambrano* (págs. 125-133), de Lola Blasco; *En un lugar de nadie* (págs. 179-185), de Diana M. de Paco Serrano; *Aquarius* (págs. 195-207), de Safaa Fathy, y *Los girasoles de Van Gogh* (págs. 351-361), de Marcela Terra, están protagonizadas por mujeres que cuentan su dramática experiencia de fonteras geográficas y *legales*, impuestas para regular la acogida de migrantes procedentes de África, Medio Oriente y Asia. Todas ellas son figuras transidas de miedo, sufrimiento, humillación, peligro, hasta de dolor por haber perdido a algún ser querido o a su entera familia en uno de los trágicamente frecuentes naufragios en el Mediterráno, debido al rechazo casi generalizado por parte de potenciales países de acogida. La mayoría de estas experiencias remiten a nuestra actualidad diaria, difundida por los medios de comunicación, pero también al pasado, cuando los mismos pueblos que hoy rechazan a los refugiados en su tiempo huyeron de la guerra, del hambre y de los regímenes dictatoriales y experimentaron también sufrimiento y destierro. De la misma manera, los gobiernos y golpes de estados militares sudamericanos representan otra frontera violenta que altera definitivamente las existencias de las protagonistas de *Mientras la quietud* (págs. 223-237), de Teresita Galimany, y *Punto de no retorno* (págs. 239-259), de Acoyani Guzmán.

Pero también hay otras historias, que nos enseñan otro tipo de *barrera*, aparentemente menos material y más simbólica, como el color de la piel, la etnicidad y el género. Estas barreras se concretan en el mismo cuerpo y, con especial creuza, en el cuerpo de la mujer. Son un espeluzante ejemplo de ello *No es país para negras* (págs. 89-107), de Silvia Albert Sopale; *Here and Elsewhere* (págs. 109-123), de Nora Amin, *Yo, la Virreina. Yo, la mujer* (págs. 135-138) y *La mujer y la radio a ambas orillas de una guerra* (págs. 139-157), de Antonia Bueno Mingallón; *Hamed y yo* (págs. 175-177), de Diana M. de Paco Serrano; *María Teresa León, "Rosa Fría, patinadora de las estrellas"* (págs. 209-221) y *Carolina, he contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna* (págs. 261-275), de Eva

Hibernia; *Torniquete* (págs. 337-349), de Eva Cristina Vásquez, y *Ella en familia* (págs. 363-370), de Patricia Zangaro. Todas descubren al lector cómo el hecho de ser mujer parezca condenar a sus protagonistas a vivir en una condición de personas de segunda categoría, cuya identidad y valor los define el hombre con quien viven.

No obstante, también hay testimonios de mujeres que se sienten capaces de derribar las barreras que les ha impuesto la hegemonía heteropatriarcal y esta firme convicción les da a todas ellas la fuerza para lograr concretar su afirmación. Son éstas figuras que se perfilan como heroínas, que logran hacerse cargo de sus elecciones y de sus existencias, según demuestran las protagonista de *Fragmentos de luz* (págs. 159-173), de Diana Chery-Ramírez; *Atargatis (Tragicommedia mediterranea)* (págs. 277-293), de Patrizia Monaco, y *De la necesidad y la esperanza* (págs. 295-303), de Gracia Morales.

Luego, hay otros muros de incomprensión y barreras culturales, como las que narran las mujeres que protagonizan *Diario de una prófuga* (págs. 187-193), de Juana Escabias, hundida en la falta total de empatía por parte de los demás tras la dramática experiencia de perder a su compañero; o bien *Pour le meilleur* (págs. 323-335), de Marie-Françoise Rovati-Elhouini, que relata las dificultades de un matrimonio bicultural, en que la esposa occidental lucha sin cesar contra los prejuicios de género de su marido musulmán para tratar de encontrar un equilibrio en su relación.

Finalmente, la misma memoria, los mismos recuerdos individuales pueden volverse una barrera infranqueable, por su dureza y por el trauma imborrable que los ha originado. Es el caso de *The New World* (págs. 305-321) de Lee Patton Chiles, cuyas protagonistas —procedentes de Afganistán, Bosnia y República del Congo— llevan en su cuerpo y en su mente las marcas indelebles de las violencias presenciadas y sufridas —torturas, violaciones, sevicias brutales, muertes—, de experiencias que a duras penas se pueden describir y que resultan tan difíciles de elaborar hasta cuando se ha sobrevivido y se encuentra una *a salvo* en otro lugar, sin embargo con una necesidad espasmódica de ayuda (psicológica, social, económica, lingüística); hasta el punto de que las tres protagonistas afirman en el final: "We must learn. / How to push down our bad memories. / We must learn. / That we do not have to live on the edge of fear all the time. / […] / We must learn. / How to put down roots in our New World. / We must learn how to bloom where we are planted" (pág. 321). Sus recuerdos son

tan dolorosos que dificultan empezar una nueva vida, hasta después que se ha acabado el horror y que ha salido una del infierno que ha atravedado junto con much@s otr@s.

Las piezas antologizadas aprovechan formas dramatúrgicas diferentes para vehicular el tema desarrollado, del monólogo a la narración en que se intercalan relatos diferentes, que hasta incluyen elementos visuales y musicales. Algunas de ellas resultan de buenas a primeras aparentemente asequibles de inmediato y sin embargo ocultan una problematización tan honda del asunto tratado que las vuelve un instrumento eficaz a la hora de transmitir su mensaje de manera gradual. Otras resultan más complejas y requieren la colaboración activa por parte del espectador para desentrañar su sentido más profundo. Todas, cada una aprovechando una peculiar estrategia comunicativa, acercan a los lectores/espectadores a la reflexión sobre un tema tan candente como los flujos migratorios y la otredad desde la perspectiva de género, fenómeno globalizado e internacionalizado cuyas proporciones han llegado a niveles planetarios y frente al cual ya no es posible desviar la mirada, ni como mujeres, ni como ciudadan@s, ni como seres humanos.

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino

SONETOS

Luis de GÓNGORA / Juan MATAS CABALLERO (ed.)

(Madrid: Cátedra, 2019, 1744 págs.)

Góngora ha motivado, desde sus contemporáneos a la actualidad, un cuantioso número de estudios y ediciones. Sin embargo, los *Sonetos completos* gongorinos no contaban con una edición crítica exenta y solvente desde la llevada a cabo, con tal título, por Biruté Ciplijauskaité en 1969, reimpresa en varias ocasiones; de ahí la necesidad de reeditarlos con nuevas garantías textuales, con la incorporación de nuevas piezas y con las interpretaciones que el conjunto de los sonetos o cada uno en particular han venido suscitando. Tal labor la ha realizado espléndidamente uno de nuestros especialistas mayores en la poesía barroca y en concreto en la del cordobés, Juan Matas C aballero. Sus esfuerzos investigadores de los últimos años se han volcado en una magna edición de los *Sonetos* gongorinos. En la introducción a los *Sonetos* parte de los siguientes asertos: los sonetos de Góngora "contienen no pocas claves poéticas y vitales de su autor"; con la lectura se pueden descubrir "algunos avatares biográficos del poeta: sus ciudades queridas, sus amigos y mecenas, sus paisajes admirados, su espíritu rebelde y provinciano..."; "pluralidad temática y tonal, genérica y estilística", al eludir formar un cancionero poético o unas *Rimas* a la manera de Lope; compuestos a lo lago de la trayectoria poética del autor, desde 1582 a 1624, permiten seguir la evolución literaria del poeta en todos sus aspectos y su impronta en las composiciones mayores; finalmente, se puede apreciar que el soneto "amplió sus márgenes" con los experimentos y las novedades que Góngora introdujo en sus códigos formales y temáticos. Plantea después Matas Caballero una posible clasificación de los sonetos, siempre problemática debido a la mezcla de criterios (temáticos, genéricos, estilísticos); tras revisar algunas de estas clasificaciones, propone con máxima cautela, una clasificación "diacrónica-ideológica" basada en el doble criterio de la cronología y la

temática, constatando que "hay ciertas coincidencias entre ambos perfiles taxonómicos"; de este modo, establece cuatro ciclos que, sucintamente, son los siguientes: el primero, de 1582-1586, "ciclo de juventud en el que destacaría la poesía amorosa de inspiración petrarquista y de factura manierista"; el segundo, de 1588 y 1608, es un ciclo de poesía circunstancial (composiciones laudatorias de la vida cortesana y, en el envés, poemas satírico-burlescos inspirados en el menosprecio de corte), cuya evolución estética se sitúa entre el manierismo y el barroco; en el ciclo tercero, de 1609 y 1616, también de poesía circunstancial, destacan los sonetos de carácter fúnebre, los laudatorios y los satírico-burlescos, y principalmente los que expresan el desengaño cortesano, su desilusión vital y su deseo de retornar a la ciudad natal; el ciclo final, entre 1617 y 1624, acoge poesías de corte, pues es la época en que Góngora se traslada a la misma, y poesías *de senectute*, "en el que el poeta, rindiendo tributo a la poesía de raigambre moral [...], se debate entre la esperanza y el desengaño". En cada ciclo, Matas Caballero estudia en profundidad los sonetos comprendidos en el mismo, sin desdeñar la crítica precedente, ahondando en sus perspectivas o realizando nuevas aportaciones, resultando así el estudio más conspicuo, profundo y completo del conjunto de los sonetos y, en muchos casos, de sonetos concretos que sirven de síntesis o referencia.

En los siguientes apartados de la introducción, aborda Matas Caballero el estudio de la lengua poética de Góngora, reconociendo las deudas con el magistral análisis de Dámaso Alonso y con sus ampliaciones en estudios posteriores. Sobre esta base, Matas Caballero muestra "algunas de las características más destacadas o singulares de la lengua poética de los sonetos de Góngora" atendiendo a cuatro aspectos fundamentales: los cultismos léxicos, de los que "cabría decir que ya se usaban con normalidad en la literatura y en la lengua hablada, y la extrañeza pudo radicar, no en la forma de esas palabras, sino en lo culto de la acepción tomada por el poeta", además del "excesivo uso" de los mismos en tal acepción; los cultismos sintácticos, básicamente reducidos al acusativo griego o de relación ("De un blanco armiño el esplendor vestida") y al hipérbaton que, intensificando el efecto visual sobre la persona o cosa que quiere destacar, separa el sustantivo del determinativo ("Este que siempre veis alegre prado"); los sintagmas y expresiones que, reiterados, muestran la peculiar querencia gongorina ("venenosa pluma", "hurtó del tiempo", "excelso muro" y otros); finalmente las perífrasis, que concreta

en el uso de tópicos o motivos literarios (pisar las estrellas o zafiros, el cultismo "pórfido", "sellar" el sepulcro etc.) y en las alusiones mitológicas y emblemáticas. Matas Caballero ilustra su exposición con las funciones de cada uso y con análisis concretos en los que no podemos detenernos. Por su parte, las metáforas gongorinas, siempre originales y sorprendentes, merecen especial estudio de Matas Caballero.

Dos conclusiones principales se derivan del estudio anterior: los sonetos fueron un campo de ensayo para la escritura de los otros proyectos literarios (*Polifemo*, *Soledades*...); pero, en sí mismos, como construcción individual y como conjunto, son índice de la altísima calidad poética gongorina: "cada soneto de Góngora es una verdadera obra maestra que supera el pulso que el poeta ha mantenido con la tradición literaria y amplifica los límites de la libertad expresiva e inaugura [...] nuevos caminos y espacios para la creación literaria".

En cuanto a lo que es y supone la nueva edición de los *Sonetos*, Matas Caballero indica que se trata de una edición crítica, "de manera que el texto que se ofreciera fuese fruto del cotejo de todos los manuscritos *integri* gongorinos", contando con los encontrados en los últimos años; pretende el nuevo editor ofrecer "la mejor lectura posible", cotejando "el manuscrito Chacón con los demás manuscritos e impresos que se consideran más fiables"; Matas Caballero tiene en cuenta las ediciones del XX de la poesía de Góngora, destacando la de B. Ciplijauskaité, como guía. El crítico plantea las dificultades encontradas y da información sobre los prefacios que acompañan a cada soneto, el aparato de variantes, las notas, la modernización de la puntuación, la ortografía, la razón de la ordenación cronológica de los sonetos. Recoge Matas Caballero 212 sonetos que considera de autoría segura, los 167 del manuscrito Chacón más otros 45 que se tenían de autoría probable y parecen hoy de autoría gongorina incuestionable. Cierra la introducción una copiosa bibliografía que incluye fuentes manuscritas e impresa del siglo XVII, ediciones modernas de las obras de Góngora, comentarios antiguos a las mismas, catálogos y otras fuentes de información documental, una bibliografía selecta de estudios gongorinos (cuarenta páginas nada menos), otros estudios citados y, finalmente, "obras no gongorinas citadas o utilizadas", fundamentalmente de coetáneos del cordobés. Una ingente labor de recopilación que abarca 140 apretadas páginas.

La edición de los *Sonetos* supone años de titánico esfuerzo,

de múltiples lecturas y consultas, dando como fruto un estudio y una edición textual imprescindibles para los lectores y, especialmente, para los investigadores de la obra gongorina en general y de los sonetos en particular. Cada soneto va precedido de un prefacio en el que se informa de las circunstancias del mismo: fecha de composición, a quién o quiénes va dedicado, motivos, el tipo de soneto desde el punto de vista genérico y temático, breve paráfrasis de la pieza, opiniones críticas que ha suscitado desde los primeros comentaristas hasta la actualidad, ecos y reminiscencias de obras anteriores, recursos retóricos y expresivos, y la bibliografía atinente a cada soneto concreto.

La extensión del prefacio puede ser indicio del mayor o menor interés que el soneto ha motivado a lo largo del tiempo, como, por ejemplo, el "más imitado y traducido y el que ha recibido más atención crítica", "Mientras por competir con tu cabello", el que arranca con un verso de Garcilaso, "Ilustre y hermosísima María" o el que comienza con el verso "La dulce boca que a gustar convida". Acude el editor en cada caso a la explicación de los primeros comentaristas y de la crítica posterior, aportando sus propias apreciaciones críticas, muchas de las cuales son inexcusables para un buen entendimiento del soneto correspondiente, trátese del léxico, la construcción o las referencias históricas, culturales, mitológicas o de otro tipo. Estos prefacios añaden muchos aspectos generalizables a la obra de Góngora en conjunto y a su época: aspectos sobre el manierismo y el barroco, empleo poético de la mitología, estructuras más usuales, recursos constructivos...

Tras cada soneto aparecen los manuscritos e impresos en los que consta, las variantes y las notas explicativas para una mejor comprensión del soneto. Estas notas son versales no atañen al soneto en cuanto tal, sino a cada verso concreto: ecos, alusiones mitológicas, significación de términos y expresiones, cuestiones métricas y retóricas... Queda configurada al fin una edición crítica solvente que, además, actualiza la interpretación de la sonetística gongorina, aclara puntos todavía oscuros y reúne las aportaciones de la nutrida crítica anterior a la que se suman las interpretaciones del nuevo editor y estudioso.

José Enrique Martínez
Universidad de León

LITERATURA Y ESCENA. UNA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS

(Madrid: Punto de Vista Editores, 2019, 471 págs.)

El autor del libro objeto de estas líneas, *Literatura y escena. Una historia del teatro español,* es un acreditado especialista del teatro romántico. De ello dan fe sus participaciones en congresos, sus numerosísimos artículos y sus libros dedicados a este tema, entre los que destacan: *Un dramaturgo romántico olvidado: José María Díaz* (2004)*, Catálogo de estudios sobre el teatro romántico español y sus autores* (2005) o *Don Álvaro o la fuerza del sino. Estudio y edición de un manuscrito "apócrifo"* (2014). Esto constituye un buen punto de partida para acometer una empresa arriesgada como la elaboración de un texto de estas características. Pero no es bagaje suficiente. En efecto, el doctor José Luis González Subías también reúne en su persona la condición de conocedor del ámbito escénico e interpretativo. De ello habla a las claras su actividad de crítica teatral (su blog *La última bambalina* se ha convertido en un referente indispensable de la cartelera madrileña), sus estudios sobre diversos modelos interpretativos (*El actor convencional frente al actor naturalista,* 2003) o su titulación superior en Arte Dramático por la RESAD.

Este volumen tiene una pretensión globalizadora. Se trata de una encomiable labor de síntesis destinada tanto a los estudiosos como a los amantes del teatro en general. Por tanto, el empeño merece respeto por las dimensiones del proyecto.

Ahora bien, como señala el autor en el Prefacio, cabría interrogarse acerca del sentido y la utilidad de una nueva historia del teatro español cuando han visto a la luz tantas (y tan nombradas) desde el siglo XIX. Esta cuestión la responde con solvencia el profesor Subías argumentando en un doble sentido: por una parte, resulta inevitable la actualización de contenidos por la irrupción de nuevas obras y nuevos autores y, por otra

parte, se precisa una necesaria revisión del canon establecido a la luz de estudios recientes. Por tanto, la oportunidad de este título queda justificada. En este sentido, José Luis Alonso de Santos, prologuista del libro, acertadamente afirma: "Esta *Historia del teatro español* que presentamos aquí es una relectura y una interpretación de nuestro teatro más reconocido a lo largo de los tiempos, pero a esa selección Subías ha creído oportuno agregar una serie de títulos y autores que, por diversas circunstancias, no figuran en ese canon".

Destaca del título el artículo que antecede al subtítulo: "*Una* historia del teatro español". En efecto, no se adopta una posición dogmática y totalizadora, sino *una* interesante perspectiva subjetiva, más modesta e intelectualmente de mayor estímulo.

El conocimiento profundo del tema analizado, es decir, de nuestra historia dramática, se erige como un elemento fundamental en la obra. La madurez reflexiva e intelectual vertebran estas páginas. Siendo esto un aval de calidad, no estamos ante un texto frío, escrito desde el distanciamiento erudito, sino de un apasionado recorrido por los diversos periodos de nuestra literatura dramática.

Una idea fundamental articula el discurso de Subías: existe una profunda continuidad en la tradición dramática española. Esta idea se ve avalada por numerosas referencias a autores y textos que, superando las barreras, algo artificiales, que algunos críticos levantaron, influyen decisivamente en diversas épocas. Pongo como ejemplo la pervivencia de la comedia áurea en el siglo XVIII o los aspectos románticos de los dramaturgos neoclásicos.

En un ensayo de esta envergadura, destinado a la alta divulgación, no han de faltar los fragmentos que ilustren las explicaciones. También este constituye uno de los aciertos del libro. La selección de textos es adecuada, uniendo la amenidad a la claridad didáctica que se persigue. Subías no se limita a exponer de manera diacrónica y clara un repertorio de autores y obras, sino que efectúa interesantes valoraciones. Esta subjetividad aporta al conjunto un sello personal que lo singulariza. Son opiniones personales, sí, pero de ningún modo arbitrarias o frívolas. El conocimiento y la lectura apasionada brillan con intensidad en esos juicios del autor.

Otro de los méritos, en mi opinión, de este libro reside en el análisis de la producción de dramaturgos olvidados o denostados por la crítica. Tal es el caso de Comella, escasamente conocido a través del escarnio

moratiniano, o de Alfonso Paso, injustamente englobado dentro del teatro burgués con escaso vuelo artístico.

Una de las pocas objeciones que se pueden aplicar a este trabajo reside en la desigual extensión de los capítulos. Siendo como es Subías, como arriba enuncié, un gran especialista en el teatro romántico, hubiera sido deseable un mayor desarrollo de ese apartado. Por el contrario, nada perdería la publicación si se excluyeran algunos nombres del capítulo dedicado a la escena española en las últimas décadas. Seguramente se podrá contraargumentar que el autor ya ha escrito diversas monografías sobre aquel movimiento literario, por lo que el lector interesado puede acudir a ellas; o bien que conviene dar noticia de las últimas promociones para incluirlas en nuestra tradición dramática. No obstante, considero que tal vez sea prematura esa inclusión, ya que resulta difícil distinguir los bultos de las sombras.

En fin, la aparición de *Literatura y escena. Una historia del teatro español* constituye un hito en los trabajos que ofrecen una amplia visión de la literatura teatral española.

Javier Pérez-Castilla Álvarez
Universidad Autónoma de Madrid

ROSARIO DE ACUÑA, *HIPATIA (1850-1923). EMOCIÓN Y RAZÓN*

Elena HERNÁNDEZ SANDOICA (ed.)

(Madrid: Abada Editores, 2019, 352 págs.)

Desde que comenzó la democracia en España el rescate de nombres, vidas y obras de las mujeres intelectuales de España ha ido en progresión creciente hasta la actualidad. Ahora es cuando podemos afirmar sin temor a equivocarnos que los estudios sobre la mujer en general y sobre el feminismo en particular han abierto una brecha definitiva en el paradigma de lo canónico y están dispuesto a dejar su huella propia en la historiografía del siglo XXI.

En este contexto llega a las librerías el reciente volumen sobre Rosario de Acuña publicado por Elena Hernández Sandoica, catedrática de Historia Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid. Rosario de Acuña es una intelectual olvidada, una mujer apasionante que vivió entre dos siglos de una España en plena crisis colonial y nacional. Ana María Díaz Marcos, en *Salirse del tiesto. Escritoras españolas, feminismo y emancipación (1861-1923),* afirma: "Una librepensadora, por definición, no armoniza bien con el relato dominante de la historia literaria, y por eso mismo su obra resulta anómala e indefinible" (Oviedo: KRK, 2012: 15). Rosario de Acuña encaja en la definición de librepensadora que ha logrado "salirse del tiesto", expresión recogida por Pascual de Santacruz en la revista *La España Moderna* (1889-1914) y encauza sus ideales de las corrientes republicanas, librepensadoras y masonas.

Tras la extensa Introducción (9-42), ofrecida por Elena Hernández Sandoica, donde se contextualiza la figura de Rosario de Acuña, tanto biográfica como bibliográficamente, la editora selecciona aquellos estudios que ofrecen nuevas aportaciones a la investigación realizada previamente. Recuérdese que Hernández Sandoica es una pionera en los estudios de la madrileña gracias a su trabajo *Rosario de Acuña: la escritura y la vida*

(2012). A ese volumen se viene a sumar ahora esta novedad editorial que desde luego completa recreación identitaria de esta intelectual: su pseudónimo masónico, su militancia, su voz poética, su religiosidad, la relevancia de las fuentes francesas para su filosofía y pensamiento, su incursión como madrina de guerra y una comparación fundamental con otra grande de nuestras letras, Emilia Pardo Bazán (1851-1921).

Hagamos una brevísimas presentación de lo que este volumen ofrece para que los lectores puedan ver su valía histórica. En el primer capítulo, Christine Arkinstall, profesora en la Universidad de Auckland, toma el nombre de *Hipatia*[1] como base sobre la que cimentar su estudio de la escritora madrileña: "Haciéndose Hipatia: muerte y resurrección en los escritos elegíacos de Rosario de Acuña" (43-80). Arkinstall analiza una serie de poemas elegíacos de Rosario de Acuña centrando su atención en "la continuidad a pesar de la muerte y la contestación que Acuña efectúa de las normas establecidas sobre lo genérico y el género" (45). Además, estudia en los ensayos de "A lo Anónimo" (1885) e "Hipatia" (1886) los conceptos de "herencia, legado y continuidad" (45-46). Desde una perspectiva regeneracionista, y ayudándose del sobrenombre *Hipatia*, Christine Arkinstall defiende que Acuña busca con sus composiciones elegíacas impulsar las corrientes republicanas, librepensadoras y feministas para salvar a España de la fatal agonía causada por la Iglesia católica y corrientes conservaduristas.

En el segundo capítulo, José Bolado García, encargado de editar las *Obras reunidas* (2007-2009), de Rosario de Acuña, centra su estudio en la recuperación de la poesía de la autora, hasta ahora inédita. "Corrientes y remanso en la voz poética de Rosario de Acuña" (81-126) comienza con una reflexión sobre cómo la herencia ideológica ha afectado a la recuperación de la poesía de Rosario de Acuña. Bolado García explica que la autora creía imposible dar rienda suelta a su libertad personal bajo el yugo de la Iglesia católica, y asume que Acuña escribe para respetarse a sí misma y "para no sentirse arrastrada a la apatía y la muerte" (89). Además, trata el estigma que para la autora suponía la palabra *poetisa* y analiza diferentes poemas, desde los más melancólicos de su obra como "Oh Libertad..." (*La*

[1] *Hipatia* es el nombre masón con el que Rosario de Acuña ingresó el día 12 de febrero de 1886 en la logia Constante Alona en Alicante. Adoptar el nombre de esta famosa matemática y filósofa neoplatónica le permite a Rosario de Acuña regenerarse como mujer y desterrar ciertos elementos estereotipados de la feminidad normativa.

Época, Madrid, 20/02/1876) o "A mi madre" (*El Cantábrico*, Santander, 11/05/1923) hasta los que tratan temas que denotan el gusto de Acuña por los pequeños placeres de la vida, como "Naturaleza" (*Los dos Mundos*, Madrid, 18/03/1885) o "Al Sol" (*El Cantábrico*, 22/11/1901), donde la autora se recrea en la observación de la naturaleza.

En el tercer capítulo, "'Su Dios no satisface a mi razón': mujer, ateísmo y fe en la obra de Rosario de Acuña" (127-158), es Ana María Díaz Marcos, de la Universidad de Connecticut, quien trata el conflicto personal de Rosario de Acuña entre el ateísmo y la fe. Afirma que la autora nunca dejó de reflexionar sobre el tema en su obra literaria, "explicando que creció en el seno del catolicismo y fue una perfecta creyente durante su infancia, pero experimentó luego 'titánicas batallas' en su conciencia" (131).

María José Lacalzada de Mateo, de la Universidad de Zaragoza, desarrolla en el cuarto capítulo, "Sosteniendo la libertad de pensamiento: Rosario de Acuña y la masonería" (159-198), su estudio sobre la libertad del pensamiento y la masonería en la vida de Rosario de Acuña. Comienza con la entrada de la escritora en la francmasonería, el nacimiento de *Hipatia* y la asunción del cargo de *oradora* en la logia femenina *Hijas del Progreso*. María José Lacalzada de Mateo habla de la prohibición del drama *El Padre Juan* (1891) y del "cénit de su actividad anticlerical [...] en pro de la libertad de pensamiento" (188).

Anteriormente se ha resaltado la importancia de la naturaleza en la obra de Rosario de Acuña, puesto que para la autora esta es una vía de ascensión al perfeccionamiento si se conjugan naturaleza y espíritu. Este es el motivo que recoge Solange Hibbs-Lissorgues, de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès, en el quinto capítulo de este volumen, "Rosario de Acuña y la literatura francesa: un viaje por el alma y la naturaleza" (199-232), y que vincula a Rosario de Acuña a dos autores franceses: Camille Flammarion (1842-1925) y Jules Michelet (1798-1874). Ambos presentan clara influencia en la obra literaria de Rosario de Acuña, ya que comparten "la filosofía de la interioridad" (210) y contemplan la naturaleza como germen de la introspección reflexiva.

En el sexto capítulo, "La maternidad espiritual de Rosario de Acuña: cartas de guerra e intimidad epistolar" (233-280), será de nuevo Elena Hernández Sandoica la encargada de tratar la figura de Rosario de Acuña como madrina de guerra. Es fundamental la importancia del género

epistolar, por lo que comienza analizando a la autora como escritora de cartas, escritas a partir del año 1875 y relevantes por la emotividad que caracteriza a Acuña. Hernández Sandoica dota a este sentimiento de tintes regeneracionistas denominándolo como emoción *política*.

La obra se cierra con el capítulo séptimo, "Rosario de Acuña y Emilia Pardo Bazán: dos trayectorias divergentes" (281-348), donde Macrino Fernández Riera, especialista en la historia de Asturias de finales del siglo XIX, aborda un análisis comparativo entre las coetáneas Rosario de Acuña y Emilia Pardo Bazán. Macrino Fernández Riera explica que su comparación tiene como catalizador la denominada *cuestión religiosa* en España. Además, este cotejo sirve como contrapunto necesario para valorar más detenidamente las biografías de las dos escritoras, analizar las circunstancias y opciones vitales que se les presentaron, y las distintas decisiones que tomaron.

Como se puede ver cada uno de estos capítulos son necesarios para completar el rescate de esta autora. *Rosario de Acuña, Hipatia (1850-1923). Emoción y Razón* (2019) presenta aspectos a esta escritora moderna con los que los lectores actuales fácilmente se pueden sentir reconocido porque son un legado histórico que no se debe olvidar. Los derechos de las mujeres, sus ideales y su necesidad de conquistar el espacio público son la base de la mujer intelectual española. Además, el subtítulo de *Emoción y Razón* expresa a la perfección el sentido del presente estudio. *Emoción* debido al carácter que impregna a la mujer en la defensa del feminismo español y *Razón* que emplea Rosario de Acuña en su defensa de las corrientes librepensadoras, masonas y republicanas.

Sirva este breve resumen de sus capítulos para demostrar que el libro está bien articulado y se muestra una visión desde distintas perspectivas (vida, obra, relaciones sociales e ideología) de la figura de una mujer que merece un espacio dentro de la historia de la cultura española.

Aroa Rabadán Reyes
Universidad Complutense de Madrid

CARTOGRAFÍA TEATRAL
EN HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO

Guillermo LAÍN CORONA y Rocío SANTIAGO NOGALES (eds.)

(Madrid: Visor Libros, 2019, tomo II, 864 págs.)

Cartografía teatral. En homenaje al profesor José Romera Castillo corresponde al segundo volumen de la trilogía que rinde homenaje a uno de los profesores e investigadores de mayor prestigio dentro del hispanismo internacional, el profesor Romera Castillo, tras su nombramiento como catedrático emérito de la UNED. El libro recoge, además, nuevos estudios relacionados eminentemente con el teatro. La trilogía, de la que Visor Libros publicó en 2018 el primer volumen, *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*, editado igualmente por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, se completará en breve con la publicación de *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, que tratará diversas cuestiones relacionadas con lo autobiográfico y lo teatral. De esta manera, el número total de estudios que ofrecerá la serie ascenderá a 185 aportaciones y 272 adhesiones en las tres entregas de la *Tabula gratulatoria*.

En cuanto al profesor José Romera Castillo, nacido en la localidad granadina de Sorvilán, es catedrático de Literatura Española, especialista en literatura en lengua española y en teatro español del Siglo de Oro y de los siglos XIX, XX y XXI, en escritura autobiográfica y en semiótica literaria y teatral y sus relaciones con los medios de comunicación —prensa, radio, televisión y nuevas tecnologías—. En su extensísimo *curriculum* se encuentra la publicación de más de más de cuarenta monografías y más de doscientos artículos. Ha contribuido, de manera determinante, a la incorporación de la semiótica dentro de las investigaciones en España y, entre sus innumerables méritos, destaca el estudio de numerosas parcelas relacionadas con la literatura española desde Berceo hasta nuestros días, en lo referente a las obras y las autobiografías (entre autores, entre otros,

como Cervantes, Quevedo, Santa Teresa, Clarín, Rosalía de Castro, Unamuno, Valle-Inclán, Machado, J. R. Jiménez, Lorca, Cernuda, Delibes, Benedetti, Bryce Echenique...), por un lado, y, por otro, el teatro español y su repercusión dentro y fuera de nuestras fronteras, en lo referente tanto a los textos dramáticos como a sus puestas en escena (como en los casos de *La Celestina* y obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina...; las dramaturgias de autores contemporáneos como Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo o José Luis Alonso de Santos); las dramaturgias femeninas (como las de Paloma Pedrero, Carmen Resino, Laila Ripoll, Itziar Pascual, entre tantas otras), etc.

Ha sido fundador y presidente de entidades de primer orden, como la Asociación Española de Semiótica (AES), el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) o la Asociación Internacional de Teatro Siglo XXI (AITS21); co-fundador de la Federación Latinoamericana de Semiótica y miembro del comité ejecutivo de la International Association for Semiotic Studies; director de la prestigiosa *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, así como destaca su participación en el comité de redacción de diversas revistas nacionales e internacionales. Además es Académico de número de la Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE) y Académico correspondiente de varias Academias de España (de Buenas Letras / Bones Lletres de Barcelona, de Buenas Letras de Granada, y de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba), así como de otros países (Academias Chilena, Puertorriqueña, Norteamericana y Filipina de la Lengua Española)[1].

Cartografía teatral. En homenaje al profesor José Romera Castillo comienza con un Preámbulo que repasa los diferentes contenidos de la trilogía, junto con un Apéndice, en el que figura la procedencia de las universidades, las instituciones y los escritores, españoles y extranjeros, que han participado en los tres volúmenes.

La primera parte comienza con la relación de las publicaciones del profesor sobre teatro, exclusivamente, tanto libros como ediciones de volúmenes colectivos y monográficos de revistas, artículos (agrupados por épocas, autores y ámbitos, semiótica teatral, escritura autobiográfica, nuevas tecnologías, teatro hispanoamericano, W. Shakespeare, teatro

[1] Su *curriculum vitae* extenso puede verse en *https://academiadelasartesescenicas.es/jose-romera/*.

francés, didáctica del teatro y otras publicaciones), prólogos, proyectos de investigación, dirección de tesis de doctorado, de memorias de licenciatura, de trabajos de investigación (DEA) y de fin de máster (TFM); así como se da cuenta de su labor al frente del SELITEN@T, de la revista *Signa*, y de sus últimas publicaciones sobre teatro.

Tras una *laudatio* de otro de los grandes investigadores del teatro español actual, el profesor César Oliva Olivares, de la Universidad de Murcia, y la réplica en agradecimiento de Romera Castillo, bajo el título *Meus esse gratias semper*, la segunda parte, que se centra en el estudio de lo teatral, queda dividida en dos espacios: de un lado, el teatro español, subdividido a su vez en dos apartados: "Desde la Edad Media al siglo XIX", que consta de 15 aportaciones; y "Siglos XX y XXI", que ofrece otros 37 trabajos; y, de otro, el "Teatro hispanoamericano y de otros ámbitos", que aporta 8 estudios más, con lo que el total asciende a 45 estudios teatrales de diversas épocas y ámbitos.

En "Desde la Edad Media al siglo XIX", Miguel Ángel Pérez Priego estudia "El uso del verso en los orígenes del teatro castellano"; Dorothy Sherman Severin, "El humor en el auto de los pastores: Fray Íñigo de Mendoza y sus seguidores, Juan del Encina y Lucas Fernández, en la edad de la imprenta"; Joseph T. Snow, "Tres países, tres idiomas, tres *Celestinas*"; Javier Blasco, "Atribuciones cervantinas desde la estilometría: el entremés de *Los mirones*"; Abraham Madroñal, "Dos comedias para un palacio: *El hijo por engaño y toma de Toledo* y *Los palacios de Galiana*, de Lope de Vega"; Frederick A. de Armas, "*La dama duenda* como metateatro: dioses, semidioses y la cuarta pared"; Enrique Rull, "La despedida en las comedias mitológicas de Calderón"; Saiko Yoshida, "¿En qué consiste el honor áureo? El caso de *El alcalde de Zalamea* (traducción japonesa)"; Ana Suárez Miramón, "La dramatización de las tres edades del mundo"; Piedad Bolaños Donoso, "El Hospital de la Misericordia y el teatro gaditano en el siglo XVII. Aportaciones documentales (I)"; Jesús Cañas Murillo, "La recepción decimonónica de Leandro Fernández de Moratín: las reivindicaciones de Inarco Cortejano"; Jean-François Botrel, "La Revolución de 1868 en aleluyas o el teatrillo de la historia"; Miguel Ángel Muro, "Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí y Ventura de la Vega en el comienzo de la 'alta comedia' con asuntos de libertinaje"; y Marieta Cantos Casenave, "La mitificación de la reina María de Molina en el drama de Mariano Roca de Togores. Una reina para una nación liberal".

En el apartado "Siglos XX y XXI", Antonio Castro Jiménez presenta su estudio "Del teatro por horas al microteatro"; Urszula Aszyk, "La Danza de la Muerte en el arte y el teatro del siglo XX: casos de recreación y transformación de la tradición medieval"; Julio Huélamo Kosma, "Alcance epistemológico del teatro filmado: un esbozo de análisis sobre algunas puestas en escena de *La casa de Bernarda Alba*"; Emilio Peral Vega, "*El público* según Àlex Rigola: Lorca en el abismo (escénico) de su deseo"; Manuel Aznar Soler, "La literatura dramática de Luis Araquistáin"; Mariano de Paco, "'En la infancia está todo....'. El Álbum de dibujos (1925-1931), de Antonio Buero Vallejo"; Cerstin Bauder-Funke, "Memoria y rebelión: homenaje a José Martín Recuerda y su drama *La llanura* (1947-1948)"; Françoise Dubosquet Layris, "Antonio Gala, literatura y compromiso"; Virtudes Serrano García, "Sobre *La mano en el cajón*, texto inédito de Jerónimo López Mozo"; Fernando Doménech Rico, "Retorno a Mauthaussen (estrategias para representar lo irrepresentable)"; Diana M. de Paco Serrano, "La conciencia del mito trágico en las obras de Raúl Hernández Garrido (*Los restos. Agamenón vuelve a casa*) y Rodrigo García (*Martillo*)"; Manuel F. Vieites, "Historia literaria y creación dramática. Tres textos de Laura Rubio Galletero"; Álvaro Salvador, "El teatro de Gracia Morales: un lugar de paso"; Félix J. Ríos, "Nuevas dramaturgias. El teatro de José Padilla"; María José Sánchez Montes, "El festival del actor. El II Festival Internacional de Teatro de Granada"; Eduardo Pérez-Rasilla, "Trayectoria y directrices estéticas de Luz Arcas con la compañía La phármaco"; Dolores Romero López, "*Beyond the Fence*, de Pablo Gervás: el teatro musical entre el mito de Prometeo y el cíborg"; Alberto Romero Ferrer, "Otra historia del teatro español de posguerra: las fantasías líricas de Quintero, León y Quiroga"; Gracia Morales Ortiz, "Nada que hacer": una aproximación a la noción de conflicto estático"; Monique Martínez Thomas y Raimundo Villalba Labrador, "Dramaturgia(s) de visita(s): un ejemplo de *Teatro Aplicado*"; Berta Muñoz Cáliz, "Teatro, censura y cintas de vídeo: el archivo fílmico y sonoro del Centro de Documentación Teatral como fuente para la investigación sobre la dramaturgia española durante la transición política"; y José María Paz Gago, "De actor teatral a mito del cine internacional: Fernando Rey en su centenario (1917-2017)".

En "Teatro hispanoamericano y de otros ámbitos", Wilfried Floeck aporta el estudio sobre "El mundo de la inmigración visto desde la perspectiva de un inmigrante. *Patera*, de Juan Pablo Vallejo"; Carmen

Márquez Montes, "La Electra caribeña de Virgilio Piñera"; Paola Bellomi, "De Sefarad a Safed: el hebraísmo en el teatro de Jacobo Kaufmann"; Paloma Díaz-Mas, "Una fiesta teatral sefardí (Sarajevo, 1895) en la revista *Alrededor del mundo* (Madrid, 1915)"; Silvia Betti, "La frontera según Carlos Morton, 'constructor de puentes entre dos países distantes'"; Domingo Sánchez-Mesa Martínez, "Magris en el Hades: figuración del yo en *Así que usted comprenderá*"; Rosa de Diego, "El yo teatral en el teatro de Quebec"; y Helena Guzmán y José María Lucas, "*L'offendere per amare, overo La Telesilla* (Cupeda / Fux. Viena, 1702): un ejemplo notable de recepción clásica en el ámbito operístico".

Por último, en esta *Tabula gratulatoria* se incluyen 12 adhesiones de instituciones / publicaciones, junto a las 68 de colegas y amigos, relacionados en el teatro tanto de España como de diversos países. Y, para finalizar, el volumen ofrece una relación de las publicaciones del SELITEN@T.

En definitiva, estamos ante una nueva obra tan ingente (864 págs.) como la del primer volumen (1234 págs.) de la trilogía en homenaje al profesor Romera Castillo, cuya figura ha sido capaz de reunir a lo más granado del panorama de investigadores de España y de fuera de ella, en torno a su sobresaliente trayectoria profesional y excepcional obra, que ha creado a lo largo de los años, hasta convertirse en una de las personalidades más destacadas del hispanismo internacional de las últimas décadas. El estudio del teatro bien merecía un volumen de esta tan alta calidad.

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
Academia de las Artes Escénicas de España
SELITEN@T / AITS21

EL CUERPO MUERE Y EL VERSO VUELA: LA POESÍA METAFÍSICA DE PEDRO SALINAS Y LUIS PALÉS MATOS[1]

Luce y Mercedes LÓPEZ-BARALT

(Madrid: Mandala Ediciones, 2018, 191 págs.)

1. DE PUENTES Y CONFLUENCIAS

Esta investigación a dos manos en absoluto cierra la carrera de sus dos brillantes autoras, pero sí supone un interesante punto de confluencia. Debía ser en Madrid, donde ambas intentaron doctorarse reencontrándose con sus raíces españolas, ese abuelo médico sobre el que, por cierto, han escrito. Debía ser en Madrid, aunque en su momento no lo consiguieran y tuvieran que cerrar brillantemente esta primera etapa de sus estudios en Harvard y Cornell, respectivamente. Luce lo recordó el pasado mes de enero en el paraninfo de la Complutense donde consiguió sacarse la espinita al recibir el doctorado *honoris causa* por esta misma universidad.

No pretendo hacer un análisis textual, más propio del profesor Huerta. Tampoco justificar en su totalidad el libro que presentamos (algo que corresponderá a la autora, en representación de ambas). Quisiera solo hacer algunos comentarios al hilo de mi lectura, que he disfrutado en profundidad. Algunas reflexiones al sesgo, y luego tal vez, si el tiempo lo permite, centrarme más en el texto.

A priori y siendo ambas hispanistas, la trayectoria de las hermanas López-Baralt parecería divergir. Los trabajos de Mercedes se centraron en la antropología: yo me dedico a la literatura hispanoamericana en la universidad de Sevilla y sus estudios sobre el cronista Guaman Poma de Ayala fueron referencia obligada, así como los del Inca Garcilaso y

[1]Se recogen aquí las tres intervenciones de que constó el acto de presentación de este libro de Luce y Mercedes López-Baralt, el día 13 de junio de 2019, en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

otros muchos… hasta culminar en Macondo y su libro *Para decir al otro*, publicado en Iberoamericana Vervuert hace unos años. Como ya adelanté y es bien conocido, Luce ha dedicado su labor investigadora a profundizar en la mística, tanto castellana como sufí, pero sin desdeñar otras como la experiencia "mística" de un Borges, al que conoció y con cuya viuda, María Kodama, le une una gran amistad. Todo ello en una carrera muy sostenida, amparada en su conocimiento de las lenguas orientales, en múltiples congresos, conferencias, estancias de investigación… No obstante, y en los últimos años, ambas recalarán en la poesía del siglo xx, sea Palés Matos (Mercedes), o José Hierro (Luce), entre otros. Así, su trayectoria profesional compatible con una intensa amistad, permitió la confluencia en el libro que presentamos.

Un libro producto de varios cruces: España y la isla, una isla de colonización española hasta el 98 y siempre acogedora con sus hombres y mujeres, especialmente en la primera mitad del siglo xx. Por supuesto, se recuerda la mano tendida del rector Benítez a un Juan Ramón Jiménez y todos aquellos (republicanos o no) a los que la guerra convirtió en itinerantes (Guillén, Salinas…). Pero no conviene olvidar que mucho antes, desde la Junta de Ampliación de Estudios y el Centro de Estudios Históricos, hubo un intercambio enriquecedor de puertorriqueños que estudiaron en España: Antonio S. Pedreira, José Balseiro, Margot Arce de Vázquez, María Teresa Babín… y españoles como Federico de Onís, auténtico puente hacia el nuevo mundo norteamericano e hispanoamericano que, culminada su carrera en Columbia, dedicó sus fecundos últimos años a poner en marcha el Departamento de Estudios Hispánicos en la isla de Puerto Rico.

Un libro producto de varios cruces —decía—. Generación del 27: amor y metafísica en la espléndida poesía de *La voz a ti debida*, en el caso de Pedro Salinas. Vanguardia y negritud en el *Tuntún de pasa y grifería que* opaca otros versos del autor, en el de Palés Matos. Recuperar su última poesía en torno a Fili-Melé, no tan estudiada; y tender puentes y arriesgarse a estudiar claves trascendentes especialmente en el isleño parece una osadía en tiempos posmodernos, siempre temerosos de la acusación de esencialismo. Tal vez lo sea, pero tiene una justificación: estamos ante dos clásicos inagotables, algo que pensé y pude confirmar después en las citas del paratexto que lo refrendaban. Clásicos como Borges no pueden, no quieren en definitiva obviar la metafísica, aunque el argentino juegue con nosotros al presentarla como una rama de la literatura fantástica (eso

lo único que prueba es la categoría de una literatura a la que dedicará su vida, como sabemos bien…).

El pórtico "estamos ante dos clásicos inagotables" (p. 9), deja muy claro el punto de confluencia entre poetas aparentemente disímiles. Y permite suponer la génesis de este libro que surge de una chispa fecunda: "ambos poetas sintieron la lírica de amor, con todas sus consecuencias metapoéticas y metafísicas, de manera análoga" (p. 12) —dicen las autoras—.

Porque la poética que comparten surge precisamente de la necesidad imperiosa que sienten de trascender la pasión vivida y salvarla del tiempo imperecedero. Esto lleva a Salinas y a Palés a servirse de la materia prima de su amor como cimiento de la poética metafísica y de sus reflexiones literarias (p. 9).

Del efecto polinizador que Salinas ejerció sobre Palés (p. 10) hablará la autora presenta, Luce López-Baralt, en representación de ambas hermanas. Yo quiero centrarme en un aspecto ligado a la reescritura. Porque, también en el pórtico se acusa recibo de los dos ensayos, a partir de los cuales surge el libro de hoy: uno de Luce sobre Salinas (1994) y otro de Mercedes sobre Palés (2009). Quince años los separan, si bien el de Mercedes es la culminación de una trayectoria que persigue a Palés desde 1995 (y me refiero a fechas de publicación: una monografía publicada en la Biblioteca de Autores de Puerto Rico, de Plaza Mayor (San Juan de Puerto Rico, 1997), la edición de sus obras en la editorial de la universidad de Puerto Rico (1995) y, por fin, un librito titulado *Orfeo mulato: Palés ante el umbral delo sagrado*, también de la Editorial universitaria de Puerto Rico (2009).

Los dos poetas se conocieron, charlaron sobre literatura casi con seguridad en ese paréntesis de tres años de luz y alegría que el español pasó en la isla antes y después de su exilio estadounidense. Salinas no pudo leer la última poesía "metafísica" de Palés, pero tuvo que ver en su gestación. José Emilio González, Margot Arce de Vázquez y Lena Burgos-Lafuente ya intuyen esta relación y las autoras, buenas investigadoras al fin (somos enanos a hombros de gigantes), señalan concienzudamente estos débitos. Aun así, ninguno de los estudiosos anteriores se había atrevido a explorar a fondo el diálogo literario que intuyen entre ambos poetas. Y aquí se ancla el trabajo de las López-Baralt, cuya sensibilidad literaria las lleva a encontrar una mina que merece la pena socavar.

Sospecho que debo hacer una precisión respecto a lo que creo modestia por un lado y prurito de honestidad por otro, del lado de las dos investigadoras: este libro es un producto original y no porque casi tímidamente se asegure que "para hacer posible el libro cada una de las autoras se vio precisada a estudiar a fondo, y por igual, a los dos poetas que lo protagonizan" (p.10). *Of course*, eso fue así. Pero de cualquier modo, al reescribir un genotexto enfrentándolo a otro distinto (y pienso sobre todo en los trabajos previos de Merce), se produce una nueva lectura que ilumina aspectos no profundizados con anterioridad. *El barco en la botella* y *Orfeo mulato* contienen las semillas que avalan el libro que hoy se presenta, desde luego, pero esos estudios (cap. IX del primero: "Filí-Melé abre la muralla: Ovidio y la coherencia de la poesía de Palés" y, con distintos matices, todo el libro de *Orfeo mulato* acercan a la poesía occidental desde sus orígenes a un Palés Matos que es mucho más que mero *Túntún de pasa y grifería…*

Estudio denso, con multitud de referencias intertextuales clásicas (grecolatinas, literatura española, literatura mundial, norteamericana, contemporánea) que reflejan la densidad de lecturas de las hermanas López-Baralt, intelectuales de pro, con una carrera impresionante a sus espaldas. Multitud de notas a pie de página que agilizan un libro, de otro modo imposible de digerir por su riqueza.

Análisis extraordinariamente pormenorizado de los textos con los que se dialoga una y otra vez, desde todos los frentes posibles hasta agotar aparentemente su significado: métrica, figuras retóricas, contextos de todo tipo…

Lo autobiográfico y personal como fondo, pero sublimado y convertido en literatura porque el cuerpo muere y el verso vuela… vuela y permanece para la eternidad… Como los trabajos de las hermanas López-Baralt.

María Caballero Wangemert
Universidad de Sevilla

2. SALINAS Y PALÉS: UN DIÁLOGO SOBRE LA POESÍA Y EL AMOR

Reiteradamente dual este libro de título tan sugerente: dos sus

autoras, las hermanas López-Baralt (Luce y Mercedes); dos los poetas objeto de estudio: Pedro Salinas y Luis Palés Matos; dos las destinatarias de los versos amorosos de ambos: la amada innominada del español y la enigmática Filí-Melé del puertorriqueño; dos los temas que proclama su hermoso encabezado: lo efímero del cuerpo y lo eterno del espíritu; dos, en fin, los continentes que aquí dialogan por obra y gracia de la palabra poética.

Empezaré por esta última dualidad. Me encocora (lo saben algunos de mis colegas) la artificiosa escisión que nuestro sistema universitario ha hecho del tronco común de la literatura en nuestra lengua: por un lado, la literatura española; por el otro, la literatura hispanoamericana. La primera, nacional. La segunda, por fortuna, supranacional. Artificioso y doblemente falaz este cisma que, si tal vez pudiera justificarse en los ámbitos mucho más estancos de la narrativa y el teatro contemporáneos, es totalmente injustificable en el caso de la poesía. Ni uno solo de los grandes poetas españoles —y aun de los medianos— puede entenderse sin la mediación de los americanos, que son —a algunos de nuestros compatriotas les cuesta reconocerlo— quienes han venido marcando el paso en el camino a la modernidad. Así, primero Rubén, a los Machado y Juan Ramón; después Huidobro, abriéndoles el portón de las vanguardias a Diego y Larrea; más tarde, Vallejo y Neruda, tan decisivos en Hernández, Rosales y la rehumanización general del 36…, y hasta Octavio Paz, de tanto ascendiente sobre los novísimos… Ello no quiere decir, desde luego, que no haya flujos en la dirección contraria, propiciados sobre todo por el exilio, como nos enseña esta conversación —real e imaginaria— entre Salinas y Palés Matos que con tanto rigor como sensibilidad nos transcriben Luce y Mercedes López Baralt.

La primera vez que me topé con el nombre de Palés Matos —muy desconocido entre nosotros, la verdad— fue leyendo el *Canto personal,* la polémica *Carta perdida a Pablo Neruda,* de Leopoldo Panero. Tiene, sin duda, este excesivo poema muchas tachas que afearle pero también no pocas virtudes, entre ellas la pasión que muestra por los poetas de la América latina; empezando por Neruda, amado como poeta y odiado como político, y siguiendo por Vallejo y otros de menor relieve. Dos tercetos de la epístola nos hablan de dos poetas caribeños, vinculados a la figura de García Lorca:

Y Nicolás Guillén (poeta estimable)
traduce en su lenguaje a Federico.
¡Y cómo lo traduce!: es admirable.

Lo traduce a su son (y me lo explico);
y lo traduce bien (las cosas claras);
tan bien como Palés en Puerto Rico.

Tanto Guillén como Palés —aunque con un solo poema este último, "El pozo"— aparecen incluidos en el segundo tomo de la tan injustísimamente olvidada *Antología de la poesía hispanoamericana* de Panero, publicada por la Editora Nacional en plenos años de hierro —1944-1945—. Lo cual no fue óbice para que el poeta astorgano acogiera a los que, por proceder de la trinchera contraria, el franquismo consideraba proscritos, así Vallejo y Neruda, de quien, entre otros poemas, incluye la "Oda a Federico García Lorca". Y, en fin, por lo que se refiere a la presencia y el intercambio entre poetas de ambas orillas, vinieron después años nada malos gracias a la labor del Instituto de Cultura Hispánica y la reiterada presencia en España de Eduardo Carranza, Coronel Urtecho, Eduardo Cote, Gastón Baquero y otros.

Pedro Salinas había entrado mucho antes en mis lecturas. Recuerdo emocionado el día, la clase, en que, comentando la Égloga III de Garcilaso de la Vega, y las huellas garcilasianas en el creador de *La voz a ti debida,* mi maestro don Francisco López Estrada nos regaló a sus estudiantes con una sorpresa que hoy, en plena era digital, puede parecer una nonada, pero entonces nos pareció un regalo maravilloso. Se trataba de una grabación con la voz de Salinas recitando su último gran poema, *El contemplado.* Duraba mucho pero nos supo a poco. Desde entonces algunos soñamos con Puerto Rico y el Caribe.

Mas vuelvo al libro para elogiar, en primer lugar, el método con que han procedido sus autoras; método que, sin olvidar aportaciones de la crítica más reciente, nos trae ecos de los viejos y ya maestros de la estilística: Spitzer, Dámaso, Lapesa, Arce… Quién nos hubiera dicho, cuando nos iniciábamos en esta fascinante tarea de comentar textos, que algún día sentiríamos nostalgia de estos venerables instrumentos y técnicas de la filología que trataban de revelar la verdad / belleza del texto sin interferencia alguna de elementos espurios de interpretación; esos de

que tanto se valen hoy los seguidores de ciertas corrientes críticas, poco preocupadas por la estética y mucho, en cambio, por la barata y espero que pasajera ideología de géneros, identidades y correcciones políticas. Del modo de proceder de nuestras autoras sobre el particular —tan distante, insisto, de estas lecturas posmodernas— hay un elocuente ejemplo en la página 93, justo cuando tratan de la misteriosa Filí-Melé de Palés Matos: "Es mucho —afirman— lo que podríamos escribir en torno a esta puertorriqueña excepcional, pero cumple que respetemos su voluntad de silencio. Dicho esto, vayamos al grano, es decir, a la poesía". O sea, vayamos al grano, y dejemos la paja en que tanto gustan mullirse otros. La naturalidad del refranero castellano como vacuna contra la pedantería y otras enfermedades posverdaderas.

En el mismo sentido, es admirable la manera como las autoras nos describen el mundo ideal al que llegaron los dos poetas: la "carne transcorpórea" que cantara Salinas, o la "catedral de ceniza" como metáfora suprema con que Palés resume el objeto amado. De otra forma dicho, el ámbito de lo sagrado, por el que la líquida crítica de nuestros días siente una aversión irreprimible. Puesto que las hermanas López Baralt lo nombran en más de una ocasión a propósito de sus relaciones con Salinas y Palés, se me permitirá alegue el ejemplo de Federico García Lorca, una víctima más de la voracidad posmoderna —*queer studies* incluidos—, que al analizar su obra ignoran la pulsión sagrada de su mejor poesía y de su mejor teatro, trivializando hasta lo grotesco su hondo universo imaginario. Se trata de una banalización que alcanza también algunas últimas puestas en escena de sus obras.

Esta mutilación de lo sagrado, lo religioso o lo abiertamente cristiano —se sea ateo, agnóstico o creyente— es una característica más de las modas apuntadas, que, nacidas —como casi todo— en las universidades norteamericanas, se han extendido por todo el mundo, y han convertido en actividad de alto riesgo explicarles a las jóvenes generaciones Quevedo, Nabokov o el mismísimo Neruda, por homófobos, pederastas y machistas. Así es que, como la academia no reaccione, el canon literario del futuro va a estar formado por una serie de ilustres mediocridades, eso sí llenas de angelicales intenciones. Por suerte se detectan ya algunos signos de reacción. El poeta Antonio Colinas, por ejemplo, acaba de publicar un libro sobre María Zambrano, que viene a ser una respuesta a la incompleta y sesgada lectura —por exageradamente laicista— que se ha venido

haciendo en España de su pensamiento. Parecido propósito alienta en las más de mil páginas que don Antonio García Berrio acaba de publicar sobre la Segunda Parte del *Quijote* con el título también revelador de *Virtus.*

Sin complejos, sin prejuicios, acceden Mercedes y Luce López-Baralt a este espacio de lo sagrado, que, además, por lo que se refiere a Salinas y Palés, nada tiene de confesional o devoto, sino de radicalmente espiritual o —como ellas dicen— de metafísico (Javier Gomá denunciaba hace poco la desaparición de la metafísica en la filosofía posmoderna). Conociendo la trayectoria investigadora de Luce —lamento conocer menos la de Mercedes—, no puede extrañar la brújula de la que se valen para orientarse en tan alta poesía. Más que magistral me parece su acercamiento a lo intangible, vinculado a otra cuestión central del ensayo: el neoplatonismo que subyace a la visión de ambos poetas. Y perdóneseme una personalización más, pues bajo ese prisma neoplatónico he intentado explicar —de nuevo Federico— el misterioso y mistérico homoerotismo de un drama tan complejo como *El público.* Y una de las enseñanzas que me procura este libro es confirmar que no estaba solo Lorca en su concepto neoplatónico del amor; concepto que sirve para explicar no solo su Teatro bajo la arena sino también sus *Sonetos del amor oscuro.*

Podría seguir comentando tantos y tantos aspectos del libro que sería el cuento de nunca acabar. Así, por caso, encomiarlo como lo que es: un primoroso ejercicio que llamaría de literatura comparada, si ello no contradijera mi idea de que no puede separarse lo que la lengua española ha unido desde sus orígenes, esto es, la literatura del lado de acá y del lado de allá. Salinas y Palés Matos han adquirido ya la condición de clásicos indispensables, y a su vindicación se dirigen las dos citas que abren el libro. Una de Italo Calvino —"un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir"— y otra del propio Salinas, más larga pero absolutamente imprescindible para comprender la perspectiva desde la cual Luce y Mercedes han escrito su libro: "Los clásicos son una escuela total. […] Y cuando nos toque a nosotros […] la necesidad de hacer partícipes a nuestros prójimos de una idea o de un sentimiento nuestros, esos clásicos que leímos estarán detrás, a nuestra espalda, invisibles pero fieles […] ayudándonos a encontrar la justa expresión de nuestra intimidad". Y, al colocar esta cita en el umbral de su ensayo, nuestras dos autoras se nos están retratando, claro, pues no otra cosa han hecho, a lo largo de sus páginas, que transmitirnos con justeza y elegancia su intimidad de metódicas

filólogas, de lectoras sensibles a partir de estos dos grandes clásicos de la lírica moderna, Salinas y Palés, que compartieron un mismo espacio físico, pero que habitaron sobre todo el espacio ilimitado e imperecedero de la poesía, que todo, todo —hasta la crítica más roma— lo supera y lo trasciende.

Javier Huerta Calvo
ITEM (Universidad Complutense de Madrid)

3. DE CÓMO EL HOMICIDIO POÉTICO SALVA A LA AMADA DE LA MUERTE

A muchos les extrañará la asociación de poetas tan aparentemente disímiles como Pedro Salinas y Luis Palés Matos: la estilizada elegancia del *aristocrat of feeling*, como llamó Robert Havard a Salinas, contrasta con los deslumbrantes ritmos del sensual poeta antillano, que Lorca declamaba con entusiasmo en La Habana y Madrid, según el testimonio directo del poeta y periodista puertorriqueño Emilio Delgado. El presente estudio explora, sin embargo, un vínculo hasta ahora desconocido entre ambos líricos, que compartieron el espacio puertorriqueño a mediados del siglo pasado. Tanto Salinas como Palés esgrimen un gesto único en la lírica moderna de amor: se convierten en "homicidas" de la amada cuando le arrancan su bulto corpóreo para incorporarla, ya invisible, a la página en blanco, henchida de eternidades. No habíamos tenido noticia de cuán hondamente la poesía de Salinas llegó a impactar la lírica de los poetas de América, pero el presente estudio aspira a dar cuenta de cómo el vate madrileño polinizó la poética metafísica de Luis Palés Matos, una de las figuras cumbres de las letras hispanoamericanas.

En diálogo con la antigua tradición poética del amor imposible de corte neoplatónico, ambos escritores urden una originalísima teoría lírica amorosa que resulta única en las letras hispánicas. Pero, como era de esperar, tanto Salinas como Palés son en el fondo poetas indóciles que reaccionan creativamente ante la tradición literaria con la que hacen escuela.

Ambos líricos sustentan sus versos en una pasión amorosa tardía que los dos vivieron con vehemencia en la vida real. La poética que comparten surge precisamente de la necesidad imperiosa que sienten

de trascender la pasión vivida y salvarla del tiempo perecedero. De ahí que tanto Salinas como Palés oscilen agónicamente entre lo corpóreo y lo invisible: entre el instante preñado de dicha que les fue dado vivir y la palabra que lo salvará del tiempo. Llevan con tal incomodidad la caducidad obligada de sus respectivas vivencias amorosas, que recurren al gesto inesperado del "asesinato" literario de sus respectivas amadas. Solo así, descorporeizándolas, lograrán eternizarlas en el cristal impoluto de la página en blanco.

La crítica ha pasado por alto el efecto polinizador que Salinas ejerce sobre Palés en lo que se refiere a su teoría del amor. Los poemarios del madrileño ya eran célebres cuando el escritor se exilia en Puerto Rico, justamente en el momento en que Palés se encontraba en el apogeo de su producción lírica. A interrogar las modalidades de esa riquísima polinización poética ha ido dirigido nuestro estudio.

Este libro es el fruto de las reflexiones de dos hermanas que, habiendo seguido distintos caminos, dieron con un punto de encuentro. Esos caminos fueron dos ensayos pioneros: uno de Luce López-Baralt, "Melibeo soy: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas como reflexión ontológica" (1994) y otro de Mercedes: *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado* (2009). Como augura Juan Ramón Jiménez, "los caminos de la tarde se hacen uno, con la noche", y ese sendero letrado en común terminó por confluir en el presente *pas de deux*: el diálogo intertextual, aun no estudiado, entre Salinas y Palés, del que damos noticia en la presente "puerta al tiempo en *dos voces*". Exploramos cómo la trilogía amorosa de Salinas en los años treinta —*La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1936-39)— reverbera en el ciclo de Filí-Melé, es decir, en los poemas metafísicos sobre el amor y la muerte de la última etapa palesiana, que va de 1949 a 1959.

Advertimos que las presentes páginas no constituyen un estudio tradicional de "fuentes": lo que Salinas denominaba con ironía como "crítica hidráulica". Con todo, la influencia literaria de un autor sobre otro constituye un hecho innegable, y afirmarla no nos parece que constituya un descrédito, sino una cuestión de sentido común. Sin embargo, hoy preferimos, con Julia Kristeva y Juan Goytisolo, hablar de "diálogo intertextual" o de "polinización entre textos". Porque no solo se trata de *influencias* literarias por parte de un poeta sobre otro, sino de *confluencias* que Palés comparte al final de su vida con el extraordinario poeta de amor

que fue Pedro Salinas, a quien debió haber leído de cerca cuando ambos coincidieron en San Juan de Puerto Rico.

La tesitura especial de la poética amorosa de Pedro Salinas y Luis Palés Matos exhibe coincidencias notables. Ambos cantan a musas inalcanzables pese a que, irónicamente, tanto el español como el caribeño consumaron su pasión física con ellas. Sin embargo, como grandes líricos del amor que fueron, Salinas y Palés hicieron suya la antigua lección de Lucrecio: "la carne es separadora". Eso ayuda a explicar que la inmensa dicha de haber experimentado la plenitud de la pasión erótica no les fuera suficiente. Quieren poseer perpetuamente a sus musas, bucear por su "fondo preciosísimo" (palabras de Salinas), por su "sinfín sin fondo" (palabras de Palés), y fundirse ontológicamente con ellas. Este anhelo no se puede cumplir en el cuerpo, y convierte por fuerza a Salinas y a Palés en poetas de lo intangible. Es decir, en poetas neoplatónicos originalmente modernos.

Ya sabemos que "hablar de una tradición es ineludiblemente hablar de la traición de la misma" (palabras de Noel Luna), y que "tal vez esa traición constituya su mayor lealtad" (palabras de Maurice Blanchot). Podríamos decir que, como poetas del amor imposible, Salinas y Palés nos devuelven renovados, a siglos de distancia, a los grandes poetas neoplatónicos. Porque la rebeldía artística que motiva toda reescritura es siempre un homenaje a sus fuentes. Lo dicho valida la aguda sentencia de Carlos Bousoño: "la capacidad que un poeta tenga para influir en la posteridad suele estar en proporción directa con la cantidad de tradición que su obra, desde su novedad, salva". Proponemos que entre los autores egregios "salvados" por Luis Palés Matos no solo se encuentran Rubén Darío, Edgar Allan Poe y Baudelaire, sino Pedro Salinas.

Los alter-egos de Salinas y de Palés Matos dan en "perseguir" a sus amadas, fugitivas no solo por sus avatares biográficos, sino porque su esencia última, inmaterial y quintaesenciada, les resulta, contrario a su corporeidad física, siempre inaprehensible, como el lenguaje que pretende asirlas.

Pero ¿cómo poseer una sombra, un sueño, una niebla, una espuma, una nieve fugitiva apenas entrevista por la intuición febril del poeta enamorado? Para lograr esta posesión inmaterial, que pondría a la musa a salvo del paso del tiempo y de la contingencia de lo corpóreo, tanto Salinas como luego Palés se ven precisados a repensar el canon neoplatónico de

poetas como Dante, Petrarca, Garcilaso, Herrera, Góngora y Quevedo, sin dejar de lado, como era de esperar, a Marsilio Ficino, que codificó la teoría de amor en su célebre *De amore*. Ambos vates le dan un vuelco imprevisto a la tradición amatoria cuando volatilizan a sus amadas frente a nuestros ojos: le quitan el peso, le sustraen el bulto, le anulan el paso, le apagan la voz cálida. Lo que salvan del tiempo no es ya la corporeidad de la amada, siempre inaprehensible por la palabra, sino muy otra cosa: esa misma corporeidad estilizada, intangible, ya hecha materia verbal: lenguaje. Transmutada pues en poesía. Todo ello, sin desdecirse jamás de cuánto las amaron en la realidad: "cuerpo es alma / y todo es boda", como dejó dicho en un verso sapiencial Jorge Guillén. Para lograr esa alquimia óntica del paso de la carne palpitante a la idea, ambos poetas tienen que *matar* a su musa, algo que no se les había ocurrido a ninguno de los castos poetas del amor que los precedieron. De ahí justamente es que surgen los extraños versos de ambos, que *prima facie* parecerían de una violencia injustificada: "te mato el paso. Venías / derecha a mí", canta Salinas cuando le comienza a "arrancar" el cuerpo a la amada, proponiendo incluso la aquiescencia de su Musa ante su propia muerte a manos del poeta: "Tú dejarás que te mate". Es una muerte alegórica que deviene sagrada, porque la salvará del tiempo. (Por cierto que Katherine Reding no pareció comprender la reflexión metafísica de su poeta, pues en carta a Jorge Guillén (2 de mayo de ¿1957?) se queja de que los poemas que ella inspiró a Salinas eran realmente "poems at me, not about me. It hurt me then (it was supposed to) and it hurts me now").

Palés canta al unísono con Salinas cuando en unos versos de "La búsqueda asesina", que constituyen un paralelo sorprendente con los del vate madrileño, afirma rotundo: "Yo te maté, Filí-Melé". La voluntad homicida de Palés cuaja en este verso fascinante, que constituye, sin duda, el arranque más poderoso de la poesía puertorriqueña. El verso, que alarma al lector, es a la vez el más enigmático, el más polémico y el más incomprendido de Palés Matos.

Claro que nuestros poetas no son los únicos que han hecho alarde de haber inmortalizado a su amada en sus versos. Poetas como Shakespeare, Dante y Ronsard salvan a sus musas del tiempo para que los lectores del futuro las hagan suyas. Pero Salinas y Palés no solo eternizan a sus amadas en el mármol perpetuo del verso, sino que nos dan cuenta precisa del pormenorizado proceso literario en el que tienen que descorporeizar a

la amada *matando* su incitante materialidad física en el momento justo en el que la inmortalizan en la escritura. Se trata de un proceso alquímico de estilización no exento de agonía, pues la vivencia pasional del amor carnal no deja de reclamar su espacio en la conciencia de los poetas.

Ante esta inesperada pero crucial coincidencia literaria entre ambos escritores, cabe preguntarse si Palés Matos habría leído la poesía de amor de Pedro Salinas, que ya era famosa cuando el madrileño se traslada a vivir en Puerto Rico. A las autoras nos parece más que probable, ya que ambos poetas coincidieron en San Juan entre 1943 y 1946, cuando Salinas viene a enseñar en el Departamento de Estudios Hispánicos de Río Piedras de nuestra Universidad. Tres años después de su llegada, y herido de muerte por un cáncer de los huesos, Salinas habría de regresar a Baltimore. Volvería, sin embargo, a su querencia isleña en 1951, para ser enterrado frente al mar que inmortalizó como su *Contemplado*.

Algunos estudiosos comenzaron a sospechar la impronta poética saliniana en el canto a Filí Melé, pero sin llevarla al cabo. José Emilio González observa que ambos poetas asedian el problema de la identidad de la amada, mientras que Margot Arce percibe en Palés las "resonancias de los mejores líricos españoles de la Edad de Oro [...] y de clásicos más modernos como Antonio Machado y Pedro Salinas. Pero solo resonancias, porque la voz de Palés es original y está marcada por el fuego del trópico americano". Lena Burgos-Lafuente, por su parte, sospecha la posibilidad de una amistad literaria entre Salinas y Palés.

Aunque tenemos pocos detalles acerca de la relación precisa entre ambos poetas, estos deberían haber tenido numerosos encuentros por sus posiciones universitarias y sus amigos compartidos. Lamentablemente, la biblioteca de Palés Matos, heredada por su hijo Guido, desapareció con la temprana muerte de este. Hubiese sido de interés constatar si en ella se encontraban los libros de Salinas. Tampoco hemos podido encontrar más pistas en el archivo de Nilita Vientós Gastón de San Juan ni en la Houghton Library de Harvard, donde hemos explorado la copiosa correspondencia de Salinas con Guillén y con sus amigos puertorriqueños. (Por cierto que Jorge Guillén pontificaba que esta extraordinaria biblioteca "justificaba el descubrimiento de América").

Lo que sí nos consta es que Salinas no pudo conocer la última poesía de Palés, que incluye los mejores poemas del ciclo de Filí-Melé. Ya para 1951 el poeta español había muerto, y estos versos palesianos

crepusculares fueron publicados en la antología de 1957 de Onís. Solo dos poemas de esta etapa, sin duda la de más hondura metafísica de Palés, aparecieron en 1950 en una revista de la Universidad de Puerto Rico. Era muy difícil, pues, que el madrileño pudiera calibrar el amplio registro poético en el que se cimenta la grandeza del puertorriqueño. Sospechamos que esta última poesía palesiana hubiera conmovido al gran poeta de amor que fue Salinas, pues se hubiera podido reconocer en su espejo caribeño.

La única mención directa de Palés en las cartas publicadas de Salinas está dirigida a Tomás Blanco, y lleva fecha del 2 de febrero de 1950. Con velado entusiasmo, dice así: "Muchas gracias por ese tomito de *Los vates*. [...] Vi en la solapa del libro que tiene usted en prensa unos ensayos sobre Palés Matos; eso me alegra, por él y por usted. No me olvide". Este dato concuerda con otra anécdota que las autoras conocen directamente a través de la familia del poeta puertorriqueño. Ana Mercedes Palés, su hija, contaba que de niña solía caminar detrás de su padre cuando este se encontraba enfrascado en intensa conversación literaria con Salinas. Tal era la complicidad de los poetas, que la ignoraban y Ana Mercedes tenía que limitarse a seguirlos en silencio sin osar interrumpir su conversación. Pero hay otros datos elocuentes. Contamos con el testimonio de Manuel Méndez del Toro (Nino), esposo de Ana Mercedes. Poco antes de morir, y en llamada telefónica, comunicó a las autoras que Palés y Salinas fueron amigos, que se admiraban mutuamente y que intercambiaban notas escritas (hoy al parecer perdidas). Por otra parte, Tomás Blanco testimonia que, cuando Salinas leía pasajes de sus obras teatrales inéditas a sus amigos, entre estos se encontraba Palés.

En lo concerniente al vate puertorriqueño, marcado siempre por una curiosidad literaria insaciable, hubiera sido impagable haber sabido más sobre sus conversaciones con el cultísimo Pedro Salinas. Como se sabe, el cantor del *Contemplado* fue profesor de literatura medieval y renacentista, primero en Europa y luego en América. Tradujo esmeradamente a Proust y estando aun en Puerto Rico escribe sus libros sobre Jorge Manrique y sobre Rubén Darío, de quien Palés fue tan adepto. Nuestro vate, por su parte, fue un autodidacta que bebió en las fuentes literarias más diversas, desde los mitos clásicos y el *Cantar de los Cantares* bíblico, la mitología yoruba y el neoplatonismo renacentista hasta Baudelaire, Poe, Darío, Whitman y Vachel Lindsay, entre otros. (Las autoras sospechan que Margot Arce de Vázquez, insigne estudiosa del Siglo de Oro y catedrática de literatura en

la Universidad de Puerto Rico, sería la mentora principal de Palés en lo tocante a la lírica clásica del amor de renuncia, que conoció tan a fondo.) Como poeta de tantos teclados, Palés tendría pues mucho de qué hablar con el erudito profesor visitante de literatura que fue Salinas. Justamente por ello, es más que probable que también hubiera leído los libros del poeta y asimilado la alta lección de poesía amorosa que implican. Ya apuntamos que *La voz a ti debida*, en diálogo abierto con la lírica de amor de Garcilaso, se había constituido en un clásico: imposible que Palés no lo leyera.

En el título de este poemario el vate guayamés tuvo que haber reconocido, entre muchos otros temas afines, el protagonismo de uno de sus propios motivos poéticos favoritos: la voz. Se sentiría hermanado con Salinas cuando este, en trance de hacer desaparecer la presencia física de la amada para salvar su quintaesencia en el verso, admite que "... lo que más / pena me ha dado, al callártela, / es tu voz. Densa, tan cálida, / más palpable que tu cuerpo. / Pero ya iba a traicionarnos". No cabe duda: estos enigmáticos versos de Salinas alusivos a la voz amada reverberarían en el título del poema clave del ciclo palesiano de Filí-Melé: "Puerta al tiempo en tres voces".

En nuestro libro nos concentramos en el rastreo de las nociones poéticas de la poesía de amor de Salinas que encontraron eco en la última lírica de Palés Matos y que le ayudaron a dar forma a su pensamiento metafísico. Pese a sus obvias diferencias artísticas y culturales, Palés parece haber dialogado intertextualmente con la obra lírica del madrileño de manera cercana.

Nos atrevemos a proponer que Palés tropicalizó vigorosamente el legado de Pedro Salinas, caribeñizando —en gesto literario audaz— sus propuestas poéticas. Ha llenado de sol, de vendavales de huracán tropical, de danzas de zumbel, de música de Weber, de *mares oleados de quimera* y de azules rubendarianos el "homicidio poético" y la destilación de la amada en materia verbal. Palés ha obligado a los postulados poéticos del madrileño a sonar en nuevos ritmos: en cadenciosos endecasílabos y heptasílabos sublimes, que siembra de imágenes poderosas con las que crea sorprendentes mundos inéditos. Y no olvidemos la pasión: el vate antillano insufla una temperatura emocional altísima a sus versos, cargados de una sensualidad que pocas veces asoma en la lírica del poeta español. Palés reescribe a Salinas con tal originalidad que ha resultado difícil percibir la

hondura de su huella.

No es poco. Pero hay más. Los grandes escritores, ya lo sabemos por T. S. Eliot y por Borges, crean a sus antecesores. Y los canibalizan sin pudor. La poesía de amor de Palés ilumina retrospectivamente la de Salinas y pone de relieve sus postulados poéticos más relevantes. Leer atentamente la poesía metafísica del vate de Guayama nos ayuda a comprender mejor la trilogía de Salinas y su originalísimo "homicidio" de amor, sembrado de trascendencia. Porque los diálogos literarios siempre conducen a dos direcciones. Van de ida, pero también van de vuelta.

Dicho esto, nos asalta el recuerdo de Salinas paseando con Palés por las calles de San Juan, con la hija del antillano caminando detrás de los poetas. ¿De qué hablarían tan apasionadamente que dejaban rezagada a la niña?

Las autoras de esta investigación se atreven a pensar que hablaban de poesía.

Luce y Mercedes López-Baralt
Universidad de Puerto Rico

YO, MALDITA INDIA…; LA INFANTA DE VELÁZQUEZ; ELLA SE VA

Jerónimo LÓPEZ MOZO / Virtudes SERRANO (ed.)

(Madrid: Cátedra, 2019, 414 págs.)

A nadie se le escapa que Virtudes Serrano es una gran investigadora teatral. De obligada consulta son ediciones suyas de Antonio Buero Vallejo (*Historia de una escalera, Las Meninas, La detonación…*). Se ha ocupado, además, de otros dramaturgos, como Domingo Miras o José Sanchis Sinisterra, convencida de que deben ocupar un lugar relevante en la historia del teatro y en los teatros. Por otro lado, ha indagado en quiénes son los nuevos nombres de la dramaturgia española contemporánea y ahí está su imprescindible antología *Teatro breve entre dos siglos* (2004). En esa línea de reivindicación de lo ya existente —aunque, por desgracia, a menudo ignorado—, cabe situar la edición crítica de tres obras del dramaturgo Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942), que acaba de aparecer en la prestigiosa editorial Cátedra. Este escritor, pese a los numerosos reconocimientos que ha ido recibiendo a lo largo de su dilatada trayectoria, apenas tiene presencia en nuestros escenarios. Una situación denunciada por Virtudes Serrano al final de su bien documentado prólogo: "¿por qué un país como el nuestro desprecia tanto valor, tanto talento, tanto compromiso? ¿Por qué no se han estrenado estas obras como merecen?" (p. 79). Así pues, cuando alguna pieza teatral de López Mozo ha sido estrenada, Virtudes Serrano recupera y analiza las críticas que se hicieron en su día, en lo que habrá sido una ardua y minuciosa labor de hemeroteca; ello hace que las notas a pie de página adquieran una gran importancia. Y es que Jerónimo López Mozo forma parte, creo yo, de esa generación que se dio a conocer en las postrimerías del franquismo (su primera obra es de 1965), que escribieron una literatura de compromiso y que, por paradójico que nos parezca, fueron perdiendo protagonismo en la España de la democracia. Son esos dramaturgos a los cuales Mariano de Paco se

ha referido como *una generación olvidada*.

Las tres obras que aquí se recogen tienen a mujeres como protagonistas. Dos de ellas están tomadas de la Historia; la tercera es un personaje de la realidad presente y, asimismo, de la literatura. De la Historia rescata López Mozo a la Malinche, la que fuera traductora y compañera de Hernán Cortés en *Yo, maldita india…*, y a la Infanta Margarita de Austria, la de *Las Meninas*, en *La Infanta de Velázquez*. Por otro lado, la protagonista de la tercera pieza, *Ella se va*, es un claro homenaje, desde el mismo título, a *Casa de muñecas*, del noruego Henrik Ibsen. El toque indudablemente feminista y la libertad con que el autor juega, a veces, con los personajes históricos o inspirados en la literatura son características de estas obras. Las de ambientación histórica, como bien nos recuerda Virtudes Serrano, suponen muy *buerianamente* "recuperación del pasado e iluminación del presente" (p. 54). Con *Ella se va*, sin embargo, López Mozo vuelve el teatro social, al teatro de compromiso y denuncia, tan necesario en estos evasivos tiempos.

Yo, maldita india… (1988) tiene como hilo conductor a un anciano Bernal Díaz del Castillo, soldado e historiador, como sabemos, en cuya casa de Antigua concurren las sombras y los fantasmas que en su día llevaron a cabo la gesta de la conquista de México. Aparecen muchos personajes; entre otros, Hernán Cortés y la Malinche (doña Marina, después de su bautismo), Moctezuma y Cuauhtémoc... La memoria del anciano revive todo aquello que quedó consignado en su *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, pero acaso también lo que se silenció: la codicia de Cortés, los horrores que conlleva toda conquista, los abusos, el triste papel que le tocó vivir a la Malinche, extranjera para los españoles, maldita para los suyos.

Según Virtudes Serrano, una triple inspiración le llevó a López Mozo a escribir *La infanta de Velázquez* (1999): la admiración hacia el pintor, por supuesto; el que viera, fascinado, en su momento la representación de *Las Meninas*, de Antonio Buero Vallejo, y un claro homenaje al dramaturgo, actor y artista polaco Tadeusz Kantor. Esta obra, de diálogos más ágiles que la anterior, nos presenta a la Infanta Margarita, salida del cuadro velazqueño, para llegar, cruzando Europa, a Cracovia, al estudio del mencionado Tadeusz Kantor. Y en ese recorrido, que abarca más de tres siglos (aunque la infantita vivió tan solo veintiún años), asistimos a los desastres que han asolado el continente en los últimos siglos: guerras,

revoluciones, genocidios… El tiempo no siempre es lineal y los personajes, aunque venidos del pasado, saben y conocen las cosas del porvenir; de ahí que el Emperador Leopoldo de Austria, el marido de la Infanta, sepa, por ejemplo, que en Berlín se va a levantar un muro "que parta Europa en dos mitades"… Estamos, pues, ante una especie de *ucronía,* a la cual Virtudes Serrano denomina muy acertadamente "transgresiones de los tiempos" (p. 298). Transgresiones que también afectan a lo literario, puesto que un personaje nombra como reales a seres de ficción (el Gregorio Samsa, de Franz Kafka, y el Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltès).

Ella se va, la última de estas piezas dramáticas, es de 2001 y fue llevada a la escena dos años después en el Teatro Galileo de Madrid, bajo la dirección de Mariano de Paco Serrano. Su tema central es el maltrato psicológico a la mujer, ese que no deja huellas visibles y que, por tanto, resulta más difícil de denunciar. Hemos hablado del homenaje a *Casa de muñecas* desde el mismo título, presente además en la obra mediante proyecciones de una adaptación cinematográfica; aunque, a decir verdad, Ella —la protagonista— encarna a una nueva Nora que, digamos, va aún más allá, por lo menos más allá del abandono del domicilio conyugal. Porque, según Virtudes Serrano, "no basta con marcharse, [sino] que es preciso inhabilitar al verdugo para que no pueda seguir ejerciendo como tal" (p. 77).

El espléndido estudio crítico que antecede a estas tres obras teatrales se cierra con una exhaustiva bibliografía. Bibliografía *de* y *sobre* Jerónimo López Mozo. En la de López Mozo, Virtudes Serrano hace una relación de casi un centenar de piezas teatrales, la mayoría de ellas nunca representadas… Aún así, la profesora Serrano nos ofrece interesantes datos para el lector o para los estudiosos del futuro, como, por ejemplo, el año en que se escribieron, cuáles recibieron algún premio; si han sido o no estrenadas y, en este último caso, qué dijeron los críticos. Sabemos, asimismo, que López Mozo ha escrito también cuentos; pocos, la mayoría inéditos, pero alguno de un cierto interés, como el titulado *El día en que la infanta de Velázquez conoció a Tadeusz Kantor* (inédito de1998, aunque Premio Villa de Benasque de Narrativa 2002), porque pudo ser el embrión de la *La Infanta de Velázquez*. Una vez más, quedarían de manifiesto las estrechas relaciones que a veces se dan entre relato breve y teatro, un tema ya estudiado por Virtudes Serrano en el prólogo que escribió para *22 monólogos de cuento* (Madrid, Esperpento Ediciones, 2017). Finalmente,

hay artículos de Jerónimo López Mozo, entre los que me interesa destacar el titulado "Azorín, un dramaturgo de vanguardia" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 605, noviembre de 2000) por el injusto silencio que pesa sobre el escritor noventayochista. O el ensayo de carácter misceláneo *La mano en el cajón (Papeles sueltos)*, inédito de 2011, del cual Virtudes Serrano nos informó más por extenso en otro lugar (*Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo,* Madrid: Visor, 2019).

Sobre López Mozo, se nos ofrece también abundante información bibliográfica, principalmente, artículos. Llama la atención que algunos de los mejores especialistas que se han acercado a este dramaturgo sean de la Universidad de Murcia (entre ellos, César Oliva, Mariano de Paco, Diana de Paco…). Y fuera de este ámbito, cercano y querido, figuras indiscutibles en el ámbito de la dramaturgia como Francisco Ruiz Ramón o José Romera Castillo. No obstante, la mejor estudiosa de este dramaturgo ha sido Virtudes Serrano, de la que quedan constatados al menos catorce trabajos, comprendidos en un vasto período de veinticinco años, que va desde 1994 hasta el presente. Ese dato explicaría, por sí solo, que la editorial Cátedra haya encomendado a Virtudes Serrano esta edición, la cual hace justicia al dramaturgo Jerónimo López Mozo y que deleitará —no me cabe ninguna duda— a todos los que se acerquen a su lectura. En definitiva, un excelente y necesario trabajo.

José Manuel Vidal Ortuño
IES Floridablanca (Murcia)

CINE DESDE LAS DOS ORILLAS. DIRECTORES ESPAÑOLES Y BRASILEÑOS

María MARCOS RAMOS (ed.)

(Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2018, 253 págs.)

Cine desde las dos orillas, editado por la profesora María Marcos, de la Universidad de Salamanca, repasa la trayectoria de los directores que entre 2010 y 2014 recibieron el galardón de Mejor dirección en los principales premios cinematográficos de España, los Premios Goya, y de Brasil, los Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Aunque lo permite, la monografía no busca una comparación exhaustiva entre autores o países ni un estudio detallado de la evolución de las obras premiadas. Se trata más bien de una reflexión sobre el cine predominante en ambas naciones y sobre las dinámicas que lo rigen, ayudando a comprender tanto a los cineastas de dos cinematografías más extensas de lo que habitualmente se percibe, como a la industria y el contexto social, político y económico en el que se desenvuelven.

La realización de cada capítulo por profesores o investigadores con procedencias, estilos y áreas de conocimiento diversas da lugar a un trabajo interdisciplinar con una visión poliédrica y a una gran riqueza, ya que las distintas metodologías y perspectivas empleadas producen un contenido más global, llegando a conclusiones más amplias. Esta decisión, quizás arriesgada al salirse de cánones o de un patrón claro y al restarle cierta unidad al volumen, es el mayor acierto de la edición y el elemento más característico de la obra, a la que el lector puede aproximarse de forma conjunta, o bien hacerlo a cada capítulo de manera independiente.

También característica es la selección de los protagonistas del estudio. Los galardones que recibieron estos diez autores justifican su presencia en el volumen, mas, como apunta la editora en la introducción, la utilización de este criterio no se debe a la mayor valía de una obra en función de sus premios, sino al interés por conocer "las líneas que en España y Brasil

se están llevando a cabo a la hora de premiar directores y, con ello, estudiar hasta qué punto se está imponiendo un tipo de cine desde instituciones canonizadoras" (p. 10). De hecho, las películas por las que lograron estos reconocimientos no son protagonistas de los distintos análisis, sino que se estudia el global de la carrera de cada uno de estos diez cineastas. De esta forma se puede observar, por ejemplo, un frecuente interés entre los creadores españoles por la crítica al contexto político y por el periodo histórico que va desde la Guerra Civil al presente. Los directores cariocas, por su parte, prestan una notable atención a la desigualdad, la pobreza y la violencia que siguen definiendo a su país. También es destacable entre los cinco estudios sobre los directores brasileños la habitual referencia a *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), una obra que recoge esos temas y que es una de las más reconocidas del cine brasilero.

Más allá de la concepción del volumen, explicada de forma clara y didáctica en la introducción, la calidad de los textos también es reseñable. Aunque aspectos puntuales puedan resultar algo más deficientes, los diez capítulos son muy notables tanto a nivel formal como de contenido, y el proceso de investigación que se aprecia tras ellos es igualmente robusto. Cada texto está centrado en la filmografía de uno de los cineastas de manera extensa y detallada —a menudo se trata de directores con una trayectoria todavía corta, por lo que el espacio que se puede dedicar a cada película es mayor—. A su vez, esta extensión garantiza análisis más profundos y aproximaciones a materias muy diversas, logrando trabajos que, incluso de forma aislada, ofrecen una imagen muy completa sobre el autor, su obra y su entorno. A pesar de esto, se puede realizar una somera —y, en cualquier caso, demasiado simplista— descripción y clasificación de los diez trabajos que componen el libro.

Así, el texto sobre Agustí Villaronga ejecuta un cuidado análisis fílmico de la filmografía del director, algo que también sucede en el trabajo sobre David Trueba, en el que su polifacética biografía gana peso, o en el protagonizado por Anna Muylaert, en el que se estudia con gran detalle la psicología de sus personajes. Por su parte, los trabajos sobre Juan Antonio Bayona y José Padilha, los autores más internacionales y exitosos que aparecen en el estudio, abordan los temas más repetidos en la trayectoria de estos directores, poniendo además el foco de una forma crítica sobre la industria cinematográfica. En los capítulos dedicados a Enrique Urbizu y Alberto Rodríguez se aborda la relación de estos con

los géneros que más cultivan, en especial el cine negro, del que se extraen abundantes connotaciones políticas. También las extrae, desde una visión más sociológica y reflexiva, el trabajo sobre Selton Mello. Del mismo modo, el análisis social está muy presente en los trabajos sobre Breno Silveira y René Samapio, en ambos casos con una materia más concreta —el hambre en el primero y la ciudad de Brasilia en el segundo— como hilo conductor.

En conjunto, los filmes que protagonizan las carreras de estos diez autores permiten un estudio muy ilustrativo de la historia reciente —casi nunca anterior a principios del siglo XX— y de la realidad social actual de ambas naciones. De hecho, ya en la introducción del libro se destaca que "estudiar el cine que se hace en cada país es analizar […] la historia nacional, con sus implicaciones culturales y sociales, pues resulta evidente que las películas tienen también una función de testimonio de su realidad y de su época" (p. 11).

Cabe señalar, para terminar, la actualización de los textos, que analizan trabajos anteriores y posteriores al periodo 2010-2014, y que llegan en muchos casos a estudiar obras realizadas en 2017 y a referencias sobre lo sucedido en 2018. Asimismo, merece mención otro elemento que aporta adicional riqueza al trabajo, como es la variedad lingüística, incluyendo siete textos en castellano y tres en portugués, y con citas en idiomas como el inglés o el catalán, si bien es cierto que la decisión de traducir o no determinados contenidos no es unitaria en todos los capítulos.

Esto es una muestra más de la variedad de trabajos que encontramos en este volumen, que tiene en su aproximación plural y global su principal virtud. Y es que, habiéndose realizado desde áreas como la comunicación audiovisual, la sociología, la semiótica o la cinematografía, su utilidad e interés son extensibles a un gran abanico de materias y ramas de conocimiento, dando lugar a un trabajo amplio y muy ilustrativo sobre el cine brasileño y español, así como sobre lo que les rodea y les fundamenta.

David Blanco Herrero
Universidad de Salamanca

HISTORIA CULTURAL DE LA TRANSICIÓN. PENSAMIENTO CRÍTICO Y FICCIONES EN LITERATURA, CINE Y TELEVISIÓN

Carmen PEÑA ARDID (ed.)

(Madrid: Catarata, 2019, 270 págs.)

La profunda crisis económica, política y social de la última década ha avivado el debate en torno a las bases fundacionales del pacto social instaurado en la democracia española. Los discursos críticos y destituyentes, que encontraron eco mediático en las plazas y en los movimientos sociales, han propuesto una revisión acusatoria de la transición cuya onda expansiva ha impactado también en el territorio de la investigación y la academia. Según esta relectura, el proceso transicional vendría a ser un fraude, una reforma insuficiente pactada entre las élites franquistas y una oposición maniatada, que tenía por objeto último proteger los intereses de la oligarquía del régimen y mantener el *status quo* de la clase política y económica vencedora en la contienda civil. Este pacto, mediante el cual las altas esferas de la dictadura aceptaban un sistema formalmente democrático y un régimen de libertades políticas, se habría sustentado sobre dos contrapartidas: una amnistía para los crímenes cometidos por las autoridades franquistas y un pacto del olvido, que silenciaba las heridas abiertas por la guerra civil y la represión de la dictadura. Amnistía y amnesia habrían constituido, según este relato, el precio a pagar por una sociedad presa aún de la sombra del dictador.

Esta revisión del pasado afectó también al orden simbólico: la cultura oficial habría asumido —oportunamente remunerada— el papel de articular ese discurso cauterizador a través de sus ficciones. El arte, la literatura, el teatro, el cine y, en general, la cultura nacida bajo el paraguas de la transición política, y especialmente la producida al albur de las subvenciones y los premios de los gobiernos y los poderes económicos de la democracia, habría asumido la misión de legitimar ese relato triunfalista

de la transición, creando el entramado ficcional del consenso político, social y sentimental, y ocultando cualquier atisbo de confrontación, heridas, grietas, rupturas o divisiones. La cultura oficial vendría a conformar un imaginario sobre el pasado aproblemático, consensualista, consolador y pactista, ajeno a toda voluntad crítica y cómplice con el pacto de silencio acordado entre las élites.

En este contexto, el libro *Historia cultural de la Transición*, editado por Carmen Peña Ardid, del Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, es una obra necesaria y oportuna, una imprescindible pausa de balance y reflexión tras la avalancha del *momentum* mediático. La propia editora abre este estudio con un detallado y riguroso estado de la cuestión titulado "El estudio cultural de la transición y su apoyo en la historiografía". Este capítulo introductorio enmarca con precisión las coordenadas de su propuesta. A lo largo de las últimas décadas, la investigación académica ha generado un alud de análisis sobre las producciones literarias, artísticas y audiovisuales de esta época, muchas veces con enfoques interpretativos apadrinados por las estrategias de los *cultural studies* que, frecuentemente, han obviado los hallazgos de la investigación historiográfica, como la complejidad del fenómeno político, la diversidad de respuestas en la sociedad civil, el desarrollo de la industria cultural o la importancia sociológica y simbólica de la contracultura. La propuesta de Carmen Peña Ardid es, precisamente, evitar los análisis simplistas para delimitar los problemas que aborda la creación y la recepción de estas manifestaciones culturales, integrándolas en un riguroso contexto histórico: el lazo con el pasado y el posicionamiento respecto a la dictadura, el papel de los medios de comunicación y los intelectuales en la construcción de un imaginario colectivo, la construcción de un mercado cultural estable, la importancia del *desencanto* como topos hermenéutico o la centralidad de los nuevos medios masivos de producción simbólica.

De este modo, esta *Historia cultural de la transición* logra esquivar el peligro de una toma de postura unívoca y maniquea, así como el tono vehemente y sobreactuado, que sin duda perjudicó los estudios pioneros de Gregorio Morán (*El precio de la transición,* 1991) o Eduardo Subirats (*Después de la lluvia*, 1993), e incluso se percibe en obras posteriores, más sólidas e interesantes, como las imprescindibles de Teresa Vilarós (1998) o Ferrán Gallego (2008). Como la propia Peña Ardid señala, este enfoque pasional y crítico llegó al punto de ebullición con la

publicación de *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, coordinado por Guillem Martínez (2012), una obra colectiva, fragmentaria, inorgánica, necesaria pero decepcionante, donde diversos periodistas, críticos y escritores entonaban su particular *J'accuse* contra la cultura española en democracia. El texto asumía sin rubor un tono visceral, enardecido y panfletario que, a pesar de sus carencias, tuvo el innegable mérito de introducir la cuestión en el centro del debate público. Continuando el eco de libros divulgativos como *La transición contada a nuestros padres* (Monedero, 2011), la mirada revisionista se convirtió en el nuevo discurso hegemónico sobre la cultura en democracia, aupado por los jóvenes movimientos políticos y las redes sociales. Superada la primera fase de eclosión, esta oleada crítica precisaba urgentemente una pausa reflexiva, una mirada sosegada y profunda que, tomando los elementos positivos de esta apasionada reescritura, fuera capaz de ordenar el estado del debate desde el rigor y la investigación. Esta *Historia cultural de la Transición* cubre ese hueco ofreciendo una diagnosis certera, global y coral, extremadamente oportuna, convirtiéndose en una obra necesaria e imprescindible para centrar y reubicar la discusión sobre la cultura española en la democracia, con un tono mesurado y riguroso, alejado de aspavientos, y deudor de las mejores herramientas de la historiografía reciente.

En su —exhaustivo— estado de la cuestión, Carmen Peña Ardid emprende no sólo un recorrido por la historiografía fundamental sobre la cultura de la transición, sino que esboza además los cimientos sobre los que se asienta el enfoque del volumen. En efecto, los catorce estudios incluidos analizan el periodo como "una confluencia compleja de discursos y narrativas ficcionales" (pág. 30) que no pueden ser reducidos a una interpretación homogénea ni unívoca. El punto de partida subraya una clave ineludible: no podemos entender producción simbólica de este periodo como un bloque monolítico, homogéneo, unidireccional. La diversidad de iniciativas, aportaciones y producciones creativas que emergen de la convulsa e hiperactiva sociedad española de la etapa transicional, imposibilita hablar de una única cultura de la transición. Deberíamos hablar más bien de una cultura diversa, plural, que alberga reminiscencias conservadoras nostálgicas del viejo orden, propuestas reformistas desde la experimentación formal y el ajuste de cuentas con la memoria, e innovaciones más rupturistas vinculadas a las generaciones jóvenes, sin duda más lúdicas y desenfadadas, aquellas que trabajan en el entorno de

la contracultura pop y los circuitos alternativos de los medios masivos. La misma articulación de esta obra a partir de múltiples especialistas en diversas esferas de la investigación cultural, permite ofrecer una mirada coherente y honesta con la misma complejidad del periodo analizado.

Un primer bloque esboza una galería de retratos protagonizada por intelectuales protagonistas del proceso transicional. Las pinceladas del catedrático José Luis Calvo Carilla, irónicas y lúcidas, no son especialmente amables con sus modelos. Su estudio de las memorias y las novelas confesionales de algunos referentes icónicos del periodo, desvela la trama de reescrituras de vidas no siempre ejemplares durante la dictadura. Así, la grosera justificación de un pasado falangista por parte de Laín Entralgo —que inspiraría una memorable novela de Juan Marsé—, los rincones oscuros en la biografía de José Luis López Aranguren o José Luis Sampedro, después convencidos demócratas y abanderados de la renovación progresista, o los elocuentes silencios de Gonzalo Torrente Ballester en la reedición de su primera novela, publicada en los primeros años de la dictadura, son desmenuzados sarcástica y significativamente, convertidos en paradigmas de un proceso de reelaboración colectiva de una memoria traumática. Por su parte, Carlos Femenías Ferrá analiza las colaboraciones de Rafael Sánchez Ferlosio y Agustín García Calvo en el diario *El País*, epicentro de las corrientes magmáticas que apuntalarían la vertiente más triunfal y hegemónica de la cultura democrática. No en vano, Manuel Vázquez Montalbán acuñaría tiempo después la celebérrima definición de este periódico como ‹intelectual orgánico› de la transición. A través de sus columnas, el filósofo y el novelista se adjudicaron el papel de introducir y apuntalar en el discurso público la función de las nuevas instituciones democráticas.

El volumen aborda a continuación un apartado dedicado a la novela y su construcción de un imaginario ficcional en torno a la transición. Juan Carlos Ara Torralba encuentra, en los escritores de fin de siglo, una mirada traumática sobre este periodo histórico, no tanto en sentido colectivo y social, sino como vivencia subjetiva e íntima. La generación que escribe en los ochenta retrata los siete años que transcurren entre la muerte del dictador y la victoria socialista como una tormenta, un periodo convulso y extraño, donde predominan el dolor y la herida, para evolucionar sorprendentemente hacia el vacío y la ausencia; un tiempo sin narrativa. Este enfoque cambia en la generación que escribe a partir del cambio de

siglo, tal y como apunta en su revelador estudio María Ángeles Naval, para quien "el relato de la Transición está estrechamente ligado al relato de la Guerra Civil" (pág. 99), y este arco histórico va a estar presente de forma constante en autores como Javier Cercas, Andrés Trapiello, Javier Marías o Rafael Chirbes, entre otros. Los engaños y desengaños de la generación que construyó la democracia trazan una reconstrucción crítica y amarga de ese periodo histórico. Solo en los últimos años, autoras como Mercedes Cebrián, Clara Usón o Marta Sanz han permitido reenfocar ese pasado hacia nuevos planteamientos, más relacionados con el cuerpo y la biografía personal. Por su parte, Gonzalo Pasamar estudia el modo en que la novela negra ha retratado el contexto político y social de la transición durante las últimas cuatro décadas. Su texto muestra la evolución de este género desde una memoria directa y emocional de los acontecimientos, a una perspectiva más crítica, en ocasiones negacionista, vinculada a los usos políticos del pasado y las grietas de la democracia española moderna.

El tercer bloque apuesta por analizar el teatro, un género con gran potencialidad crítica, pero frecuentemente olvidado en este tipo de estudios culturales. Teresa García-Abad García describe algunas de las escasas obras ubicadas en el momento transicional, para destacar su distanciamiento crítico y el uso de formas hiperbólicas que recurren, a veces a la locura, otras a los géneros populares más sainetescos y grotescos, para poner en escena las contradicciones de este pasado, "como forma de encriptamiento y de subversión, por su doble facultad para enmascarar y expresar contenidos incómodos" (pág. 141). El estudio de Isabel Carabantes reivindica el papel escasamente analizado del teatro en la construcción de una mirada crítica sobre el aparente triunfalismo que caracterizó el discurso político oficial durante tres décadas. Además de reivindicar algunas obras esenciales, su texto aporta una mirada fresca y actual sobre el teatro que ha emergido en el contexto de la crisis económica, como las experiencias de Animalario o el Teatro del Barrio de Madrid, capaces de trasladar a los escenarios las preguntas colectivas en torno a la transición.

Quizás el cine haya sido uno de los medios más pudorosos en el abordaje de este periodo. Tras espléndidas aportaciones al documental, como las de Jaime Chávarri o los hermanos Cecilia y José Juan Bartolomé, el cine de los ochenta y noventa pareció más volcado en la mirada retrospectiva sobre la Guerra Civil y sus huellas en la dictadura, como si asumiera la función de reconstruir un imaginario épico hasta entonces

secuestrado por el discurso oficial franquista. Ha sido necesario esperar al nuevo siglo para encontrar reflexiones ubicadas en el imaginario simbólico de la transición. Tal vez por ello, Víctor Mora Gaspar aborda en su estudio una perspectiva oblicua, pero necesaria: el modo en que cierto cine de la democracia deconstruyó los roles de género y la normatividad sexual edificada durante la dictadura para proponer nuevos arquetipos. Tras estudiar la llamada comedia ibérica o el fantaterror, géneros muy populares, donde "la identidad contrasexual se asociaba a la perversión y a la desviación" (pág. 172), alude a cineastas como Eloy de la Iglesia o Pedro Almodóvar que ya en los ochenta ofrecen una mirada normalizada y democrática sobre las sexualidades antes perseguidas. Por su parte, Christelle Collin analiza con lucidez la trama y el contexto social de *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), un film que "propone una visión matizada de la Transición, una interpretación que se distanciaba en parte del discurso hegemónico […] sin integrarse, sin embargo, en el conjunto de los discursos más críticos" (pág. 180). Su interesante —y pesimista— estudio parece concluir que, a pesar de su innegable interés y la originalidad de la apuesta por el *thriller*, la película no termina de establecer un arco coherente a caballo entre el relato hegemónico transicional y las posiciones más críticas.

El último bloque del libro y, al mismo tiempo, el más extenso, se centra en la televisión, un formato de enorme éxito y tremendamente influyente en la cultura popular española de la democracia, muy revelador para comprender el imaginario social de la transición lejos de los atriles académicos y mediáticos. El texto de Manuel Palacio contextualiza perfectamente el papel de la televisión pública en el periodo transicional, y analiza las principales series documentales sobre ese momento, tanto el discurso oficial de *La transición* de Victoria Prego, como las relecturas alternativas que se han realizado desde los canales autonómicos de Euskadi, Cataluña o Andalucía, para concluir que estos no han hecho sino articularse como contra-discursos, siempre condicionados por el punto de vista político que gobernaba en cada escenario territorial. Luis Miguel Fernández opta por dos de las series más interesantes producidas en la primera democracia: *Pepe Carvalho* (Adolfo Aristaráin, 1985) y *Pájaro en la tormenta* (Antonio Giménez Rico, 1990), ambas basadas en fuentes literarias. Su estudio no solo reconstruye el proceso creativo y las dificultades que tuvieron que afrontar, sino que además pone en cuestión

el tópico de un discurso oficial amable y amnésico en los medios de los ochenta, ya que ambas producciones ofrecen miradas turbias y críticas sobre el poder, la moral hegemónica y las fuerzas de seguridad durante la transición. Por su parte, David R. George Jr. reflexiona sobre el papel de la compañía teatral Dagoll Dagom, símbolo de una propuesta lúdica y ácrata en las tablas de los teatros catalanes durante la transición, que adquirió fama y reconocimiento con su adaptación a la pequeña pantalla: primero, en TVE, donde se celebró su carácter festivo, vinculado a la movida; después, en la televisión autonómica catalana, donde su imagen se deslizó hasta convertirse en imagen y patrimonio cultural de una identidad nacional. Elena Cueto describe detalladamente la recuperación del *Guernica* de Picasso y su adquisición por el gobierno español como acontecimiento icónico de la transición a la democracia, perfilado por los medios de comunicación y los mensajes políticos como un símbolo de la reconciliación entre los bandos enfrentados en la guerra civil. Esta relectura conciliadora de una obra que es, en su origen, una denuncia de la barbarie bélica, y cuya utilización institucional generó un largo debate crítico y académico, sigue vigente décadas después en un capítulo de la serie televisiva *El ministerio del tiempo*, a pesar de sus juegos posmodernos con los usos y abusos del poder. Por último, Natalia Martínez Pérez analiza las ficciones televisivas realizadas en el periodo transicional por tres mujeres: Josefina Molina, Pilar Miró y Lola Salvador. Si bien en ese periodo aumenta el número de series protagonizadas por personajes femeninos, y se adaptan numerosas obras de escritoras, solo unas pocas mujeres llegaron a puestos de dirección de ficción. Aún así, su trabajo fue extremadamente relevante e influyente, tratando cuestiones políticas y sociales con perspectiva feminista y arrojando a las pantallas de los hogares "una serie de preocupaciones sobre las condiciones de vida de las mujeres, la reclamación de derechos a favor de la igualdad y el papel de las mujeres en la historia" (pág. 261). En ese sentido, la investigadora pone de manifiesto el rol fundamental de estas directoras en la televisión, el medio popular por excelencia en los años de la primera democracia, para sumar a la transición política, una imprescindible transición moral y de valores en la esfera íntima y privada, de enorme valor histórico y sociológico.

En conclusión, *Historia cultural de la Transición* ofrece por fin un conjunto teórico sólido que aporta profundidad y solidez a un debate quizás no urgente pero sí necesario, alejado de las diatribas simplistas

de ciertos enfoques militantes y vertebrado por el rigor historiográfico. Frente a las virtudes señaladas, podemos apuntar únicamente la fractura narrativa habitual de las obras colectivas —paliada sin duda por la coherencia discursiva de la editora— y cierta querencia, a lo largo de los diversos estudios, por las propuestas más serias, aquellas que articulan una mirada sentimental, dramatizada y nostálgica. Quizás hubiera sido oportuno prestar una mayor atención a los territorios próximos a la risa y las visiones más lúdicas de la cultura popular, como la movida, la música, el cine *underground* o el cómic. En cualquier caso, el presente volumen ofrece una mirada múltiple y compleja, a la vez coherente y sólida, sobre la diversidad de producciones culturales que han articulado lo que podríamos denominar el imaginario colectivo sobre la transición, desde los posicionamientos intelectuales de la alta cultura, a las formas de entretenimiento de los medios de masas, convirtiéndose en un texto inexcusable para actualizar este polémico y acalorado debate desde el sosiego y el *tempo* lento de una investigación sólida. En efecto, enfocar con precisión nuestra mirada sobre los relatos del pasado, es el primer paso para construir los relatos del porvenir, aquellos que imaginarán nuestra sociedad futura.

Enrique Mora Díez
Universidad de Zaragoza

LA TEATRALIDAD EN LA PANTALLA. REFLEXIONES SOBRE EL DIÁLOGO CONTEMPORÁNEO ENTRE CINE Y TEATRO

José Antonio PÉREZ BOWIE (ed.)

(Madrid: Catarata, 2018, 190 págs.)

La teatralidad en la pantalla es un trabajo del GELYC (Grupo de estudios sobre literatura y cine), de la Universidad de Salamanca, que ha sido realizado en el marco en el Proyecto de investigación "Transescritura, transmedialidad y transficcionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura y medios audiovisuales" (FFI2014-55958-C2-1-P), financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

El GELYC lleva investigando desde hace casi veinte años la problemática que envuelve el concepto de la adaptación, manteniendo un especial interés en los aspectos referidos a los tipos de procesos de traducción e interpretación del texto entre diferentes medios. En el caso que ahora nos ocupa se abordan estas cuestiones desde el aspecto concreto de la presencia del teatro en el cine contemporáneo. Si bien en ocasiones el cine ha mirado con recelo al teatro con la intención de emanciparse como un medio autónomo y libre de deudas narrativas, nunca ha dejado de ver el teatro como un referente seductor y fascinante. En los últimos tiempos se ha visto incrementado el número de películas que parecen haberse entregado sin tapujos al mundo del teatro buscando inspiración tanto para sus temáticas argumentales como para sus concepciones estéticas, pues la teatralidad en el cine no sólo se manifiesta como una filmación del texto teatral, sino también como reescritura autoral, sin olvidarse de aquellos filmes que aplican una escenografía teatral a sus guiones originales, o aquellos que simplemente toman la vida entre bambalinas como eje argumental para la reflexión. Precisamente, Pedro Javier Pardo se ocupa de este problema y firma su texto distinguiendo tres modalidades de teatralidad presencial en el cine: el privilegio de la puesta en escena sobre

la narración, el valor otorgado a la palabra frente a la acción y la imagen, y la tematización del teatro dentro del cine.

Los distintos textos de esta compilación tienen un objetico común: la reconsideración del término clásico de *adaptación*. En la actualidad, el estudio de la praxis adaptativa ha ampliado el limitado campo de actuación intratextual dejado por el estructuralismo, y ha puesto su atención no sólo en el enunciado, sino también en el acto de producción y recepción de la obra teniendo en cuenta el contexto cultural en la que esta se enmarca. Los caminos seguidos en esta dirección por los teóricos contemporáneos André Helbo, Virginia Guarinos y Óscar Cornago Bernal son expuestos brevemente en la introducción del libro con el propósito de preparar el terreno para las contribuciones que vendrán a continuación. Asimismo, mediante la confrontación de varias ideas que evidencian la complejidad del problema adaptativo, se trazarán las líneas generales necesarias para configurar un mapa aproximado de la cuestión específica de la teatralidad en el cine.

Teresa García-Abad García es la primera en abrir fuego con *Locura y límites de la razón en el teatro y el cine de la transición*. A partir de la obra de teatro *Tú estás loco, Briones*, de Fermín Cabal, y de su reescritura homónima llevada a la pantalla por Javier Maqua en 1980, la autora indaga sobre la locura como "estrategia ficcional de desvelamiento y desmitificación" (p. 15), incidiendo a su vez en la condición psicológica del personaje protagonista que personifica el desconcierto social acaecido durante la Transición española.

Fernando González García analiza el diálogo mantenido por el filme *Cantando Dietro I Paraventi,* de Ermanno Olmi, con su referente literario *La viuda Ching, pirata*, de Jorge Luis Borges, en busca de las poéticas propias de ambos autores presentes en la construcción narrativa de la película que "alterna la *remediación* de la escena teatral con el relato cinematográfico" (p. 40), explorando de este modo los *porosos* límites representacionales entre ambos medios.

En la primera parte del texto titulado *Del metateatro a la metaficción teatral en el cine* Pedro Javier Pardo ofrece una perspectiva general de la reflexividad teatral dividiéndola en dos categorías: autorreferencia y autoconciencia. El autor se detiene en los tres modos de desplazamiento de la autoconciencia que van del teatro al cine (teatro filmado, enmarcado y teatralidad) para, ya en la segunda parte, ilustrar este proceso con el

ejemplo de *Familia* (1996), de Fernando León de Aranoa.

José Antonio Pérez Bowie propone una "retórica del exceso" y una "retórica del despojamiento" para definir dos modos de manifestación de la teatralidad presente en los filmes contemporáneos. Así pues, esta propuesta, concebida a modo de ampliación de un trabajo anterior del autor, opone la "desnudez y simplificación de los elementos denotadores de la teatralidad frente a su acumulación que se traduce en una artificiosidad y un barroquismo ostensibles" (pp. 102-103). Pérez Bowie se sirve de los filmes *Manderley* (Lars von Trier, 2002) y *Cesare debe morire* (Paolo y Vittorio Taviani, 2012) para ilustrar la "retórica del despojamiento", así como de *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012) para explicar la "retórica del exceso".

En el artículo *Biografía, historia y teatro en el cine español contemporáneo*, Javier Sánchez Zapatero analiza la representación del teatro español del siglo XVI a través del tratamiento histórico y biográfico que Andrucha Waddington otorga a *Lope* (2010), película que no solo evidencia las relaciones del cine con el teatro a nivel argumental, sino también mediante la puesta en escena elaborada por el director brasileño.

José Seoane Riveira cierra este volumen con el análisis narratológico de *La novia* (Paula Ortiz, 2015), última reescritura cinematográfica de *Bodas de sangre*, la tragedia de Federico García Lorca escrita en 1931. Las reflexiones del autor en busca de los cambios introducidos por la directora para llevar a cabo el trasvase del texto literario giran en torno a la puesta en imagen del lenguaje poético lorquiano y al carácter mítico de la obra original.

Este trabajo colectivo del GELYC llama la atención sobre un fenómeno que ha existido desde el nacimiento del cinematógrafo: la teatralidad en el cine. Sin embargo, la puesta en práctica de estrategias y mecanismos que incluyen elementos teatrales en el relato fílmico ha experimentado un auge considerable en los últimos años, algo que ha despertado un renovado interés por viejos temas. Es preciso tener en cuenta que, debido a que el teatro y el cine han estado siempre hermanados, la teatralidad presente en el cine contemporáneo resulta un campo de estudio demasiado vasto como para ser tratado en profundidad en un solo volumen. Esto no impide, no obstante, que este trabajo dé buena cuenta de varios de los aspectos fundamentales que dan forma a una cuestión múltiple, articulando una estructura general del problema que acertadamente hace

entrever sus dimensiones reales. Así pues, la lectura de sus páginas nos introduce en la historia y en la teoría de las relaciones intermediales entre el teatro y el cine para abrir un marco reflexivo de referencia centrado en el problema de la adaptación.

David Vázquez Couto
Universidad de Salamanca

FICCIONES NÓMADAS. PROCESOS DE INTERMEDIALIDAD LITERARIA Y AUDIOVISUAL

José Antonio PÉREZ BOWIE y
Antonio Jesús GIL GONZÁLEZ (eds.)

(Madrid: Sial Pigmalión, 2017, 499 págs.)

El Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca, ha publicado una selección de textos que sintetizan las ideas propuestas en el seminario llevado a cabo en Salamanca en septiembre de 2016. El resultado final es producto del esfuerzo invertido en dos de sus proyectos de investigación: "Transcristura, transmedialidad, transficcionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios II" (FF2014-55958-C2-1-P) e "Intermedialidad, adaptación y transmedialidad en el cómic, el videojuego y los nuevos medios" (FFI2014-55958-C2-2-P), ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

Bajo la etiqueta común de *intermedialidades* se agrupan las relaciones entre la literatura —ya sea teatro, poesía o novela— y el cine, cuyos contenidos se acometen en la primera parte del libro, y entre otros medios como el cómic, la fotografía, la televisión, los videojuegos o las ficciones de internet, correspondientes a la segunda y última parte de este ejemplar. Pero antes de introducirnos en la profundidades de la intermedialidad a través de los ejemplos concretos propuestos por los autores, la introducción, a cargo de los editores José Antonio Pérez Bowie y Antonio Jesús Gil González, lejos de ceñirse a la función ordinaria de presentar el contenido del libro, aborda la cuestión teórica de la intermedialidad con propósito clarificador e instructivo, trazando las líneas a tener en cuenta para la correcta comprensión de la materia durante la lectura de cada uno de los capítulos. De este modo se explica cómo las dificultades de acotación del término y su problemática conceptual derivan en un complejo entramado metalingüístico que hace difícil la distinción

entre ciertas nociones como *literatura*, *género*, o *lenguaje*, y especialmente, entre *arte* y *medio*. De aquí sigue el ahondar en la historia conceptual de estas categorías, con lo que se pretende realizar una genealogía de la intermedialidad partiendo de una hipótesis que plantea el medio como "la síntesis de una materia/soporte de creación, un lenguaje desde el punto de vista semiótico, una tradición de prácticas y textos de carácter estético y una tecnología de comunicación dominantes, confluyendo sobre un campo cultural y un sistema de agentes y de prácticas institucionalizados" (p. 13). Sin embargo, la intermedialidad así entendida, es decir, en un sentido general, puede encerrar a su vez otras intermedialidades parciales que aquí se tratarán de determinar atendiendo a sus particularidades y características específicas.

Así, la multimedialidad, por ejemplo, posee una intermedialidad intrínseca, pero no por ello lo multimedia puede ser considerado intermedial, pues la intermedialidad requiere de "una relación, una transmisión, una combinación, en segundo grado, no solamente entre códigos […], soportes […], o tecnologías diferentes […], sino entre medios diferentes en cuanto tales" (p. 14). Es decir, la intermedialidad ha de ser necesariamente extrínseca, aunque ésta pueda manifestarse tanto interna como externamente a la obra o al medio de referencia. Al presentarse de manera interna, la intermedialidad extrínseca puede adoptar las formas de hibridación o de *remediación*: "utilización de elementos del lenguaje de un medio por parte de otro, pero no directamente en cuanto tales, sino adaptados al propio del medio que los acoge, traducidos o emulados con su propia semiótica, representados temática o formalmente" (p. 16). En cambio, cuando hablamos de adaptación, nos referimos a las relaciones intermediales que se dan externamente a la obra o al medio, y estas, a su vez, pueden presentarse de diversos modos: desde las variantes intertextuales o hipertextuales correspondientes a lo *crossmedia* (la adaptación propiamente dicha, también denominada reproducción o ilustración, y la recreación o reescritura transformadora del material de referencia en alguna de sus múltiples facetas) hasta lo architextual y *transmedia* relativo a una expansión transficcional del contenido previo. La intermedialidad, por tanto, opera como un mecanismo de trasladación de contenidos entre los diversos medios que, tras una larga cadena de herencias narrativas, procuran su emancipación como entidades mediales autónomas.

Tras la introducción teórica de los editores, Enmanuela Patti

inaugura la primera parte del libro con un acercamiento teórico a la noción de intermedialidad utilizando como objeto de estudio la obra de *Pasolini, artista intermedial*. El siguiente texto, *Pasolini en Spoleto, 1965. Una "performance intermedial"*, de Fernando González García, plantea las relaciones entre el cine y la poesía a partir del análisis de la acción llevada a cabo por el autor italiano en el Festivale de Due Mondi de Spoleto de 1965, la cual supuso "un intento tanto de perturbar la institución literaria mostrando sus límites y nuevas posibilidades, como de gestionar su imagen de autor" (p. 73). Siguiendo con las relaciones entre cine y poesía, José Seoane Riveira se centra en las *prefiguraciones de la imagen tarkovskiana en sus "Escritos de juventud"* para demostrar cómo en aquellos primeros cuentos y poemas de Tarkovski se encuentran algunos de los antecedentes estéticos de su imagen cinematográfica. Por su parte, Julia González de Canales Carcereny analiza "*Japón", de Carlos Reygadas, y el haiku*, haciendo hincapié en las principales características del filme (la composición, la observación y la naturaleza) para defenderlo como ejemplo de cine lírico, no sin antes referirse al haiku fílmico como una transformación de la composición literaria japonesa de carácter poético adaptada a la imagen cinematográfica.

En cuanto a las relaciones intermediales entre el teatro y el cine, en *Transmedialidad y frontera: directores de cine entre bambalinas*, María Teresa García-Abad García, antes de ocuparse de *Chevrolet*, película dirigida por Javier Maqua en base a su texto teatral *Coches abandonados,* prepara como preámbulo argumental para su análisis el repaso de algunos autores imprescindibles que han trabajado en ambos medios. Siguiendo por este camino intermedial entre cine y teatro, Anne-Violaine Houcke nos cuenta cómo se representa a *Shakespeare en la cárcel* mediante el análisis de *Cesare deve morire* (Paolo y Vittorio Taviani, 2012), película sobre el proceso de montaje y escenificación de la obra teatral *Julio César*, dirigida por Fabio Cavalli e interpretada por los reclusos de la prisión italiana de Rebibbia.

En *Equívocos intermediales: el "realismo tímido" del cine español y el problema de la forma*, Annalisa Mirizio cuestiona, a partir de la filmografía de Icíar Bollaín, la operatividad del realismo, entendida como categoría de naturaleza literaria, para su aplicación en el cine contemporáneo. El trabajo de Álex Martín Escribà gira en torno al estudio de una reescritura, la que Vicente Aranda realiza de *Luna caliente*, la novela

de Mempo Giardinelli, al desplazar el contexto político argentino de la dictadura de Videla al panorama español durante los últimos coletazos del franquismo.

El cine africano es el escenario de los dos siguientes textos, siendo el primero de ellos de Beatriz Leal Riesco, quien aborda la *Intermedialidad en la obra de Abderrahmane Sissako* deteniéndose de manera particular en el filme *La vie sur terre* y su relación con la obra literaria de Aimé Césaire. El segundo de estos textos corresponde a Paulo Cunha, quien se ocupa de la *Transmedialidad en el "Cinema de bordas": los casos de Cabo Verde y Guinea-Bissau*, puesto que en estos países la ausencia de una industria cinematográfica que posibilite la producción, distribución y exhibición de los filmes de una manera normalizada, provoca el auge de los "filmes de bordas" (producciones de bajo coste realizadas por cineastas no profesionales que permanecen en la periferia del mercado convencional).

José Antonio Pérez Bowie cierra esta primera sección dedicada a la intermedialidad entre la literatura y el cine con *Los hipotextos del "biopic"*. Pérez Bowie propone aquí la aplicación de la categoría de hipotexto al análisis del *biopic* como género cinematográfico, y para ello trata de realizar una tipología de los hipotextos a partir del material documental sobre el cual se constituye la biografía fílmica.

El segundo bloque del libro dirigido al estudio de las relaciones entre medios como la fotografía, el cómic, los videojuegos, la televisión, o las ficciones realizadas para la red, se abre con el artículo de François Jost titulado *Para un enfoque pragmático de la transmedia*. El teórico francés toma como referencia la serie *Breaking Bad* para reflexionar sobre la recepción de ciertos contenidos audiovisuales. Así, teniendo en cuenta la importante función de la "instancia editora" a la hora de dirigir los hábitos del espectador, Jost establece tres modos de consumo del producto televisivo: el visionado cronológico sometido a la distribución de la emisión impuesta por la cadena, el visionado en bloque de los capítulos, y el visionado activo a través de la participación del espectador en diversas plataformas de internet.

A continuación, Javier Sánchez Zapatero traza las *Estrategias reescriturales en el cómic de la memoria* al ilustrar de qué manera los cómics contemporáneos con guión de Antonio Altarriba y dibujos de Joaquín Aubert, Kim, *El arte de volar* (2009) y *El ala rota* (2012), han tratado de recuperar un pasado nublado por la dictadura franquista.

Permaneciendo en el ámbito del cómic, Xulio Carballo Dopico estudia cómo este medio se vinculó a la novela y al cine de ciencia ficción actuando como *intermediaciones en los pioneros del cómic gallego* surgido durante los años setenta como un producto contracultural de marcada ideología nacionalista.

Adentrándose en el terreno de la literatura que habita la red, Vicente Luis Mora reflexiona sobre las modificaciones del sentido sufridas por los conceptos de *Autoría y lectoría* en la actualidad. También Manuela Penafria se mantiene en el entorno de la red con *El webdocumental según Vertov*, contribución en la que se defiende la idea de que este tipo de producción interactiva y multimedia es deudora de las ideas del cineasta soviético sobre la composición de la realidad a partir de las imágenes extraídas por la cámara.

Los videojuegos y sus relaciones con otros medios protagonizan los dos siguientes artículos. Juan José Vargas-Iglesias, en *El videojuego y el fin de la tragedia: aspectos narrativos de una revolución estructural*, propone un modelo basado en el actancial de Greimas para el análisis de los videojuegos, aplicando así categorías teóricas procedentes de la literatura con el objetivo de exponer una sociología de la simulación derivada de esta nueva orden estructural del cibertexto. En *Superhéroes en el multiverso de la narración: transmedialidad entre cómic y videojuego*, Daniel Escandell Montiel trabaja sobre el productivo diálogo que mantienen ambos medios para sostener que el interés comercial por aumentar el consumo a través de varios soportes ha sido clave para la aparición de nuevas formas de participación (de los usuarios) por parte del receptor de este tipo de producto.

Por último, Roberto Amaba clausura esta compilación de textos con *Abu Ghraib: transmedialidad y reescritura*, aportación reflexiva en torno a la recepción de las fotografías de torturas a musulmanes en la prisión iraquí. Además, indaga en los singulares viajes y transformaciones de estas imágenes a través de distintos medios.

Todas estas contribuciones hacen de *Ficciones nómadas*. *Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* un volumen que abarca con amplitud teórica y metodológica la no menos amplia conceptualización de la intermedialidad, tan problemática y compleja como inagotable en sus constantes intercambios textuales entre medios. El GELYC ha dado otro paso hacia delante en su investigación, otro más en un largo camino que es

necesario explorar en busca de las claves fundamentales para reformular el concepto de adaptación, y más concretamente, las piezas que configuran los procesos intermediales.

David Vázquez Couto
Universidad de Salamanca

PENSAMIENTO Y CRÍTICA LITERARIA EN EL SIGLO XX (CASTELLANO, CATALÁN, EUSKERA, GALLEGO)

José María POZUELO YVANCOS, Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO, Jordi Julià PERE BALLART, Mari Jose OLAZIREGI, Lourdes OTAEGI y María do CEBREIRO RÁBADE VILLAR

(Madrid: Cátedra, 2019, 770 págs.)

Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera, gallego) constituye el primer y único libro que reúne cuatro lugares distintos, pero comunicables, que responden al fenómeno plurilingüista, y por ende multicultural, del desarrollo de las ideas literarias que define las letras hispánicas. Pese a la amplitud de un proyecto de esta naturaleza, el carácter sistemático con el que se logra atender la crítica y el pensamiento literario del siglo XX supone una innovación pionera en la investigación literaria en tanto que aglutina el estudio conjunto de los cuatro sistemas literarios gracias a las voces especializadas que desarrollan cada uno de los capítulos: José María Pozuelo Yvancos y Mariángeles Rodríguez Alonso (castellano), Jordi Julià y Pere Ballart (catalán), Mari Jose Olaziregi y Lourdes Otaegi (euskera) y María do Cebreiro Rábade Villar (gallego). La labor científica que sustenta la rigurosa selección bibliográfica, aunque prolija, sobre la que se recorrerán los tres ejes cronológicos en los que convergen las cuatro culturas se ordenan —con sus reajustes particulares— en torno al periodo anterior a la Guerra Civil, la dictadura franquista y la transición democrática. Las condiciones sociológicas que, unidas a la herencia romántica, marcaran el pasado siglo trajeron consigo una reconsideración de las identidades nacionales que atravesó los cuatro ámbitos culturales del país, hundiendo sus raíces en las esferas de lo lingüístico y, con ello, en su manifestación literaria. Así, la construcción del canon, en la que la revisitación del pasado y las nuevas tentativas estéticas juegan un papel decisivo, deja patente la manera en la que el pensamiento y la crítica literaria han dado respuesta a la singularidad de sus lenguajes,

y es esta problemática comprehensivamente abordada por vez primera la aportación más valiosa de esta obra.

En el primero de los capítulos dedicado al pensamiento castellano, en la parte desarrollada por el profesor Pozuelo Yvancos destaca la presencia de innumerables títulos, autores y organismos influyentes en el desarrollo historiográfico que han permitido trazar un completo recorrido que parte de la escuela institucionalista de Menéndez Pidal y su "tradicionalismo" como "estado latente" hasta llegar a la determinante Generación de los 50 y los estudios de literatura comparada de Claudio Guillén. De entre los distintos lugares próvidamente visitados en la primera parte, sobresale la agudeza con la que se aborda el *Quijote* como "piedra angular del edificio ideológico-literario" sobre la que se leerá España; en especial, son notorias las sugerentes lecturas del pensamiento de Azorín en relación a la relatividad histórica de los valores literarios que se corresponderá con la necesaria historicidad del horizonte hermenéutico, alejándolo así del Centro de Estudios Históricos. Como este, se irán convocando y escrutando fecundos ejemplos del desarrollo crítico que irá colmando el pensamiento literario castellano de ideas tan agudamente analizadas como el "arte presentativo" orteguiano, los "espíritus subjetivos" de Amado Alonso, la "renovelización" de la posguerra, la dialéctica tradición-innovación benetiana, por citar solo algunas. Discurre paralelamente la parte escrita por la profesora Mariangeles Rodríguez Alonso sobre el discurso crítico sobre el teatro, abordado desde la necesidad de transformación del canon naturalista, pasando por el debate realista y la posterior neovanguardia, hasta que lo posdramático sube a escena como la última quiebra de la idea de representación. De nuevo, el sustancial análisis de las voces reflexivas que conforman el pensamiento literario excede el ámbito academicista, acuñando incluso el operativo término de "autopoéticas prologales". En esta sagaz articulación de las ideas literarias vertidas desde el teatro se adivinan dos problemáticas de fondo que determinarán el pensamiento crítico de todo el siglo XX: la dialéctica palabra-escena y la quiebra de la mímesis.

El segundo de los capítulos debido a Pere Ballart y Jordi Julià transita lúcidamente por los caminos que han construido la historia de las ideas literarias catalanas tomando dos acontecimientos significativos como puntos de partida y llegada: la exitosa traducción de Goethe al catalán por Maragall (1898) y la asistencia de la literatura catalana como invitada de

honor en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt (2007). Con esta aguda simetría de apertura y cierre del pensamiento catalán se observa ya el protagonismo que la dimensión lingüística y la victoria idiomática tendrá en su historiografía. Será el examen detallado y proporcionado de treinta críticos y sus incursiones en la naturaleza de la creación el que edificará el ideario literario catalán, reflejándose su evolución de acuerdo a la dinámica cultural impulsada por la Renaixença. Pese a la ausencia previa de una panorámica de la crítica catalana, el abordaje selectivo de los principales representantes del pensamiento literario catalán sortea la dispersión y superficialidad a la que peligrosamente se abocaba tamaño proyecto. En conjunto, las distintas intervenciones detalladas en este capítulo revelan las ansias de modernización que hará patente la necesidad de cambio y superación de la Renaixença decimonónica y el "proteccionismo crítico". Siendo el teatro y la poesía los géneros predilectos de la creación literaria catalana, sobresale la inclusión de las preocupaciones de la crítica en torno a una novelística nacional, de entre la que destaca la intervención de Rafael Tasis en su acento modernizador. Debe ser asimismo anotado el valor que la justa recuperación de críticos olvidados, como Ramon Esquerra o Joan Teixidor, otorga a este estudio.

Las ideas literarias en euskera, abordadas por Mari Jose Olaziregi y Lourdes Otaegi, se enfrentan a la dificultad de la ausencia bibliográfica junto a la escasa reflexión teórica recogida en ensayos o tratados, lo que hace de los prólogos y la prensa cultural las principales fuentes para trazar los rasgos de las poéticas vascas. De ello da cuenta este tercer capítulo, en el que las estrategias defensivas de la constitución diferenciada de una identidad nacional marcan la hoja de ruta del pensamiento literario desde la difundida y revalorizada recolección folklórica en el primer tercio del siglo. Ya en los primeros estudios sistemáticos de la literatura oral aquí estudiados, se establecen los rasgos genéricos y estilísticos cuyo contenido histórico-legendario dominará el ideario nacionalista. Cabe destacar el acertado examen del *Euskal Pizkundea* liderado por Azkue, junto con la *Euskaltzaindia*, pues será la dimensión lingüística eje axial de este análisis historiográfico, donde la fuerte corriente purista desencadenará la consolidación del nacionalismo iniciada por Arana Goiri. A partir del desarrollo teórico del debate protagonizado por *Bide barrijak* de Lauaxeta cuidadosamente expuesto a lo largo de estas páginas, el lector podrá advertir la dicotomía tradicionalismo-modernización sobre la que se

articularán las ideas literarias. Una de las contribuciones más significativas del capítulo será la capacidad de condensar la compleja infraestructura editorial y cultural que, desde muy distintos formatos, afrontaron la grave situación de diglosia que amenazaba la transmisión intergeneracional de la lengua y literatura euskera en la posguerra. Por último, debe ser valorada la inclusión de la escritura femenina y feminista como voz integrante y partícipe del pensamiento crítico en euskera en sus distintas etapas, de la que puede destacarse la primera generación reunida en torno a *Emakume Abertzale Batza* y su reconocimiento como caldo de cultivo de los poetas *olerkariak*.

Por último, Rábade Villar dará cuenta de las ideas literarias gallegas en el marco de la interculturalidad, articulada principalmente en torno a dos ángulos, el mito celta y el imaginario atlántico. La dialéctica cultural sobre la que se construye la identidad gallega conforma el hilo conductor que sujeta este capítulo en el que, aplicando operativamente las ideas de la teoría de los campos de Bourdieu, la reflexión geográfica juega un papel determinante; y es que la mirada del emigrante y el exiliado adquieren en la historiografía gallega una dimensión estructural que se descubre sin ir más lejos en el origen de la Real Academia Gallega ubicado en La Habana. Así, tras el desarrollo primero de la modernización del repertorio cultural gallego a través de la actualización del discurso céltico, los intentos de institucionalización literaria y las conflictivas relaciones con el fascismo emergente, destaca la ordenación de la segunda parte dedicada al exilio y la gestión de la memoria cultural en la posguerra; con meritorio detalle se vincula el pensamiento literario a cada uno de los territorios transatlánticos dando cuenta de los distintos medios y dispositivos así como de las estrategias políticas y culturales que supusieron el divorcio intercontinental situando el origen en el epistolario de Piñeiro y Castelao. Igualmente reseñable es la diversidad de materiales teóricos examinados sobre la refundación de la literatura gallega y que circulan por los niveles filológico, historiográfico y crítico, dotando al pensamiento literario gallego de una considerable profundidad. Más aún, la intervención de la teoría de los polisistemas de Zohar que permite el proceso de nacionalización discursiva, así como los últimos avances de jóvenes galicistas como Hooper o Miguélez Carballeira dan el cierre a una sustancial reflexión sobre las ideas literarias gallegas hasta ahora inexistente.

En definitiva, estamos ante una obra pionera en el estudio del

pensamiento crítico literario en la España del XX sobre sus cuatro ejes lingüístico-culturales que llena un vacío académico que antes solo podía sostenerse sobre estudios independientes. Ya desde las primeras páginas del libro se confirma la naturaleza trasversal de las fuentes de pensamiento crítico sobre las que se construyen las ideas estético-literarias, una riqueza y minuciosidad bibliográfica ciertamente compleja, dadas las dimensiones de la empresa, en la que no se resta sin embargo espacio a la reflexión detenida sobre las principales aportaciones a la historiografía castellana, catalana, euskera y gallega.

María José García-Rodríguez
Universidad de Murcia

FILMICIDAD/LITERARIEDAD/TEATRALIDAD. LA DISEMINACIÓN INTERMEDIAL DE TRES CLÁSICOS ESPAÑOLES

Simone TRECCA

(Madrid: Visor Libros, 2019, 179 págs.)

Simone Trecca, profesor titular de Literatura Española en la Università degli Studi Roma Tre desde el año 2014 y especialista en relaciones e interacciones intermediales entre literatura, teatro, cine televisión y nuevas tecnologías firma el que puede considerarse corolario de su labor investigadora hasta el momento. Filmicidad/literariedad/teatralidad. La diseminación intermedial de tres clásicos españoles recoge y amplía los hallazgos más relevantes del profesor italiano en torno a la reescritura intermedial de los clásicos de nuestras letras *Lazarillo de Tormes* (1550), *Don Quijote de la Mancha* (1605) y, como no podía ser de otra manera en un valleinclanista, *Divinas palabras* (1919) y la trilogía *Martes de carnaval* (1930).

Trecca colabora activamente, desde hace varios años, con el Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELyC) de la Universidad de Salamanca, fundado por el profesor José Antonio Pérez Bowie y dirigido, desde su jubilación en 2017, por Fernando González García. Esta fructífera relación, que ha producido intercambios extraordinarios y publicaciones relevantes, se deja notar en la introducción teórica del volumen que nos ocupa, pues esta propone un certero repaso a nociones y términos tan porosos como clásico, canon, adaptación, literariedad, reescritura, apropiación o medio; para ello, la impronta de los teóricos clásicos Jenkins, Rajewsky, Sanders, Vanoye, Stam, Saint-Gelais o Casetti tiene un peso fundamental en las posturas terminológicas y en las metodologías de Trecca, tamizadas y refinadas por las revisiones, matices y nuevas propuestas que autores como el mencionado Pérez Bowie, García-Abad, Pardo García o Gil González, cabezas visibles y destacadas del GELyC, han ido elaborando

a lo largo de los años. El libro parte, pues, de un estado de la cuestión bien enfocado para el estudio del corpus que lo nutre, pues el lector e investigador en lengua española se encontrará a gusto al comprobar que Trecca ancla su estudio al mismo punto de vista que sus compañeros de la otra península, y no cabría, quizá, mejor manera de mirar las reescrituras intermediales de los clásicos a los que se enfrenta. Así, el investigador italiano pone en cuestión su literariedad y les otorga condición de obras pertenecientes al repertorio cultural, amplia etiqueta que desborda su posicionamiento literario original. De este modo, los tres clásicos se abordan "por los resquicios de lo fílmico, lo teatral y lo literario, lo que implica, de hecho, que los repertorios […] no pertenecen estrictamente a ningún campo artístico determinado, sino que son el resultado de una red de interdependencias mutuas y dinámicas" (p. 39).

El libro está estructurado en una introducción teórica y tres partes, cuyos títulos hacen referencia a las tres grandes estéticas de las que se ocupan: la primera, "Fortunas y adversidades intermediales de Lázaro de Tormes"; la segunda, "Peregrinaciones de Don Quijote sobre tablas y pantallas"; y la última, "La difícil modernidad teatral de Valle-Inclán en la pantalla. Estética esperpéntica y estética audiovisual". El segundo capítulo, sobre Lázaro de Tormes, muestra ya los elementos fundamentales que irán vertebrando sucesivamente los otros dos bloques: un repaso histórico, minucioso y extraordinariamente documentado, sobre las reescrituras cinematográficas que se han ido haciendo de los originales literarios y sus contextos, en la medida en que afectaron a las decisiones estéticas que se tomaron a lo largo del proceso adaptativo; un análisis de las reescrituras que imbrica a la perfección los niveles de relato y de historia, y que se sirve de los estudios narratológicos comparados para exponer sus mejores hallazgos (el juego con el punto de vista en el capítulo del *Lazarillo*, de crucial importancia en el original literario, como es sabido, y que define muchos de los usos adaptativos de la obra y en gran parte las estéticas de los filmes), y de la historia de las poéticas cinematográficas para encajar y explicar las adaptaciones; y, por último, un análisis pormenorizado de una o algunas películas escogidas: en el caso del *Lazarillo, Lázaro de Tormes,* de Fernán-Gómez y García Sánchez (2000); en el del *Quijote*, los proyectos *Don Chisciotte*, de Scaparro (1984), cuya teatralidad resignificada en la pantalla pone de manifiesto muy interesantes cruces entre estas dos artes; el que Welles empezó en 1957 y que resultó inacabado (para cuyo análisis

Trecca se basa en fragmentos, fotogramas o secuencias de premontaje, a partir de las cuales, "como mónadas", infiere cómo hubiera podido ser la película); y los de Pabst (*Don Quichotte*, 1933) y Kozintsev (*Don Kikhot*, 1957). El capítulo del *Quijote* se cierra, de modo brillante, con un análisis comparado de la secuencia de los molinos de viento en las cuatro adaptaciones, por tratarse, en términos de Truffaut y como recoge Trecca, de un "momento privilegiado", "signo distintivo del personaje, si no directamente metonimia del relato y lugar emblemático del discurso cinematográfico" (p. 92); los comentarios sobre el plano subjetivo del molino, una vez derrotado el caballero andante, y el travelín que, ya al final del montaje realizado por Jess Franco, nos invita a seguir a Don Quijote y Sancho en su paseo por una ciudad ilustran la eficacia y originalidad del pensamiento del profesor italiano. El capítulo sobre Valle-Inclán no puede empezar de otro modo que aludiendo a la tan manida "irrepresentabilidad" del teatro del autor gallego, que Trecca, razonada y lógicamente niega aun a pesar de "la complejidad del largo proceso de asimilación cultural de Valle" (p. 130). En esta última parte del libro se abordan en profundidad, siguiendo también el método contrastivo que tan buen resultado arroja en el análisis final de la secuencia de los molinos del capítulo sobre el *Quijote*, lo que Trecca denomina "domesticación de la estética tragicómica valleinclaniana" a través de la reescritura de *Divinas palabras* para teatro y cine, y la "explotación televisiva de los recursos metadiscursivos y metateatrales de la estética esperpéntica de *Martes de Carnaval*" (p. 131). Las obras escogidas son el montaje de Rivas Cherif de *Divinas palabras* (1993), estudiada a partir del texto publicado en 1997 por Aguilera Sastre, el filme *Divinas palabras* realizado por José Luis García Sánchez (1987) y la obra televisiva *Martes de Carnaval (*2008) también de García Sánchez en este caso para la Televisión Española. El análisis de los elementos metadiscursivos que se trasladan desde su sentido originario a la pequeña pantalla en la serie para televisión destaca por su profundidad y rigor, y arroja mucha luz sobre procesos adaptativos que hacen equilibrio entre los públicos masivos a los que se dirigen, el carácter estético de la obra que se adapta y el nuevo sentido que, quizá, los responsables pueden dar a la obra.

Filmicidad/Literariedad/Teatralidad. La diseminación intermedial de tres clásicos españoles es un estudio refinado, elegante y profundo sobre las posibilidades que los nuevos (y viejos) medios ofrecen cada vez que se reescribe, cada vez que se lanza una obra hacia otros soportes.

La elección de los tres "clásicos" es arriesgada por su complejidad, su amplísima difusión y la cantidad y calidad de literatura académica que han producido; sin embargo, pueden y deben decirse de este libro del profesor Trecca las mejores palabras que caben para definir una investigación así: es necesario, tiene frescura y aporta información original. Lectura indispensable, desde ya, para todo comparatista que trabaje los ámbitos de la literatura y el cine españoles; lectura muy recomendable para cualquier persona con curiosidad intelectual e interés en los intrincados (y bellos) caminos de la creación artística.

José Seoane Riveira
GELyC (Grupo de Estudios de Literatura
y Cine de la Universidad de Salamanca)

CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE LA REVISTA *SIGNA*

La revista *Signa* es una revista científica, editada por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, con el patrocinio de la Asociación Española de Semiótica y la colaboración de los Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección de José Romera Castillo. La periodicidad de la revista, que apareció por primera vez en 1992, es anual. Se edita en formato electrónico y se encuentra alojada en la página web de la UNED (*http://revistas.uned.es/index.php/signa*). Asimismo, está disponible en las siguientes bases de datos de libre acceso:

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
  http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa

- Dialnet:
  http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349

Signa acepta colaboraciones de investigadores procedentes de cualquier institución o país, siempre que se trate de trabajos de investigación originales (no publicados con anterioridad en ningún medio ni en la red), que el contenido del artículo esté relacionado con la semiótica en sus distintas manifestaciones (literatura, teatro, lingüística, cine, artes, comunicación, etc.) y que el trabajo no esté en proceso de evaluación en ninguna otra publicación. Se asume que todos los autores dan su conformidad expresa para la valoración y difusión del trabajo. Una vez que el artículo sea aceptado para su publicación, *Signa* queda autorizada para imprimir y reproducir el mismo por cualquier forma y medio.

Las opiniones expresadas en los trabajos son responsabilidad exclusiva de los autores.

Los originales deben enviarse entre los días 15 de enero y 31 de marzo de cada año, teniendo en cuenta que cada nuevo número aparece a inicios del año siguiente.

Signa acepta intercambios con otras publicaciones periódicas de carácter científico. Para ello, deben dirigirse al Director de la revista.

Esta revista figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, CiteFator**,** EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y Ulrich's. Figura además en las siguientes bases de datos e índices de citación nacionales: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC, REDIB, RESH y Sello de calidad FECYT.

NORMAS DE EDICIÓN

Los artículos propuestos para su publicación en *Signa* deberán enviarse a través del sistema en línea de la revista. *Solo se reciben artículos enviados entre el 1 de enero y el 31 de marzo de cada año*. Los artículos que superen el proceso de evaluación (ver página web: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/about/editorialPolicies#peerReviewProcess*) se publicarán en el número del año siguiente. Para poder considerar su publicación, los artículos deben enviarse de acuerdo con las siguientes normas de presentación:

1. Sobre la recepción de artículos propuestos para su publicación en *Signa*.
   1.1. Los artículos propuestos deberán enviarse a través del sistema en línea que puede consultarse en http://revistas.uned.es/index.php/signa/about/submissions#authorGuidelines
   1.2. Solo se reciben artículos enviados **entre el 15 de enero y el 31 de marzo de cada año**; sin embargo, el consejo editorial se reserva la **potestad de cerrar antes este plazo, si se supera un volumen muy elevado de propuestas recibidas**, en cuyo caso el cierre adelantado se anunciará en la página web.
   1.3. **Límite de artículos por autor**. Desde el número 28 (2019), no se aceptará más de un artículo de un mismo autor en un mismo

número de la revista; además, una vez publicado un artículo en un número de la revista, su autor no podrá publicar de nuevo en la revista durante los dos números consecutivos siguientes.
1.4. Los artículos que, superado el proceso de evaluación externa, sean aceptados, se publicarán en el número del año siguiente.
1.5. Para poder considerar su publicación, los artículos deben enviarse de acuerdo con las siguientes normas de presentación:

2. Los trabajos se presentarán en formato Word o equivalente. Se utilizará la configuración normal de márgenes del Word. El cuerpo del texto se redactará con tipo de letra Times New Roman, cuerpo 12 e interlineado 1.5. Las citas largas (ver apartado 9) irán en Times New Roman, cuerpo 11, interlineado sencillo, en cursiva, y sangradas en su totalidad a 2 cm por la izquierda. Las notas al pie irán en cuerpo 10 con interlineado sencillo, sin sangría. No hay espaciado extra entre párrafo y párrafo. Las imágenes, tablas y figuras irán incluidas en el lugar que les corresponda dentro del texto.

3. La extensión máxima de los ARTÍCULOS será de 10.000 palabras y la de las RESEÑAS de 1.500 palabras.

4. El artículo deberá estar redactado preferentemente en español.

5. Las diversas partes del texto deben ordenarse según el siguiente formato:

a) Después de tres líneas en blanco desde el margen superior de la primera página, **TÍTULO DEL TRABAJO EN ESPAÑOL** (mayúsculas y negrita) y, después de una línea en blanco, TÍTULO EN INGLÉS (mayúsculas sin negrita).
   NO debe aparecer el nombre del autor, ni su institución, ni sus datos de contacto, para garantizar la evaluación anónima.
b) Después de tres líneas en blanco tras el título en inglés, **Resumen** (negrita): con una extensión de 50 a 100 palabras, en español (sin negrita).
c) Después de una línea en blanco, **Palabras clave** (negrita): entre tres y cinco (no más), separadas por punto, en español

(sin negrita).

d) Después de una línea en blanco, **Abstract** (negrita): el anterior resumen redactado en inglés.
e) Después de una línea en blanco, **Key Words** (negrita): las mismas palabras claves en inglés (sin negrita), separadas por un punto.
f) Después de dos líneas en blanco, empieza el texto del trabajo, cuyas secciones deben ir numeradas a lo largo del resto de páginas, que también deben ir numeradas. Las tablas y figuras deben incluirse en el lugar que corresponda dentro del texto.

6. Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido con un sangrado de 1,25cm, al igual que los epígrafes principales y secundarios.

7. Para los títulos de los epígrafes, no se debe usar la herramienta de sangrado automático de Word, ni tampoco el sistema de reconocimiento de epígrafes. Los títulos deben sangrarse manualmente como cualquier párrafo en primera línea (1,25cm). La numeración de los epígrafes (apartados y subapartados), organizará del modo siguiente:

- El epígrafe principal, en negrita y mayúsculas:
    - Ejemplo: **1. MEMORIAS**
- El siguiente, en negrita y minúsculas:
    - Ejemplo: **1.1. Memorias en español**
- El siguiente, en cursiva y minúsculas:
    - Ejemplo: *1.1.1. Novela*
- El siguiente, en redonda:
    - Ejemplo: 1.1.1.1. Novela lírica

Entre párrafo, título del epígrafe y nuevo párrafo se dejará una línea en blanco.

8. Las notas aparecerán a pie de página. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con numeración correlativa en superíndice (anterior a cualquier otro signo de puntuación si lo hubiere). Las notas se utilizarán para comentarios aclaratorios, no para indicar referencias bibliográficas, que se harán en el cuerpo del texto, como se indicará

después (apartado 14). Estas notas al pie irán con tipo de letra Times New Roman, cuerpo 10 e interlineado sencillo, sin sangría. Entre nota y nota no habrá ningún espacio en blanco.

9. Las citas cortas (hasta tres líneas) irán entre comillas (véase el uso de comillas en el apartado 12). Las citas largas (más de tres líneas) irán aparte, en cuerpo 11, con un sangrado de 2 cm para el conjunto de la cita -no solo la primera línea-, sin comillas, en cursiva y a espacio sencillo. Se dejará, al inicio y al final de cada cita, un espacio en blanco. Ejemplo:

> *El arte es uno de los medios de comunicación. Evidentemente, realiza una conexión entre el emisor y el receptor (el hecho de que en determinados casos ambos puedan coincidir en una misma persona no cambia nada, del mismo modo que un hombre que habla solo une en sí al locutor y al auditor* (Lotman, 1982: 17).

La referencia bibliográfica al final de estas citas largas irá en redonda y el signo de puntuación correspondiente irá después del paréntesis de la referencia bibliográfica. Si la cita incluye algún título de libro o similar deberá invertirse la práctica habitual poniéndolo en redonda. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes […].

10. Las citas breves de versos (hasta tres versos) irán entre comillas (véase el uso de comillas en el apartado 12), separando los versos con barras (/) y dejando un espacio entre el final de verso y la barra, y entre la barra y el principio de verso. Las citas extensas de versos (más de tres versos) se harán como las citas largas del apartado anterior.

11. Se pondrán los signos de puntuación (punto, coma, etc.) después de las comillas o de las llamadas de nota. Ejemplos: “semiótica”: y “semiótica”[2].

12. Se utilizará cursiva (no comillas ni subrayado) para resaltar en el interior del texto una palabra o frase. No se usarán comillas para este fin, como tampoco subrayado. Las comillas se usarán solo para las citas de hasta tres líneas y los títulos de artículos (o similar). Para las comillas,

deben usarse las altas o inglesas (“ ”). En caso de haber comillas dentro de comillas, se usarán comillas sencillas (‘ ’) en el interior. Por ejemplo: “Por regla general deben usarse ‘comillas inglesas’. Solo en el caso de comillas dentro de comillas se pueden usar ‘comillas sencillas’”.
Nunca deben usarse comillas para usos diferentes a las citas. Para casos de énfasis, dobles sentidos, palabras extranjeras, uso metalingüístico de un término, etc. se utilizará la cursiva.
En esta revista no se utilizan nunca comillas angulares «».

13. Las tablas y figuras irán incluidas en el lugar que les corresponda dentro del texto, centradas, dejando al inicio y al final de cada figura o tabla, un espacio en blanco. Han de ir numeradas como “Tabla 1” o “Figura 1”, sin abreviaturas, con caracteres arábigos de forma consecutiva según su aparición en el texto, y con el título en su parte inferior. El título irá en letra Times New Roman 10, también centrado y pegado, sin dejar ningún espacio y con interlineado sencillo, a la imagen.

14. El sistema de citas bibliográficas en el interior del texto se hará del modo siguiente:

a) Apellidos del autor, año, orden en letra dentro del año si fuese necesario, dos puntos, página o páginas de referencia. Hay un espacio entre los dos puntos y las páginas que se citan.
Ejemplos: Peirce (1987: 27), Greimas (1988a: 36-38).

b) Si la referencia de páginas fuese múltiple, se separarán por comas. Ejemplo: Peirce (1987: 27-29, 31-39).

c) Si se citan varios autores u obras se separarán por punto y coma. Ejemplo: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38).

d) Si el autor citado se incluye entre paréntesis, se pondrá coma detrás del apellido. Ejemplo: (Eco, 1990).

e) No utilizar *ibid*, *ibídem*, *op.cit*, para referirse a autores. Se deben siempre usar sus apellidos y año de publicación, cuantas veces sea necesario.

15. Al final del artículo se dejarán tres líneas en blanco. A continuación se pondrán las **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS** (mayúsculas y negrita). Después de otra línea en blanco, se ordenan las fuentes bibliográficas alfabéticamente, según el modelo siguiente:

a) Libros:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semántica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

b) Trabajos en volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J. (1977). "Peirce's Theory of Signs". En *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Artículos:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177 (también en *http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa*).

MUY IMPORTANTE: Todas referencias bibliográficas se darán de forma conjunta, ordenadas alfabéticamente por apellido de los autores, sin distinguir entre libros, trabajos en volúmenes colectivos y artículos en revistas o periódicos.

También se tendrá en cuenta lo siguiente:

a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, la distinción se hará con letras, siguiendo el orden alfabético. Ejemplo: (Eco, 1992a), (Eco, 1992b), etc.

b) Las obras de un mismo autor deberán consignarse por orden cronológico.

c) Si se van a citar varias obras de un mismo autor, los apellidos y nombre del mismo sólo se pondrán en la primera referencia. En las siguientes se sustituirán por una línea formada por cuatro guiones bajos. Ejemplo:
ECO, U. (1990).
____ (1991).
____ (1994).

d) Los títulos de las *obras*, *revistas* y *periódicos* deberán ir en cursiva. Los títulos de los artículos (en revistas y en volúmenes colectivos) irán entre comillas, sin cursiva (según las indicaciones del apartado 12).

e) Las direcciones de las citas de material bibliográfico disponible en Internet se harán en cursiva, reproduciendo la totalidad de la dirección URL, y especificando entre corchetes la fecha del último acceso del autor a esa fuente:
HISMETCA. *Historia de la métrica medieval castellana*, Fernando Gómez Redondo (dir.), Centro de Estudios Cervantinos, *http://www.centroestudioscervantinos.es/quienes.php?dpto=6&idbtn=1120&itm=6.1* [09/08/2013].

f) No deben citarse fuentes no publicadas o en prensa.

16. Se recomienda consultar un artículo como muestra de los números anteriores de esta revista si se tiene cualquier duda respecto al formato.

EVALUACIÓN

Los artículos serán revisados, en primer lugar, por el Consejo Editorial, para determinar que se ajustan al enfoque de la revista y que cumplen unos estándares mínimos de calidad investigadora. En esta primera fase será motivo de rechazo el no cumplimiento estricto de las normas de edición

que se detallan en el apartado “Directrices para los autores”.

Los artículos que obtengan el visto bueno pasarán a una segunda ronda de evaluación anónima. En este proceso se aplicará el sistema conocido como doble ciego, de carácter anónimo tanto para el autor como para los revisores externos. El Equipo Editorial solicitará al menos dos informes externos a especialistas en la materia de cada artículo, usando un formulario en el que se exponen los distintos apartados evaluables, así como una valoración final, aconsejando o no su publicación. En caso de que un informe fuese positivo y otro negativo, el Consejo Editorial podrá solicitar un tercer informe. En todo caso, la decisión final dependerá del Consejo Editorial a partir de los informes obtenidos y de acuerdo con sus propios criterios. En el supuesto de que los informes recomendasen correcciones, el autor deberá realizarlas para que su manuscrito pueda ser publicado. En este caso, el autor deberá enviar el trabajo revisado en un plazo máximo de un mes. Si transcurrido este plazo no se ha recibido la nueva versión del mismo, se dará por finalizado el proceso de evaluación y, en consecuencia, se declinará la publicación del trabajo.

CONTACTO

Secretaría: Dra. Clara I. Martínez Cantón y Dr. Guillermo Laín Corona

signa@flog.uned.es

Se recuerda que el envío de propuestas de artículos para publicar en *Signa* debe hacerse a través del sistema en línea de la página web de la revista; no se aceptarán artículos para publicar que se envíen por email o cualquier otro medio.

SIGNA: GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS

Signa, founded in 1992, is a yearly academic journal published by the Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, under the direction of Prof. José Romera Castillo and sponsored by the Spanish Association of Semiotics, in cooperation with the UNED Department of Spanish Literature and Literary Theory and the UNED Department of French Philology. It is an online periodical publication and is hosted at UNED's website (*http://revistas.uned.es/index.php/signa*). Additionally, it is available on the following open-access databases:

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
  http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa

- Dialnet:
  http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349

Signa welcomes contributions by scholars from any country and/or institution. Contributions should be original material (not previously published in any printed or online form), should not be under consideration or peer review or accepted for publication elsewhere and should be related to Semiotics in any of its fields (literature, drama, linguistics, film, communication, etc.). When submitting their contributions, authors agree to the evaluation process carried out by *Signa* and to their dissemination of the articles, should these be accepted for publication. Once accepted, *Signa* has the authorisation to print and reproduce these articles in any form.

Opinions expressed in articles are the authors' responsibility.

Manuscripts should be submitted between January 15th and March 31st of every year, so that the issue resulting from the evaluation process will be published at the beginning of the following year.

Signa accepts exchanges with other academic journals, for which the Director must be contacted.

Signa appears in the following international databases and citation index: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, EBSCO, CiteFator, MIAR, MLA, Scopus, SCImago and Ulrich's. It is also included in the following Spanish databases and indexes: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC, REDIB, RESH and FECYT.

EDITING YOUR MANUSCRIPT

Authors should submit their manuscripts via the online system the journal has set up for that purpose. Articles will only be considered for publication if submitted from 1 January to 31st March. After the peer-review process (see website: http://revistas.uned.es/index.php/signa/about/editorialPolicies#peerReviewProcess), articles accepted for publication will appear in the issue corresponding to the next year. Author should send their manuscripts edited as follow:

1. About the reception of manuscripts to be considered for publication in *Signa*:

> 1.1. The proposed articles should be sent through the online system that can be consulted at http://revistas.uned.es/index.php/signa/about/submissions#authorGuidelines
> 1.2. *Signa* will only considered manuscripts submitted between January 15 and March 31 of each year. However, the editorial board has the right to close this deadline sooner, if a very high volume of proposals is received, in which case the early closing will be announced in the website.
> 1.3. Limit of articles by author. From number 28 (2019), no more than one article by the same author will be accepted in the same issue of the journal. In addition, once an article has been published in an issue of the journal, their author will not be able to publish

again in the journal during the following two issues.
1.4. The articles that, after the external evaluation process, are accepted will be published in the issue of the following year.
1.5. *Signa* will only considered for publications manuscripts that are submitted in accordance with the following rules:

2. Papers should be submitted as Word files or similar, using the pre-set page layout, with 1.5 line spacing and text set in 12 point Times New Roman type. Long quotations should use 11 point Times New Roman, single space and italics; these quotations should be indented 2cm from the left. Footnotes will be in 10 point Times New Roman and single spacing.

3. WORD LIMIT is 10,000 words for ARTICLES and 1,500 for REVIEWS.

4. Contributions should preferably be in Spanish.

5. Articles should be structured as follows:

a) Leave three blank lines after the beginning of the first page and add the **TITLE OF PAPER IN SPANISH** (bold, upper case). Leave a blank line and add the TITLE IN ENGLISH (not bold, upper case).

Name of authors, institutions or contact details should **NOT** be included in order to guarantee anonymous evaluation of manuscripts.

b) Leave three blank lines after the title in English and add the **Resumen** (bold): it will not exceed 100 words (50-100 words), in Spanish.
c) Leave a blank line and add the **Palabras clave** (bold): 3-5 key words, separated by a period, in Spanish (not bold).
d) Leave a blank line and add the **Abstract** (bold): the aforementioned resumen, in English.
e) Leave a blank line and add the **Key Words** (bold): the aforementioned palabras clave, in English (not bold).
f) Leave two blank lines and start the text of the article. Sections and pages hereafter should be numbered. Tables and figures should be placed in the spot they are meant to be within the text.

6. Every paragraph will be indented (1,25cm), and so will headings and sub-headings of text divisions.

7. Titles headings and sub-headings should not use Word's automatic indentation. These titles should be indented manually, like any other first line in a paragraph (1,25cm). Headings and sub-headings will be numbered as follows:

- main heading: upper case, bold:
  Example: **1. MEMOIRS**
- next: lower case, bold:
  Example: **1.1. Memoirs in Spanish**
- next: lower case, italics:
  Example: *1.1.1. Novel*
- next: roman:
  Example: 1.1.1.1. Lyric novel

There should be one blank line between sections and titles.

8. Use footnotes for authorial comments and explanations, not for bibliographic references (see 14). Correlative, superscript note numbers will be used within the text, before any punctuation mark. These footnotes should be written in Times New Roman, 10 point, single spacing, not indented. There should not be blank spacing between footnotes.

9. Short quotations (up to three lines) should be included between quotation marks (see use of quotation marks in section 12). Long quotations (more than three lines) should be separated and intended (2 cm) as a whole (not just the first line). Use single spacing and italics. Do not use quotation marks for long quotations. Before and after the long quotation should be a blank line. Example:

> *Art is one of the means of communication. Indisputably, it creates a bond between the sender and receiver (under certain circumstances both functions may be combined in one person, as in the case where a man conversing with himself is at once speaker and listener* (Lotman, 1977: 7).

Bibliographical information (not italics) should be after each long quotation between round brackets, and punctuation marks should be after the bibliographical information. In case there is a title or similar item within a long quotation, it should be in ordinary characters (not italics). If any part of the text is deleted from any quotation, use three periods between square brackets […]

10. For poetry, short quotations (up to three metrical lines) should be included between quotation marks (see use of quotation marks in section 12), separating lines with forward slashes (/). Leave a single space between the end of the line and the slash, and between the slash and the beginning of the line. Long verse quotations (more than three metrical lines) should be included as long quotations in section 9.

11. Place punctuation marks (period, comma, etc.) after quotation marks, inverted commas and note numbers, as in "Semiotics": and "Semiotics"[2].

12. Use italics to emphasize a word or phrase within the text. Do not use quotation marks or underlining for this. Quotation marks are to be used only for quotations and titles of articles (or similar). When using quotation marks, use the English tradition (" "). For those instances requiring quotation marks within quotation marks, use single quotation marks (' ') inside. For instance: "As a general rule, 'English quotation marks' are to be used. 'Single quotations marks' are only possible when there are quotation marks within quotation marks".
Quotation marks should not be used for any other purpose than quotations. In case of emphasis, double meaning, foreign words or metalinguistic use of a word, always use italics.
This journal does not use angle quotes «».

13. Tables and figures should be included within the text, centred, leaving before and after the table or figure a blank line. They should be numbered as "Table 1" or "Figure 1", without abbreviations, with Arabic characters and consecutively according to their appearance in the text, writing their title at the bottom. The title will be in Times New Roman 10, also centred with no blank line between the image and its title and with simple line

spacing.

14. In-text bibliographic references will be documented as follows:

a) Author's surname, year, letter ordering publications within the same year if necessary, colon, page(s) of reference: Peirce (1987: 27); Greimas (1988a: 36-38)

b) In cases of more than one reference pages, these will be separated by commas: Peirce (1987: 27-29, 31-39).

c) If several authors or works are given, they will be separated by semicolons: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38)

d) If the cited author is given in parenthesis, a comma will be placed after surname: (Eco, 1990).

e) Do not use *ibid*., *ibídem*., *op. cit*. Instead, show the subsequent citation of the same source in the same way as the first.

15. Skip three lines at the end of the text, and add **BIBLIOGRAPHIC REFERENCES** (upper case, bold). Then skip another line and add the sources. Sources should be alphabetically arranged, following these formats:

a) Books:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semántica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [for editions]

b) Articles in volumes; book chapters:

ZEMAN, J. J. (1977). "Peirce's Theory of Signs". In *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University

Press.

c) Articles:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177 (also at *http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa*).

IMPORTANT NOTE: All bibliographic references —books, book chapters, articles, etc.— will be given jointly, arranged alphabetically. Do not arrange the bibliography in sections of books, articles, etc.

Authors should also bear in mind:

a) For publications of the same author within the same year, they should be differentiated with letters in alphabetical order, as in (Eco, 1992a), (Eco, 1992b), etc.

b) Works by the same author will be arranged chronologically.

c) For several works by the same author, his/her surname and name will be given only in the first reference. A line formed of four underscores will replace the name of the author in subsequent references:

ECO, U. (1990).
____ (1991).
____ (1994).

d) Titles of *books, journals* and *newspapers* will be written in italics. Titles of articles (in reviews or collective volumes) will be given between quotation marks, in roman (not italics) (see section 12).

e) For online references, URL addresses will be given in full in italics, using the full URL address and including the date of the

last time the source was accessed by the author, between square brackets:
HISMETCA. *Historia de la métrica medieval castellana*, Fernando Gómez Redondo (dir.), Centro de Estudios Cervantinos, *http://www.centroestudioscervantinos.es/quienes.php?dpto=6&idbtn=1120&itm=6.1* [09/08/2013].

f) Unpublished material or material that is currently is press should not be cited.

16. It is strongly recommended to see a paper of a previous issue of this journal, in case you have any question regarding these guidelines.

EVALUATION OF MANUSCRIPTS

Manuscripts will be first taken under consideration by the Editorial Board, in order to determine whether they comply or not with the scientific and thematic approach of the journal. Manuscripts that are not presented accordingly to these Guidelines will not reach the phase of external evaluation.

After this first step, manuscripts will be sent to external evaluation. This process will be anonymous both for the reviewers and the author, using the blind peer-review system. Reviewers will produce a report about each contribution reviewed, using a template that includes the different aspects to evaluate, as well as an overall view of the submitted paper, concluding whether he/she recommends it for publication in *Signa*. Each submitted paper will be reviewed by two experts. Should these two reviewers disagree in their recommendation to publish or not the reviewed paper, *Signa* can seek the opinion of a third expert. Authors will get a report with the decision of the editorial board, accordingly to the reviews received, within three months of reception of manuscripts. However, the Editorial Board has the right to reach a final decision based on the reviews received and their own criteria. Should the reviewers recommend changes in a manuscript as a condition for publication, this will not be fully accepted until the author implements the recommended changes. In these cases, authors will have

15 days to implement changes. Should the author fail to provide the revised version of his manuscript within that deadline, the evaluation process will come to an end and the manuscript will be, therefore, rejected.

CONTACT DETAILS

Secretaries: Dra. Clara I. Martínez Cantón & Dr. Guillermo Laín Corona

signa@flog.uned.es

Please remember that manuscripts should be sent via the online system available at the journal's website. Do NOT sent manuscripts by email or by any other form of communication.

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Director: José Romera Castillo
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED)
jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su página web: *http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T*.

I.- Actas de Congresos

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1*.
2. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
3. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.
4. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1995). *Bajtín y la literatura.* Madrid: Visor Libros
5. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo* XX. Madrid: Visor Libros.
6. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1997). *Literatura y multimedia.* Madrid: Visor Libros.
7. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997).* Madrid: Visor Libros.
8. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones.* Madrid: Visor Libros.
9. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000). *Poesía*

histórica y (auto)biográfica (1975-1999). Madrid: Visor Libros.
10. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa.* Madrid: Visor Libros.
11. José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
12. José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX.* Madrid: Visor Libros.
13. José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
14. José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
15. José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
16. José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
17. José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
18. José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
19. José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
20. José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
21. José Romera Castillo, ed. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
22. José Romera Castillo, ed. (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
23. José Romera Castillo, ed. (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
24. José Romera Castillo, ed. (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
25. José Romera Castillo, ed. (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
26. José Romera Castillo, ed. (2017). *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI.* Madrid: Verbum.

27. Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii*, eds. (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
28. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2018). *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
29. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
30. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
31. José Romera Castillo, ed. (2019). *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

II.- Revista SIGNA

Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2013), 23 (2014), 24 (2015), 25 (2016), 26 (2017), 27 (2018), 28 (2019), 29 (2020) y 30 (2021, en prensa). La revista, altamente indexada, se edita en formato impreso (Madrid: Ediciones de la UNED) y electrónico:

http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349
http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/
http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive
(desde el número 13 y siguientes).