SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2021

30

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

30

2021

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

UNED

SIGNA
Revista de la Asociación Española de Semiótica

DIRECTOR: José Romera Castillo
SECRETARÍA: Guillermo Laín Corona y 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), María García Lorenzo (UNED), Miguel Ángel Garrido Gallardo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Ángela Romera Pintor (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: *Pia de'Tolomei* (c. 1868), de Dante Gabriel Rossetti.

INDEXACIÓN E IMPACTO: *Signa* figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index (ISI Web of Knowledge), Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago, Ulrich's, CiteFator y ProQuest. Y nacionales: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC, SUMARIS CBUC, RESH y REDIB. La revista reúne los siguientes criterios de calidad según DICE: existencia de evaluadores externos y de un comité científico internacional, internacionalidad de las contribuciones con un índice de 30.61, contenido exclusivo de artículos de investigación y valoración de su difusión internacional con un índice de 10.5. Reúne 17 de 18 criterios CNEAI, 21 de 22 criterios ANECA y 33 de 33 criterios Latindex. Tiene categoría A en ANEP y CIRC. Su índice de difusión ICDS según el MIAR es de 10.9. Está indexada en el 2.º cuartil en IN_RECH. Se encuentra en la posición 26, cuartil 3 de SCImago. Posee el sello de calidad de FECYT desde 2018, teniendo en 2019 la tercera posición en la rama de Literatura (primer cuartil, C1) y la quinta posición en la rama de Lingüística (primer cuartil, C1).

AUTORÍA Y ORIGINALIDAD: Los artículos y colaboraciones son propiedad de sus respectivos autores, bajo licencia Creative Commons CC-BY-NC 4.0 Internacional. SIGNA no se responsabiliza de los contenidos, juicios y opiniones expresados por los autores. Al proponer sus trabajos en SIGNA, los autores se comprometen a que estos no han sido publicados anteriormente por cualquier medio, ni en todo, ni en parte, ni traducidos a otras lenguas.

SELITEN@T / UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
ISSN ed. papel: 1133-3634
ISSN ed. electrónica: 2254-9307
Depósito legal: M.34.032-1992

ÍNDICE

SECCIÓN MONOGRÁFICA I: ARCHIVOS, REPOSITORIOS Y BIBLIOTECAS DIGITALES DE LA EDAD DE PLATA

(Editora: Dolores ROMERO LÓPEZ)

Página

Dolores ROMERO LÓPEZ: *Archivos, repositorios y bibliotecas digitales. Hacia una historia literaria digital de la Edad de Plata* 17

José Miguel GONZÁLEZ SORIANO: Mnemosine*: biblioteca digital de La Otra Edad de Plata (orígenes, contenidos, perspectivas)* 31

Hanno EHRLICHER y Joerg LEHMANN: *La recolección de datos como laboratorio epistemológico. Algunas reflexiones acerca del entorno virtual de investigación* Revistas Culturales 2.0 59

José CALVO TELLO: *Corpus de novelas de la Edad de Plata en XML-TEI* 83

Rocío ORTUÑO CASANOVA: *Filiteratura. Base de datos relacional en Heurist de literatura en español en Filipinas y sobre Filipinas* 109

Margarita SANTOS ZAS y Carmen E. VÍLCHEZ RUIZ: *Todo Valle-Inclán en red. El archivo digital del GIVIUS* 139

SECCIÓN MONOGRÁFICA II:
EL OTRO, EL MISMO. FIGURAS Y DISCURSOS DE LA ALTERIDAD

(Editores: Santos ZUNZUNEGUI y Ainara MIGUEL)

Santos ZUNZUNEGUI y Ainara MIGUEL: *El otro, el mismo. Figuras y discursos de la alteridad* 165

Maria Augusta BABO: *Figuras de lo Mismo y de lo Otro: entre lo semiótico y lo político* 169

Íñigo MARZÁBAL ALBAINA: *Cine, ética y alteridad. Metáforas del encuentro con el otro* 177

Massimo LEONE: *Mala cara: normalidad y alteridad en la percepción y en la representación del rostro humano* 191

Filippo SILVESTRI: *Sul Medesimo e l'Altro tra follia e letteratura nella prospettiva semiotica di studi di Michel Foucault* 213

Luciano PONZIO: *La somiglianza iconica nella scrittura de-soggettivante tra identità e differenza* 229

Julia PONZIO: *L'intreccio del* Geschlecht*: Traduzioni e attraversamenti dell'identità* 243

Manuel A. BROULLÓN-LOZANO: *Los cuerpos que nos miran desde lejos. Figuras del otro y técnica del observador en* La herida en la lengua*, de Chantal Maillard* 255

Imanol ZUMALDE ARREGUI: Auctor in fabula*. Modos y figuras de la autoalusión fílmica* 271

Carmen AROCENA BADILLOS: *Gilead está cerca* 287

Leire AZKUNAGA-GARCÍA: *Más allá de las fronteras: identidades liminales en la ficción televisiva* Hannibal*, de Bryan Fuller* 303

Víctor ITURREGUI-MOTILOA: *De Narciso a Orfeo. Alteridad narrativa y espectatorial en* Twin Peaks. The Return *de David Lynch* 323

ARTÍCULOS

Victoria ARANDA ARRIBAS: *Desmontando* El Licenciado Vidriera*:* Los Hombres de Cristal *(Fernando Delgado, 1966)* 341

Eva ARIZA TRINIDAD: *Mundos posibles de lo fantástico. Una aproximación a la estructura de mundo* 363

José Antonio CALZÓN GARCÍA: *El* steampunk *y su resignificación del objeto desde la óptica posmoderna* 391

Javier DOMINGO MARTÍN: *La recepción de la literatura portuguesa en las revistas del Instituto de Cultura Hispánica (1948-1955):* Mundo Hispánico, Cuadernos Hispanoamericanos *y* Correo Literario 419

Rubén GARCÍA LÓPEZ: *La Transición en disputa:* Con uñas y dientes *(Paulino Viota, 1978)* 447

Fernando GÓMEZ BECEIRO, Natalia ALONSO RAMOS y José Luis CASTRO DE PAZ: *Bilogía fílmica machadiana: la* Sombra de Caín *sobre la* ¡Hermosa tierra de España! 473

Andrés JUÁREZ LÓPEZ: *El editor como autor: prácticas ecdóticas en textos epistolares* 501

Adéla KOŤÁTKOVÁ: *La estructura narrativa de los casos clínicos* 533

Charo LACALLE ZALDUENDO: *Ava Gardner en la España del desarrollismo: la reconstrucción cinéfila de la memoria social en la ficción televisiva española* .. 555

Carmen María LÓPEZ LÓPEZ: *La narrativa de Javier Marías en diálogo con el cine. Confluencias estéticas y horizontes posibles* 575

María PAYERAS GRAU: *Una mirada sobre el instante:* Fotografías*, de Francisco Díaz de Castro* 601

Pol POPOVIC KARIC: *Los contrastes y las ironías en* La ciudad alegre y confiada*, de Jacinto Benavente* 627

Blas SÁNCHEZ DUEÑAS: *El arte de la contemplación y de la sensorialidad en la génesis creativa de María Victoria Atencia* 647

Sergio SUÁREZ RAMÍREZ y Ángel SUÁREZ MUÑOZ: *La representación de* La pata de cabra *en un teatro de provincias: valentía o temeridad* 669

José TERUEL BENAVENTE: *La enunciación poética en la obra de Carmen Martín Gaite* 693

Mario de la TORRE-ESPINOSA: *La interferencia inter-sistémica como aproximación al canon* 713

José R. VALLES CALATRAVA: *Hacia una teoría del funcionamiento semiótico del personaje en el texto narrativo. Papeles y facetas de los personajes en* Tirano Banderas*, de Valle-Inclán* 731

RESEÑAS

Ana ABELLO VERANO, Daniele ARCIELLO y Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (eds.): *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica.* León: Universidad de León, 2020, 239 págs. (José Manuel Correoso Ródenas) 763

Leopoldo ALAS "CLARÍN" / Rafael RODRÍGUEZ MARÍN (ed.): *La Regenta*. Barcelona: Castalia Didáctica, 2019, 1245 págs. (Jean-François Botrel) 767

Emeterio DIEZ PUERTAS: *Arte, espectáculos y propaganda bajo el signo libertario (España, 1936-1939).* Barcelona: Laertes, 2020, 268 págs. (Fernando Doménech) 775

Francisco ESTÉVEZ REGIDOR: *Galdós en sus textos. Asedios críticos para una hermenéutica.* Valladolid: Universitas Castellae [Anejos *Siglo Diecinueve*, 8], 2016, 204 págs. (S. Cristian Troisi) 779

Guillermo LAÍN CORONA y Rocío SANTIAGO NOGALES (eds.): *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, 2019, 904 págs. (Pilar Jódar Peinado) 783

Juan José LANZ y Natalia VARA FERRERO (eds.): *La llama y la flecha. Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea.* Sevilla: Renacimiento, 2019, 335 págs. (María Eugenia Alava) 791

Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN, Sergio SANTIAGO ROMERO y Javier DOMINGO MARTÍN (eds.): *Leopoldo María Panero: los límites de la palabra poética.* Valencia: Tirant Humanidades, 2019, 384 págs. (Juan Gómez Espinosa) 797

José ROMERA CASTILLO: *Teatro de ayer y de hoy a escena.* Madrid: Editorial Verbum, 2020, 439 págs. (Susana Inés Pérez) 801

José ROMERA CASTILLO (ed.): *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI.* Madrid: Editorial Verbum, 2019, 492 págs. (Mario de la Torre-Espinosa) 807

Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ (ed.): *Claudio Magris. Las voces de la literatura y el pensamiento.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2019, 220 págs. (Miguel Olea Romacho) 813

Miguel Ángel TEIJEIRO FUENTES y José ROSO DÍAZ (eds.): *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI. Estudios dedicados al profesor Miguel Ángel Pérez Priego.* Sevilla: Renacimiento / Universidad de Extremadura, 2019, 397 págs. (Ismael López Martín) 819

José Manuel TRABADO CABADO (ed.): *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018).* León: Universidad de León / EOLAS Ediciones, 2019, 439 págs. (Julio Gracia Lana) 825

Julio VÉLEZ SAINZ (ed.): *Bartolomé de Torres Naharro: un extremeño en el Renacimiento Europeo (con un homenaje a Miguel Ángel Pérez Priego).* Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2019, 212 págs. (Sara Sánchez-Hernández) 829

Tennessee WILLIAMS / Ramón ESPEJO (ed. y trad.): *El zoo de cristal. Un tranvía llamado deseo.* Madrid: Cátedra, 2019, 382 págs. (Ana Isabel Ballesteros Dorado) 835

Margarita XIRGU / Manuel AZNAR SOLER y Francesc FOGUET I BOREU (eds.): *Epistolario.* Sevilla: Renacimiento, 2019, 556 págs. (Ana Prieto Nadal) 839

CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE LA REVISTA *SIGNA* 843

***SIGNA*-GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS** 855

PUBLICACIONES DEL SELITEN@T 867

Sección Monográfica I

Archivos, repositorios y bibliotecas digitales de la Edad de Plata

Dolores Romero López (ed.)

ARCHIVOS, REPOSITORIOS Y BIBLIOTECAS DIGITALES: HACIA UNA HISTORIA DIGITAL DE LA EDAD DE PLATA[1]

DIGITAL ARCHIVES, REPOSITORIES AND LIBRARIES: TOWARDS A DIGITAL HISTORY OF THE SPANISH SILVER AGE

Dolores ROMERO LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid
dromero@filol.ucm.es

Resumen: Este monográfico reflexiona sobre la necesidad de reconstruir la historiografía de la literatura española de la Edad de Plata con métodos y técnicas digitales y específicamente las relacionadas con el almacenamiento de datos mediante archivos, repositorios y bibliotecas digitales. A partir de la digitalización masiva de contenidos y su catalogación mediante metadatos estandarizados, surgen nuevos espacios de organización de la memoria histórica para docentes e investigadores. Los trabajos que componen este monográfico asumen dos retos fundamentales: 1) la recopilación y catalogación de recursos, 2) su estructuración mediante metadatos y ediciones digitales que interpretan el legado con novedosas aproximaciones teóricas.

Palabras clave: Repositorios digitales. Archivos digitales. Bibliotecas digitales. Edad de Plata. Literatura española.

Abstract: This monograph reflects on the need to reconstruct the historiography of Spanish literature of the Silver Age through digital

[1] Este monográfico cuenta con el apoyo del Proyecto MNEMOSINE, "Hacia la Historia Digital de La Otra Edad de Plata: producción, almacenamiento, uso y difusión" (ref. RTI2018-095522-B-100), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MCIU), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

methods and techniques and specifically those related to data storage through archives, repositories and digital libraries. From the massive digitalization of content and its cataloging by means of standardized metadata, new challenges of organizing historical memory for teachers and researchers are opened. The works that make up this monograph assume two fundamental challenges: 1) the collection and cataloging of resources, 2) the modelling through metadata and digital editions that interpret the legacy with new theoretical approaches.

Key Words: Digital Repositories. Digital Archives. Digital Libraries. Silver Age Spain. Spanish Literature.

En 1963 surgió el concepto Edad de Plata de la mano de Antonio Ubieto Arteta, José María Jover Zamora y Juan Reglá, quienes, en su *Introducción a la Historia de España* (1963: 711), proponen este término como mímesis mermada de otro concepto historiográfico, la Edad de Oro. Su argumentación surge de una mera intuición histórica basada en la calidad de la producción literaria durante el primer tercio del siglo XX y de su afán comparativo con los clásicos. El término fue canonizado gracias a las monografías de José Carlos Mainer (1975) y Pedro Laín Entralgo (1993). La acotación temporal de la Edad de Plata ha planteado problemas historiográficos que no es momento de abordar aquí. Basta recordar que será José Carlos Mainer quien en 1975 propone la horquilla temporal de 1902 a 1939 para acotar el periodo, fechas corregidas por Pedro Laín Entralgo, quien propone con posterioridad las ya canónicas fechas de 1898 y 1936 como principio y fin. Hernán Urrutia Cárdenas (1999-2000), entre otros, abre esa horquilla temporal hasta abarcar el periodo entre Repúblicas, periodización que asumimos plenamente (Romero, 2014) porque está más acorde con el proceso de modernización de la cultura iniciado a raíz de la revolución de 1868.

Para realizar una relectura de la Edad de Plata basada en técnicas y teorías digitales es necesario recordar cómo los estudios bibliográficos y críticos se han acercado a la Historia de este periodo y sus fuentes con el fin de abrir nuevas perspectivas basadas en recursos y metodologías propias de la Historia Digital. Hoy en día, el éxito de un término como

Edad de Plata se debe a la articulación que se ha venido gestando a lo largo de estos sesenta años. La Edad de Plata puede ser un concepto basado en la comparación, pero pone en valor la complejidad y riqueza cultural del primer tercio del siglo XX, supera el planteamiento didáctico basado en la sucesión generacional y sirve como marco temporal para comprender la articulación de ese fenómeno interdisciplinar que se ha dado en llamar Modernidad (Mainer, 2010).

En su libro *El gabinete de Fausto* Rodríguez de la Flor y Escandell (2014) detallan la desmaterialización del *scriptorium* en la realidad virtual y sus consecuencias en hábitos y hábitats que suponen la transgresión de las formas de comprender los usos del pasado y transmitir su legado a las nuevas generaciones. El *scriptorium*, los archivos y las bibliotecas están ahora en la nube. Hemos migrado del estático y especializado espacio al lugar nómada y los contenidos inmateriales. Estas nuevas metodologías del uso de contenidos y su ubicuidad permiten una gran transformación de la Historia de la literatura tanto desde un punto de vista ontológico como epistemológico: contamos con más contenidos porque el legado digital permite el acceso a libros digitalizados y metadatos que hasta ahora no habían podido ser tenidos en cuenta como conjuntos evaluables para la docencia y la investigación. Los programas, cada vez más estandarizados, son empleados por usuarios avanzados para la creación de repositorios, archivos y colecciones de obras que permiten interacción, apertura y dinamismo. Legado digital, programas y herramientas colaboran en los nuevos planteamientos de la historiografía literaria que, en buena medida, se ha ido gestando en torno a colecciones, archivos y bibliotecas de autores, lectores y público.

Las bibliotecas siempre fueron espacios de referencia individual o social. Hay bibliotecas públicas o gabinetes privados, unas ocupan grandes dimensiones y otras son anaqueles en una simple estantería. Todas cumplen el mismo objetivo: dar visibilidad y disponer con cierto orden los libros que albergan parte del conocimiento humano. Esta acepción de biblioteca como *locus* es la primera que ofrece la RAE y junto a ella aparece la de colección de libros. Retengamos por un momento estas dos acepciones: *locus* y *colectio*. Jorge L. Borges nos enseñó en su *La biblioteca de Babel* que cada lector es un bibliotecario en su biblioteca, cada lector es el centro mismo de su aprendizaje. La biblioteca borgiana es la mejor metáfora para hablar del afán del hombre por alcanzar el conocimiento completo, por atisbar

—de alguna manera y siguiendo su criterio epistemológico— lo eterno, lo perfecto. La biblioteca de Borges no es sólo un lugar o una colección de libros, es, además, un proceso de búsqueda de nosotros mismos, un proceso de búsqueda de un conocimiento inabarcable, infinito, cuyo fin último estriba en desbrozar los axiomas que articulan el conocimiento humano. Borges deja bien claro que su biblioteca es "ilimitada y periódica" porque encarna lo que Richard Dawkins denomina *meme*, es decir, un gen cultural, un replicante. Pues bien, nuestros archivos, repositorios, colecciones o bibliotecas digitales comienzan siendo simples replicantes de modelos analógicos, pero su inmaterialidad les permite ir incorporando tecnologías que potencian la *búsqueda avanzada, su interoperatividad,* su interactividad, su estandarización, y siguen evolucionando hacia modelos cada vez más cercanos a la inteligencia artificial, que, sin duda, supondrá un paso de gigante para las siguientes generaciones de investigadores. Documentalistas, bibliotecarios, humanistas e informáticos se vuelven a cuestionar qué conocimiento debemos acumular digitalmente, dónde se debe alojar, cómo alojarlo y cómo tener acceso a ese conocimiento con el fin de integrarlo en la docencia y en la investigación, es decir, con el fin de seguir el ritual humano de la replicación del conocimiento. No olvidemos que el fin último de todo espacio virtual del conocimiento es la preservación de la memoria y, con ella, un acercamiento a los datos que permita un conocimiento lo más objetivo posible del pasado.

Como ya hemos explicado (Romero, 2018) con el siglo XXI el concepto Edad de Plata inicia una triple vía de enriquecimiento: 1) los estudios culturales y poscoloniales y su cuestionamiento del canon (Ríos-Font, 2004); 2) la digitalización masiva de contenidos (Zhang, 2008) y 3) los planteamientos didácticos basados en la transdisciplinariedad y un eje transversal de innovación científica y tecnológica (Osorio, 2012). Esos tres procesos han ido creando unas expectativas teóricas y de contenidos que han culminado en un "archivo infinito" (Turkle, 2005), un continuum de datos deslocalizados que son objeto de estudio para muchos investigadores. Conviene ir poniendo orden y tomar posiciones desde el criterio propio para no perdernos en el magma de otra teoría del todo.

Después de inspeccionar la red buscando recursos sobre la Edad de Plata adscritos a distintas disciplinas se logra ver una trama orgánica de investigación con medios digitales centrada en dos grandes ámbitos: 1) la memoria digital, es decir, bibliotecas, museos, colecciones y archivos cuya

misión es rescatar el legado histórico y hacerlo accesible a la comunidad científica y al público en general y 2) las relecturas digitales, es decir, aquella investigación centrada en la edición de textos, marcado TEI, estilometría, anotación semántica, metadatos, desarrollo del OCR, entre otras. Sin duda el almacenamiento de la memoria histórica es el gran reto del futuro para las humanidades, ahora ya necesariamente digitales. Por ese motivo parece conveniente sacar a la luz este monográfico con cinco artículos centrados en la presentación de otros tantos proyectos cuyos objetivos difieren en los contenidos, pero comparten la inquietud de guardar y estructurar los contenidos de la llamada Edad de Plata de la literatura española. A estos artículos habría que sumar otros tantos proyectos institucionales o personales de ámbito nacional e internacional. La Biblioteca Digital Hispánica facilita en búsqueda avanzada un listado de todos los libros digitalizados por campos bibliográficos, fechas, tipos de documentos y lenguas. En la Biblioteca Virtual Cervantes encontramos el portal "Autores y Libros Raros y Olvidados", dirigido por Dolores Thion Soriano-Mollá (Universidad de Pau) y el portal "Editores y Editoriales Iberoamericanos siglo XIX al XXI", dirigido por Pura Fernández (CSIC). En el ámbito de instituciones internacionales cabe destacar: *HathiTrust*, *Internet Archive, Atlantis Project* (Universidad de Warwick), el *Online Picasso Project*, dirigido desde la Sam Houston State University por Enrique Mallen y el ambicioso proyecto titulado *Women in Book History Bibliography* de la Universidad de Texas que hace visibles a mujeres impresoras en cualquier lengua, también en español y también con contenidos de la Edad de Plata. Además, hay que sumar otros artículos que presentan y analizan archivos digitales de escritores (Pené, Unzurrunzaga y González, 2013; Blixen, Idmhand y Bía, 2017), corpus impreso (Caresani, 2018), epistolarios (González García, 2014) y teatro (Martínez Carro y Santa María Fernández, 2019) relacionados con la Edad de Plata. Es decir, cada día es más necesario articular la cartografía de la modernidad hispánica, proyecto sobre el que ya han reflexionado tanto Diana Riog Sanz (2017) como Pérez Isasi (2018). Se encontrarán más referencias a proyectos concretos dentro de los propios artículos de esta sección monográfica.

Como no se trata de ser exhaustivos sino de comprobar el potencial que tiene estos archivos, repositorios y bibliotecas digitales, se han seleccionado cinco artículos para presentar proyectos que van de lo más general a lo particular con idéntica necesidad de aunar la precisión histórica

y filológica con la interpretación de los datos a través del diseño o de los motores de búsqueda. Estos archivos, repositorios y bibliotecas, vistos en su conjunto, demuestran que la relectura digital de cualquier periodo histórico alberga dos cambios significativos en el enfoque de la historiografía literaria (Melo, 2011): uno, ontológico y otro, epistemológico, es decir, nuestro objeto de estudio ha crecido en extensión puesto que cada vez tenemos más datos, y, además, nuestra forma de conocer, leer e interpretar esos datos es ahora diferente. Extensibilidad y diferencia son los dos ejes desde los que repensar diversas aproximaciones a la literatura de la Edad de Plata, que siendo teóricamente positivistas permiten la interpretación personal y original, como base de la educación interactiva.

Articulado de lo general a lo particular, de los grandes repositorios por diversidad de contenido a otros, que aún siendo extensos su contenido, están acotados a un género, a un tema, a un autor, podemos comenzar a hablar del Archivo y Biblioteca del Portal de la Edad de Plata de la Residencia de Estudiantes en el que se pueden encontrar, libros, revistas y cartas de autores, así como el archivo de la Junta para Ampliación de Estudios y el Archivo Federico García Lorca. Lamentablemente, a pesar de la insistencia de esta editora por contar con un artículo sobre sus fondos, no ha sido posible en esta ocasión. El artículo titulado "*Mnemosine*: biblioteca digital de la Otra Edad de Plata (orígenes, contenidos, perspectivas)", escrito por José Miguel González Soriano de la Universidad Complutense de Madrid, destaca porque supone un reto de colaboración entre filólogos del grupo La Otra Edad de Plata (LOEP) e informáticos del grupo ILSA (Ingeniería del Lenguaje, Software y Aplicaciones). La biblioteca digital *Mnemosine* selecciona, cataloga y hace visibles en formato digital textos pertenecientes a un repertorio olvidado de la literatura española entre los años 1868 y 1936, permitiendo así la necesaria revisión historiográfica de este periodo. Junto al acceso a libros digitalizados y a la consulta de su base de datos, *Mnemosine* representa un campo de experimentación para el modelado de datos de colecciones literarias específicas y la creación de redes semánticas interoperables, generando investigación e innovación de calidad y nuevos modelos teóricos de interpretación de textos literarios. Partiendo de datos empíricos estructurados y de textos digitalizados como almacén literario, la Biblioteca Digital *Mnemosine* permite la creación de nuevas colecciones, que hacen visibles nuevos subgéneros, ejes temáticos, diversidad de lectores y monográficos de autores hasta configurar, con

perfiles propios, lo que ya se viene denominando "la Otra Edad de Plata". *Mnemosine* cuenta en la actualidad con una docena de colecciones que hacen visibles diversos géneros, macrogéneros o subgéneros (Colección de Protociencia-Ficción, Diálogo Literario, Literatura Infantil), ejes temáticos novedosos (Madrid en la Literatura, Exilio Norteamericano), variedad de lectores (Literatura de Quiosco, Libros Interactivos), voces colectivas (Mujeres Intelectuales, Muertos en Conflicto (1936-1939), Traductoras de la Edad de Plata) y monográficos de autores (Colección Carmen de Burgos). *Mnemosine* es una biblioteca "en marcha", que se encuentra en una versión beta de acceso abierto para la comunidad científica. José Miguel González Soriano explica la creación de la biblioteca y la labor interdisciplinar entre bibliotecarios, informáticos y filólogos que ha dado lugar a una obra de referencia, merecedora por sí sola de un nuevo proyecto de investigación en la convocatoria de Retos 2018. Desde el punto de vista técnico el aspecto que hay que destacar es la creación del software *Clavy*, una herramienta que permite la importación y exportación de contenido entre bibliotecas digitales que, sin duda, puede ser una buena herramienta para investigadores y bibliotecarios pues permite la interoperatividad de datasets. El proceso de importación de nuevos datos está abierto y así seguirá siempre, pero, como bien explica su autor, "sin el conocimiento certero y directo, sin la quietud de una lectura profunda, atenta y analítica, de las obras los nuevos entornos digitales no nos conducirán a ninguna parte. Es Historia literaria interpretativa lo que aspiramos a promover, a partir de una nueva accesibilidad en los datos y textos." Conscientes como somos de que las bibliotecas del pasado acumularon y organizaron el conocimiento del pasado, ahora *Mnemosine* pretende ser un campo de experimentación para seguir generando nuevas aproximaciones a la Historia Digital de la Edad de Plata.

Tan fundamental como el acceso a libros digitalizados o las colecciones, es la consulta a las revistas de la Edad de Plata, fuente fundamental de inspiración y transmisión para poetas, narradores y ensayistas que utilizan la inmediatez de las publicaciones periódicas para alentar y promover una atmósfera cultural dinámica, activa y que va *in crecendo* a lo largo del primer tercio del siglo XX. Hanno Ehrlicher y Joerg Lehmann, de la Universidad de Tuebingen, en su artículo sobre "La recolección de datos como laboratorio epistemológico. Algunas reflexiones acerca del entorno virtual de investigación *Revistas Culturales*

2.0" reflexionan sobre los retos epistemológicos que supone la recolección de datos. Los datos de la Historia de la Literatura se consideran algo previo al proceso epistemológico en la investigación tradicional, en cambio, los datos para las Humanidades Digitales forman parte integral del resultado de la investigación. El entorno virtual *Revistas Culturales 2.0* es una red internacional de investigación que explora revistas culturales digitalizadas y en español cuyas copias digitales las proporciona el Instituto Iberoamericano del Patrimonio Cultural Prusiano. En la actualidad cuenta con más de un centenar de revistas procedentes de Latino América y otras tantas procedentes del ámbito español. El principal objetivo es proporcionar acceso a los fondos a investigadores situados en diferentes partes el mundo, pero el grupo, liderado por Hanno Ehrlicher, está interesado en profundizar en aspectos epistemológicos derivados del proceso de investigación. Se pone en evidencia en este artículo el enorme esfuerzo de tiempo y medios que supone la recopilación de datos y la necesidad de que dicho proceso sea tenido en cuenta en los sistemas de evaluación y gratificación. Los autores destacan algunos ejemplos donde se percibe claramente que la epistemología basada en entornos virtuales supera los estudios literarios clásicos. Un buen ejemplo de ello es el análisis de los procesos de modernización literaria y creación de redes transnacionales mediante archivos digitales que pone en evidencia la importancia de transferencias culturales transcontinentales y que quedan ilustradas mediante visualización de contenidos. Si se analizan patrones o estructuras comparativas en un corpus grande de datos se perciben tendencias generales que después deben ser rastreadas tanto cuantitativa como cualitativamente. Los hábitos de percepción adquiridos permiten la observación aparentemente neutra que es la base de la ciencia. En la web *Revistas Culturales 2.0* se muestra cómo cambia la percepción de clasificaciones tradicionales cuando se visualizan cientos o miles de páginas de estas representaciones digitales. Como concluyen estos investigadores "queda claro que la construcción de conocimiento es un proceso cíclico en la interacción entre el investigador individual, el entorno de investigación y los metadatos proporcionados por las bibliotecas: Las convicciones sobre la naturaleza del mundo influyen en el diseño de los sistemas de clasificación, sobre la base de los cuales se recopilan los datos." De esta forma, mediante búsquedas de información tanto en datos como en metadatos se va reconstruyendo la Historia Digital, dinámica, colaborativa de la Edad de Plata y se rompe la inercia de la

interpretación del conocimiento heredado que no contaba con tantos datos analizables.

El objetivo del artículo de José Calvo Tello, de la Universidad de Wuerzburg, que versa sobre "Corpus de novelas de la Edad de Plata, en XML-TEI", es presentar el corpus de novelas de la Edad de Plata titulado originalmente en inglés *Corpus of Novels of the Spanish Silver Age*, abreviado como CoNSSA. La creación de este corpus, así como su utilización para analizar principalmente los subgéneros de la novela (novela erótica, de aventuras...), se enmarca en el proyecto de investigación CLiGS, (Computergestützte Literarische GattungsStilistik). Los investigadores de este grupo analizan, mediante metodologías cuantitativas y computacionales, el género literario en diferentes lenguas (principalmente francés y español de España e Hispanoamérica), así como en diferentes períodos. El proyecto se enmarca en los estudios literarios digitales, cuyo objetivo es aplicar a textos literarios metodologías computacionales originadas en la informática o métodos propios, para el análisis, evaluación, descripción, visualización o predicción de fenómenos literarios. Siguiendo el legado de Franco Moretti (*distant reading*), Matthew Jockers (*macro-analysis*) y Müller y Guido (*machine learning*), los investigadores analizan cantidades de textos o cantidades de rasgos demasiado grandes para la lectura filológica tradicional y buscan nuevos resultados. Otro de sus objetivos es el análisis de autorías mediante metodologías estilométricas. Partiendo de dos manuales de literatura española José Calvo Tello crea dos corpus: uno anidado dentro del otro: 1) el CoNSSA, el mayor, contiene 358 novelas mencionadas en uno de esos manuales y 2) El CoNSSA-canon, el menor, que contiene 138 novelas que son tratadas en cierta profundidad. Después se procede a la anotación manual de los distintos metadatos relacionados con los autores y se anotan los textos con distintos campos relacionados con género, protagonista, acción, tiempo, narrador, etc. Todos estos datos, metadatos y anotaciones han dado lugar al corpus más extenso de textos anotados de la literatura española. El análisis de estos datos demuestra cuantitativamente que las obras canónicas son más extensas que las que ocupan escaños más bajos en el canon, aunque las novelas canónicas están sesgadas porque son las más digitalizadas; además se confirma que los finales de estas novelas son proclives a ser entre claramente tristes, parcialmente tristes y neutros.

Estas dos características ya las apuntó Ortega en *La deshumanización del arte*. Además, José Calvo Tello ha observado que entre 1880 y 1939 la extensión de la novela mengua, tendencia observable en sus dos corpus. Su banco de datos en abierto permitirá a los especialistas detectar otras tendencias relacionadas, por ejemplo, con el vocabulario, pero quedan pendientes otros parámetros difíciles de demostrar como la correlación entre extensión de las novelas y su calidad. Ahora bien, lo que los estudios estadísticos no saben detectar es por qué la novela lírica se va haciendo cada vez más corta, algo que tiene que ver con procesos culturales a cuyos datos todavía no se tiene acceso, pero lo que se llegará con el tiempo.

Desde la Universidad de Amberes, Rocío Ortuño Casanova da detalles de "Filiteratura: Base de datos relacional en Heurist de literatura en español en Filipinas y sobre Filipinas". Filipinas ha sido siempre un tema marginal en los estudios hispánicos, sin embargo, la producción en español desde y sobre la excolonia fue abundante y tuvo cierta trascendencia política y cultural durante la Edad de Plata. Para dar visibilidad a esta literatura y asentar las bases de una Historia de la Literatura Filipina y sobre Filipinas en español se ha creado *Filiteratura*. *Filiteratura* es una base de datos relacional construida en *Heurist* que reúne literatura comprendida en lo que hoy se conoce como filipiniana: obras en español publicadas en Filipinas (por filipinos o no) y obras en español publicadas sobre Filipinas en cualquier otro lugar del mundo entre 1850 y 1973. La base de datos conecta con diversas bibliotecas y repositorios físicos y *online* para facilitar el acceso y el estudio cuantitativo de estas obras. Asimismo, incluye información relacionada con los autores y sus obras como periódicos, imprentas y premios literarios, que permiten una reconstrucción del campo literario y la conexión con otros proyectos sobre bibliografía, prensa periódica y traducción en el mundo hispánico. Los límites cronológicos abarcan desde 1872, fecha del motín de Cavite, uno de los primeros intentos de boicot al gobierno español y 1973, año en que el español se eliminó por primera vez de la Constitución filipina. A pesar de que los límites exceden la llamada Edad de Plata, de hecho, tal y como indica la investigadora, el pico de producción más alto coincide con este periodo: de un total de 755 ediciones, el repositorio contiene 540 obras editadas entre 1868 y 1936, de las cuales, 119 son obras sobre Filipinas publicadas en España, 399 son obras en español publicadas en Filipinas y el resto, obras sobre Filipinas publicadas en otros lugares. *Filiteratura* es

una base de datos relacional construida en *Heurist*, un gestor de bases de datos colaborativas de acceso abierto de uso académico que permite poner en relación distintas bases de datos. Este proyecto sigue abierto a nuevas redes de colaboración de datos y contenidos.

En el último artículo titulado, "Todo Valle-Inclán en red: el archivo digital del GIVIUS", escrito por Margarita Santos Zas y Carmen E. Vílchez Ruiz, pertenecientes a la Universidad de Santiago de Compostela, se describe y comenta un gran proyecto de investigación que se ha prolongado durante años con varias ayudas estatales y autonómicas. En primer lugar, las investigadoras presentan el *Archivo Digital Valle-Inclán/1888-1936* como modelo de archivo de autor: características definitorias, acceso, diseño gráfico y estructura de la interfaz web y después se describen casos prácticos de consulta e investigación. El *Archivo Digital Valle-Inclán* es un espacio cibernético en acceso abierto y gratuito al fondo bibliográfico, documental, gráfico e iconográfico del escritor. Se encuentran 4.500 documentos y 80.000 imágenes y hoy por hoy es el modelo que se debería seguir para digitalizar la obra de los autores de la Edad de Plata, canónicos o no. El archivo continúa incrementándose de forma progresiva con nuevos materiales, pues la labor de exhumación y acopio del GIVIUS es constante. Además, el archivo contiene las transcripciones en formato TXT, realizadas por los integrantes del grupo, de las obras del escritor publicadas en prensa y libro. Pero este sitio web es mucho más que una biblioteca digital de materiales poco accesibles o vetados hasta hace poco por la vigencia de los derechos de autor, ya que constituye también un potente recurso de investigación, gracias al complejo modelo relacional de la base de datos que da soporte a la aplicación web del *Archivo Digital Valle-Inclán / 1888-1936* y al buscador avanzado implementado, que permite obtener en una consulta la historia textual de una obra, información fundamental para realizar una edición crítica, rastrear concordancias, visualizar la red de relaciones con editores, autores, ilustradores, destinatarios, periodistas, traductores, instituciones, editoriales, imprentas, etc. Se exponen tres modelos de búsqueda basados en hipótesis de investigación: 1) una tesis consiste en una edición crítica de una obra dramática del escritor, tan compleja en su génesis como es el caso de Águila de Blasón; 2) la anotación de una edición crítica de *Divinas palabras* y para ello necesita ejemplos de intratextualidad sobre la expresión, por ejemplo, "Noche de luceros" y, 3) se plantea la hipótesis de un supuesto especialista en la figura

y obra de Salvador Bartolozzi, interesado en los trabajos de ilustración que realizó para numerosas publicaciones periódicas y colecciones populares contemporáneas al escritor. Las posibilidades de consulta son infinitas y genera nuevos procesos de conocimiento.

A través de todos los artículos que componen este monográfico queda patente que el proceso de conversión de los materiales literarios de la Edad de Plata en objetos digitales está dando lugar a un ingente corpus al que se pueden aplicar métodos de análisis y herramientas digitales (bases de datos, ediciones digitales, cruzado de datos, interoperabilidad, web semántica, *macro-analysis*, *machine learning*, *topic modeling*, *distant reading*, minería textual, estilometría…) que permiten acercarnos de forma diferente a la Historia Digital de este periodo. El futuro es ciertamente prometedor para la docencia y para la investigación de este periodo literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLIXEN, C.; IDMHAND, F. y BÍA, A. (2017). "Omeka y la edición digital de los cuadernos de Delmira Agustini". En *Libro de resúmenes del III Congreso de la Sociedad Internacional HDH: Sociedades, Políticas, Saberes*, N. Rodríguez Ortega (ed.), 216-217. Málaga, 18-20 de octubre.

CARESANI, R. J. (2018). "Humanidades Digitales desde el Sur: el Archivo Rubén Darío como prototipo". En *Primeras Jornadas de la Red de Archivos Literarios Latinoamericanos*. Montevideo, 4-5 de septiembre.

FÓLICA, L. y ROIG SANZ, D. (2017). "Cartografía de la modernidad hispánica: el uso de Nodegoat en la construcción de un entorno digital de investigación". En *Libro de resúmenes del III Congreso de la Sociedad Internacional HDH: Sociedades, Políticas, Saberes*, N. Rodríguez Ortega (ed.), 307-309. Málaga, 18-20 de octubre.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. (2014). "El proyecto Epístola: edición digital de los epistolarios de la Edad de Plata". *Janus,* Anexo 1, 197-208.

LAÍN ENTRALGO, P. *et alii* (dir.) (1993). *La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Identidad, pensamiento y vida.* Madrid: Espasa-Calpe.

MAINER, J. C. (1975). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

____ (2010). *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*. Barcelona: Crítica.

MARTÍNEZ CARRO, E. y SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T. (2019). "Biblioteca Electrónica Textual del teatro español (1868-1936) e investigación con grafos". *Revista de Humanidades Digitales* 3, 23-45.

MELO FLÓREZ, J. A. (2011). "Historia Digital". *Historia Crítica* 43, 82-103.

OSORIO GARCÍA, S. N. (2012). "Pensamiento complejo y la transdisciplinariedad: fenómenos emergentes de la nueva racionalidad". *Revista de Facultad de Ciencias Económicas: Investigación y Reflexión* 20.1, 269-291.

PENÉ, M.; UNZURRUNZAGA, C. y GONZÁLEZ, C. (2013). "Difusión y preservación digital de los papeles de autores destacados. Proyecto ARCAS, un ejemplo de articulación entre grupos de investigación y biblioteca". En *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. La Plata, 7-9 de agosto.

PÉREZ ISASI, S. (2018). "Hacia un mapa digital de las relaciones literarias ibéricas (1870-1930): algunas reflexiones teóricas y metodológicas". *Artnodes* 22, 93-101.

RÍOS-FONT, W. C. (2004). "Literary History and Canon Formation". En *The Cambridge History of Spanish Literature*, D. Gies, (ed.), 15-35. Cambridge: Cambridge University Press.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. y ESCANDEL MONTIEL, D. (2014). *El gabinete de Fausto. "Teatros" de la escritura y la lectura a un lado y a otro de la frontera digital*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ROMERO LÓPEZ, D. (2014). "Hacia la Historia cultural de La Otra Edad de Plata". En *Los márgenes de la Modernidad. Temas y creadores raros y olvidados de La Otra Edad de Plata*, D. Romero López, (ed.), 13-29. Sevilla: Punto Rojo.

ROMERO LÓPEZ, D. (2018). "La Edad de Plata en la tarima digital. Hacia la transdisciplinariedad y la cultura Smart". *Artnodes*. *Journal on Art, Science and Technology* 22, 110-117.

TURKLE. W. J. (2005). *Digital History Hacks. Methodology for the Infinite Archive*, *http:digitalhistoryhacks.blogspot.com.es* [10/02/2020].

UBIETO, A.; JOVER J. M. y REGLÁ, J. (1963). *Introducción a la Historia de España*. Barcelona: Teide.

URRUTIA CÁRDENAS, H. (1999-2000). "La Edad de Plata de la literatura española (1868-1936)". *Cauce: Revista de Filología y su Didáctica* 22-23, 581-595.

ZHANG, A. B. (2008). *Creating Digital Collections: A Practical Guide*. Oxford: Chandos.

Recibido el 13 de marzo de 2020.

Aceptado el 29 de abril de 2020.

MNEMOSINE: BIBLIOTECA DIGITAL DE LA OTRA EDAD DE PLATA (ORÍGENES, CONTENIDOS, PERSPECTIVAS)[1]

MNEMOSYNE: A DIGITAL LIBRARY OF THE OTHER SILVER AGE (ORIGINS, CONTENTS, PERSPECTIVES)

José Miguel GONZÁLEZ SORIANO
Universidad Complutense de Madrid
josemigo@ucm.es

Resumen: Impulsada por los grupos de investigación LOEP e ILSA de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca Digital *Mnemosine* selecciona, cataloga y hace visibles en formato digital textos pertenecientes a un repertorio olvidado de la literatura española entre los años 1868 y 1936, permitiendo así la necesaria revisión historiográfica de este periodo. Junto al acceso a libros digitalizados y a la consulta de su base de datos, *Mnemosine* representa un campo de experimentación para el modelado de datos de colecciones literarias específicas y la creación de redes semánticas interoperables, generando investigación e innovación de calidad y nuevos modelos teóricos de interpretación de textos literarios.

Palabras clave: Biblioteca digital. *Mnemosine.* Otra Edad de Plata. Metadatos. Colecciones literarias. Innovación para la investigación.

Abstract: Powered by two research teams affiliated with the Complutense

[1] Esta publicación es parte de los resultados de investigación del Proyecto MNEMOSINE, "Hacia la Historia Digital de La Otra Edad de Plata: producción, almacenamiento, uso y difusión" (ref. RTI2018-095522-B-100), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MCIU), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

University of Madrid, LOEP and ILSA, *Mnemosyne* Digital Library selects, catalogs and makes visible in digital format texts belonging to a forgotten repertoire of Spanish literature between 1868 and 1936, thus allowing the necessary historical reevaluation of this period. Together with access to digitized books and the consultation of its database, Mnemosyne is an experimental field for modeling data from specific literary collections as well as the creation of interoperable semantic webs, generating quality research and innovation and new models for the literary study.

Key Words: Digital library. *Mnemosine*. Other Silver Age. Metadata. Literary Collections. Innovation for research.

1. PRESENTACIÓN

En la mitología griega, Mnemósine (en griego Μνημοσυνη) es la personificación de la memoria y madre —con Zeus— de las nueve musas. La mnemotecnia, término derivado de la raíz *mnḗmē* (‘memoria’), se define como aquellas técnicas para el almacenamiento de conocimientos. Partiendo de datos empíricos estructurados y de textos digitalizados como almacén literario, la Biblioteca Digital *Mnemosine* pretende llevar a cabo una revisión historiográfica de la conocida como Edad de Plata de la literatura española, mediante herramientas digitales que permitan a los investigadores el conocimiento de la época a través de nuevas colecciones, las cuales harán visibles nuevos subgéneros, ejes temáticos, diversidad de lectores y monográficos de autores hasta configurar, con perfiles propios, lo que ya se viene denominando “La Otra Edad de Plata” (Ena Bordonada, 2013: 13).

Mnemosine es una biblioteca digital de acceso abierto que comprende textos literarios “raros y olvidados” de nuestra literatura producidos entre 1868 y 1936 y relegados durante décadas a los márgenes de un canon muchas veces discriminatorio (Romero López, 2014). Tratándose de una época de gran brillantez en las letras españolas, con frecuencia ha quedado injustamente reducida, a la hora de establecer el canon correspondiente, a una serie de nombres y de obras que responde tan

solo a aquellos catalogados como primeras figuras; sin embargo, conviene no olvidar que tales escritores surgieron en el seno de un vasto e influyente contexto, enriquecido por la pluralidad y convivencia de diversas personalidades, tendencias, estilos y temas, hasta conformar un conjunto de manifestaciones cuya riqueza cultural y literaria debe recuperarse dentro de la reestructuración que la historiografía del periodo necesita (González Soriano, 2017: 12).

El término "raros" aplicado de forma crítica a la literatura española apareció por vez primera en 1863, en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo, obra que, junto al *Nuevo ensayo…* publicado un siglo después por Homero Serís (1964), mostraba la preocupación del racionalismo ilustrado por recabar para la historia de la literatura a todos los escritores, no solamente los consagrados (Romero López, 2014: 412). El doblete "raros y curiosos" hizo fortuna, pero el segundo término daría paso a los "olvidados" a partir de la refundación terminológica establecida por Federico Carlos Sainz de Robles (1898-1983), estudioso de la Edad de Plata que iniciaría en 1971 la recuperación historiográfica de este periodo tras publicar *Raros y olvidados (la promoción de "El Cuento Semanal")*, coincidiendo con una tímida apertura liberalizadora en el llamado tardofranquismo toda vez que la censura del régimen había reducido drásticamente, durante décadas, la nómina de autores y temas existente antes de la Guerra Civil. En su libro, Robles intentaría una valoración generacional de la época al hablar de "olvidados" no tanto en un sentido de escasa circulación o impacto, sino en referencia a aquellos escritores que se caracterizaron por una estética o por una ideología sin encaje dentro de los patrones críticos establecidos. Así, sus nombres se vieron suprimidos de la cultura oficial del franquismo a causa de su adscripción política —lo que conllevaba también, en la mayoría de los casos, la condena impuesta por la crítica académica— o por haber cultivado un tipo de literatura no considerada de vanguardia en su época —aunque gozase del favor del público y fuera entonces muy leída[2]—. Pero en aquella exclusión del canon hubo igualmente otros motivos: biológicos (muerte prematura del autor, nacimiento en el extranjero…), genéricos (ser mujer y literata), de accesibilidad (al haber desarrollado el grueso de su producción en la prensa, medio de carácter efímero en sí mismo), etc.

[2] Véase al respecto el esclarecedor volumen colectivo editado por Ceballos Viro (2014).

> *Among the motives behind the exclusion of particular authors from the Silver Age canon are factors of a biographical, ideological, and generic nature. Some authors died young or were born outside of Spain. Other writers were killed, died in prison, went into exile (forced or voluntary), or were otherwise censured and silenced following the Civil War. These authors remained marginal to the canon created by critics in Spain under the Franco regime. Additionally, women writers and those concerned with queer sexualities often met with dismissal. Exclusion was also possible on aesthetic grounds and even on account of the design and physical format of particular texts* (Romero, Bueren y Gayoso, 2017: 401).

Dentro de la Biblioteca Digital *Mnemosine*, se habla de textos raros u olvidados y no tanto de autores, al ser contemplada la literatura en sí y no tan solo los literatos; lo que permite —por ejemplo— catalogar la literatura escrita por mujeres como categoría paralela a la escrita por hombres, pero con singularidades. Una de las dificultades más habituales que nos encontramos al realizar estudios "de género" sobre la actividad intelectual femenina —tan en boga en la actualidad— es, precisamente, que las bases de datos de las bibliotecas con fondos digitalizados no discriminan los géneros de los autores; *Mnemosine*, en cambio, pretende que los yoes de estas autoras sean visibles y que la investigación los tenga en cuenta. Esta organización textual de la biblioteca permite asimismo la interliterariedad (traducciones, redes de contacto, etc.) y la transdisciplinariedad o vinculación entre la literatura y el arte, la ciencia, el cine, la música…

Mnemosine, Biblioteca Digital de La Otra Edad de Plata (1868-1936) abarca un periodo comprendido entre dos fechas cruciales de la Modernidad histórica española: el año de 1868 constituye el punto de partida ya que, a partir del Sexenio democrático, se desarrolla en España la novela realista, la poesía posromántica, modernista y simbolista, el teatro burgués y la zarzuela; la fecha de 1936, inicio de la Guerra Civil, cercena las tendencias literarias modernas debido a la muerte, silencio o exilio de numerosos escritores (Romero López, 2014: 411; Romero, Bueren y Gayoso, 2017: 399). Con un criterio de similar amplitud, extendiendo su comienzo hasta 1868 frente al más habitual de 1898, el año del "desastre", el término Edad de Plata —que parte en su génesis de José Manuel Blecua— sería utilizado por Miguel Martínez Cuadrado en su contribución a la *Historia de España*, dirigida por él y por Miguel Artola

(*La burguesía conservadora, 1868-1931)* publicada en Alianza en 1973; dos años anterior a la emblemática obra de José-Carlos Mainer *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* que populariza el término, englobando su estudio entre 1902, fecha de la aparición de las cuatro grandes novelas que marcan el inicio de una nueva narrativa en España (*La voluntad* de Azorín; *Camino de perfección* de Pío Baroja; *Amor y pedagogía* de Unamuno y *Sonata de otoño* de Valle-Inclán), hasta los años de la Guerra Civil, que incorporaría en su segunda edición de 1980.

Ya en 2013, aparecerá el volumen colectivo editado por Ángela Ena Bordonada *La Otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936*), otorgando carta de naturaleza a este término o concepto de "otredad" para aquella producción literaria de la época "que ha permanecido y permanece entre las sombras" (Ena Bordonada, 2013: 13), como fruto del primer seminario llevado a cabo en noviembre de 2010 por el grupo de investigación Temas y Géneros de la Edad de Plata (TGEP) de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, hoy llamado La Otra Edad de Plata: Proyección Cultural y Legado Digital (LOEP); y en donde —como se dijo entonces— se oyeron nombres de escritores, títulos de obras y modalidades literarias que la mayoría del público desconocía, lo que supuso una de nuestras grandes compensaciones. Este grupo de investigación LOEP, junto al grupo de la Facultad de Informática ILSA (Implementation of Language-Driven Software and Applications) de la misma Universidad, serán los impulsores de la creación, poco después, de *Mnemosine*, Biblioteca Digital de La Otra Edad de Plata, en el marco del Proyecto de Investigación I+D "Escritorios electrónicos para las Literaturas-2" y que aborda el conocimiento de este periodo histórico-cultural configurándose a un tiempo en herramienta y plataforma objeto de estudio en sí misma: constituye —como se ha mencionado— tanto una base de datos y repertorio de textos digitalizados de acceso abierto que permite la revisión historiográfica especializada y crítica de la literatura de la Edad de Plata, como además, en tanto que laboratorio experimental de modelado de datos, un espacio de creación de propuestas metodológicas concretas (Cotarelo Esteban, 2018: 26).

2. GESTACIÓN Y DISEÑO DE UNA *SMARTLIBRARY*

Con fecha de 5 de septiembre de 2012, la subdirección general del Ministerio de Economía y Competitividad concedía a varios de los miembros integrados en los grupos de investigación LEETHI (Literaturas Española y Europeas del Texto a la Hipermedia), y el actual LOEP de la Universidad Complutense financiación oficial para el proyecto "Escritorios electrónicos para las Literaturas-2" (Ref. FFI2012-34666), lo que significaba el punto de arranque en la creación de una nueva biblioteca digital de textos "raros y olvidados" de la Edad de Plata, llamada *Mnemosine,* ideada y coordinada por Dolores Romero López, profesora titular de la Facultad de Filología de la UCM. Con la entrada del siglo XXI y la nueva era tecnológica, habían dado comienzo los grandes procesos de digitalización masiva de libros antiguos y modernos, propiciando una renovación teórica y de metodología fundamental que aportaba novedosos enfoques (lectura distante, el uso de las TIC, etc.) en los estudios filológicos, la investigación y la docencia. El acceso a los fondos de las bibliotecas y hemerotecas nacionales y especializadas a través de Internet es hoy ágil e inmediato; y en nuestro caso, podemos ya leer con gran facilidad textos de autores de la Edad de Plata que habían sido considerados menores o secundarios por la historiografía moderna. Su actual disponibilidad amplía y modifica el conocimiento previo que teníamos de la época, dando lugar a nuevos planteamientos críticos pues, una vez pasada —en buena medida— la fase inicial de digitalización masiva de fondos por parte de las instituciones, todo ese vasto conjunto de documentos, publicaciones, recursos u objetos virtuales precisa de ser organizado para poder inferir nuevos conocimientos que generen investigación e innovación de calidad. A las grandes bibliotecas digitales como la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, impulsada en 2008 y cuyo crecimiento sigue siendo constante, les interesa y resulta fundamental, sin embargo, la estructuración, difusión y optimización de todo el material ya digitalizado, para lo cual han de recabar el concurso de especialistas; un hecho que, en nuestra disciplina, abre nuevas perspectivas para los filólogos[3] al constituir

[3] Tal fue el título y *leitmotiv* de la XXVII edición de uno de los Cursos de verano de la UNED celebrado del 27 al 29 de junio de 2016 en el Centro Asociado de Ponferrada, *Introducción a las Humanidades Digitales: nuevas oportunidades y perspectivas para los filólogos*, dirigido por Elena Bárcena y coordinado por María Goicoechea de Jorge, donde se analizaron estas

esa, sin duda, una de sus tareas primordiales dentro del campo de las Humanidades Digitales: organizar, clasificar, implementar datos, modelar nuevas colecciones… Se precisa para esa reutilización específica, y están surgiendo cada vez más, pequeñas bibliotecas digitales desarrollando métodos para aumentar la eficacia en la transmisión de los documentos por la red.

La primera plataforma de *Mnemosine*, en versión beta, se localizaría en los servidores de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, como resulta lógico al haber surgido en el seno de dicha institución[4]. Su andadura principiaría así a finales de 2012, tras la importación masiva de un amplio repertorio digital de autores y obras —previamente seleccionados por el grupo de investigación LOEP— procedentes de dos repositorios principales: *HathiTrust Digital Library*, promovida por *Google Books*, una asociación conformada por 66 —actualmente más de 80— de las principales bibliotecas académicas y de investigación —incluida la *Library of Congress* o la *Biblioteca de Oxford*— de la cual la Complutense se convirtió en socia en noviembre de 2010[5], y cuyo *software* permite crear colecciones particulares por parte de usuarios; y la *Biblioteca Digital Hispánica*, con la que se materializó un protocolo de entendimiento en la primavera de 2012, con el fin de digitalizar libros pertenecientes a autores "raros y olvidados" de la Edad de Plata que la Biblioteca Nacional poseía entre sus fondos. Desde *HathiTrust* se localizaron un total de 2.873 ítems correspondientes a libros publicados —o con participación secundaria en los mismos— por los autores señalados para su inclusión en *Mnemosine* —si bien tan solo 433 con acceso a "vista plena" (*full view*)—; y del acercamiento inicial a *BDH* se estimaron unos fondos de hasta 2.448 obras de autores "raros y olvidados" a digitalizar y otros 1.017 títulos de autoría femenina (Romero López, 2014: 418; Romero, Bueren y Gayoso, 2017: 405).

Inicialmente alojada nuestra biblioteca en el repositorio *OdA*, una

cuestiones y tuvimos ocasión de participar, junto a diversos especialistas en edición electrónica y la digitalización de fondos bibliográficos, con la ponencia "*Mnemosine*, Biblioteca Digital de La Otra Edad de Plata".

[4] Dirección web: *http://repositorios.fdi.ucm.es/mnemosine/* [12/05/2029].

[5] Desde la página web de la Biblioteca de la UCM existe un enlace de acceso a HathiTrust: *https://biblioteca.ucm.es/hathitrust/* [12/06/2019].

RIA (*Rich Internet Application*) de código abierto[6] que tiene como finalidad la creación y gestión de colecciones digitales, no obstante *Mnemosine* se trasladó poco después a *Clavy* —ambas aplicaciones desarrolladas por el grupo de investigación ILSA— para poder importar e integrar los objetos digitales de las dos bibliotecas mencionadas con anterioridad:

> OdA *se usa para crear de forma inductiva colecciones de objetos digitales en dominios altamente especializados. Es una herramienta orientada a usuarios no necesariamente especialistas en informática, que necesitan crear de forma sencilla y dinámica colecciones de objetos digitales con esquemas de datos totalmente ajustados a su dominio de conocimiento, a sus necesidades y a sus múltiples formas, posiblemente diferentes a lo largo del tiempo, de entender, describir y organizar los objetos de sus colecciones.*
> *[…]* Clavy *tiene las mismas capacidades de reconfiguración y creación incremental de colecciones que* OdA *y, además, aporta mecanismos de manejo de múltiples colecciones en un mismo repositorio, mecanismos para la importación y exportación de objetos digitales desde y hacia otros repositorios y, de forma novedosa, mecanismos para transformar y unificar esquemas de metadatos de colecciones diferentes facilitando al máximo la integración de repositorios y la importación y exportación* (Fernández-Pampillón, Gayoso, Sarasa y Sierra, 2018: 75-76).

Efectuada esta primera importación masiva de títulos y autores a través de *Clavy*, el inmediato paso posterior consistió en una labor de *content curation* (cotejo, limpieza, borrado…) a cargo de un *curator* ("curador"), gestor bibliotecario y filólogo especialista en contenidos en nuestro caso, de los aproximadamente 4.000 objetos digitalizados procedentes de *HathiTrust* y de *BDH*. Así, en primer lugar, se eliminaron todos aquellos elementos repetidos (autores/autoridades y ediciones de obras) al estar presentes simultáneamente en una y otra biblioteca o se corrigieron de forma manual determinados caracteres o grafías erróneas en la traslación automática de un idioma a otro —del inglés al español— dada su especificidad, como la letra *ñ* o las tildes. Seguidamente, para la generación del modelo de datos de *Mnemosine* se procedió a la adaptación y enriquecimiento de los datos importados, depurando y detallando al máximo los contenidos y proponiendo otros nuevos. En esta fase se llevaría

[6] *OdA* se puede descargar de *https://github.com/ILSA-UCM/OdA* [12/06/2019].

a cabo el mapeo entre los elementos de MARC 21 —el formato más usado aún en los actuales sistemas de automatización de bibliotecas— y los del modelo de datos definido para *Mnemosine* (Figura 1).

Figura 1. Diseño gráfico de *Mnemosine* (2015-2019)

Clavy posibilita la importación, exportación y edición de registros desde múltiples formatos como MARC 21, en el que se hallaban codificados los metadatos de los objetos digitalizados procedentes de *Hathitrust* y de *BDH* siguiendo las normas bibliotecarias habituales de catalogación —fijadas por la *ISBD*—, además de su integración en un modelo prediseñado de *Mnemosine* para su exportación posterior a otros formatos hipertextuales compatibles, como HTML o xml, u otros sistemas como *OdA* (Fernández-Pampillón, Gayoso, Sarasa y Sierra, 2018: 76-77). Como resulta natural, en algunas ocasiones el modelo de datos de *Mnemosine* no ha requerido el nivel de detalle presente en MARC 21; y en otras, ha sido necesario incorporar metadatos que no se hallan en dicho formato, que no distingue —por ejemplo— entre un autor hombre/mujer ni especifica su nacionalidad, al no necesitarlo en su diseño bibliotecario funcional de búsqueda y recuperación, que no tiene por qué coincidir con las necesidades del mundo de la investigación y la docencia. A la hora de fijar el modelo de datos para *Mnemosine*, por otra parte, se establecieron como principios generales que aquel debía de ser extensible, permitiendo incorporar nuevos elementos de descripción; estar estructurado, siendo XML un estándar *de facto* para el intercambio de información; mostrarse en lo posible normalizado, fomentando el empleo de estándares en todo el

proceso para asegurar la interoperabilidad de los datos[7]; y su diseño debía ser compatible con los principios de web semántica de interacción entre un usuario y un agente de *software* (Codina y Rovira, 2006: 17) y de datos enlazados, lo cual no habría de resultar complejo pues dicha web parte de un modelo conceptual sencillo basado en entidades y relaciones, y el empleo de *URLs* y de lenguaje *RDF* (con su estructura sujeto-predicado-objeto) no constituye ningún obstáculo a la hora de expresar la información como sea necesario (Romero, Bueren y Gayoso, 2017: 406-407).

En este modelado de datos, son varios los elementos presentes en *Mnemosine* que no forman parte de la descripción bibliotecaria: la función del autor (o autoridad) con respecto a una obra, cuando es secundario; su género o identidad sexual; el lugar de nacimiento y muerte, de residencia y su geolocalización espacial; el uso de distintos seudónimos; la actividad o actividades profesionales; los géneros literarios cultivados y las influencias artísticas… Al incorporarlos, la finalidad es poder ofrecer al usuario una ficha-autor o una ficha-obra "enciclopédica" y, por tanto, especializada, aprovechando la extensibilidad de modelado que permite la aplicación *Clavy*. Pero a la vez, los *datasets* resultantes de los metadatos de *Mnemosine* se han de poder exportar a otras colecciones digitales, permitiendo así la fluencia masiva de datos. El resultado último será la consecución de una *smartlibray* (Romero López, 2014: 419), una biblioteca digital para la docencia y la investigación en la que se puedan implementar aplicaciones de uso personal o social y con avanzado nivel de conectividad, favoreciendo la búsqueda y recuperación de la información. La implementación de todo este proceso parte de un conocimiento previo por parte del especialista, del filólogo, sin el cual nada es posible: es necesaria su contextualización histórico-literaria-cultural.

3. GRAMÁTICA Y OBJETOS DIGITALES DESDE *CLAVY*

Otra de las tareas fundamentales en la fase inicial de configuración

[7] Así, "the aim of thee data import process is not simply to save the time it would otherwise take to type the relevant bibliographic data. Starting with information from the catalogs of institutional libraries helps normalize the entry of data into particular fields, especially in the case of authors' names. Many libraries deploy systems of authority control to help standardize names and identify authors more accurately" (Romero, Bueren y Gayoso, 2017: 406).

de la Biblioteca Digital *Mnemosine* —y en cualquiera de las fases posteriores— consistió en enlazar los objetos virtuales importados —que también se pueden crear directamente— y divididos en dos clases o categorías fundamentales, "persona" y "obra" (Figura 2) , entre sí; de modo que la primera tenga enlazados como recursos todas aquellas obras que correspondan a cada objeto virtual persona y, en correspondencia biunívoca, los objetos virtuales obras tengan enlazados como recursos todos aquellos objetos virtuales de persona que le correspondan, en un tipo de relación (autor, traductor, ilustrador… o "escrita por", "traducida por", "ilustrada por") establecida gramaticalmente desde *Clavy* para dar cabida a la descripción más precisa de sus objetos (cada uno de ellos con un número ID de identificación automáticamente asignado) y colecciones. Esta estructura de modelo de datos enlazados permitirá con posterioridad realizar búsquedas complejas de datos cruzados.

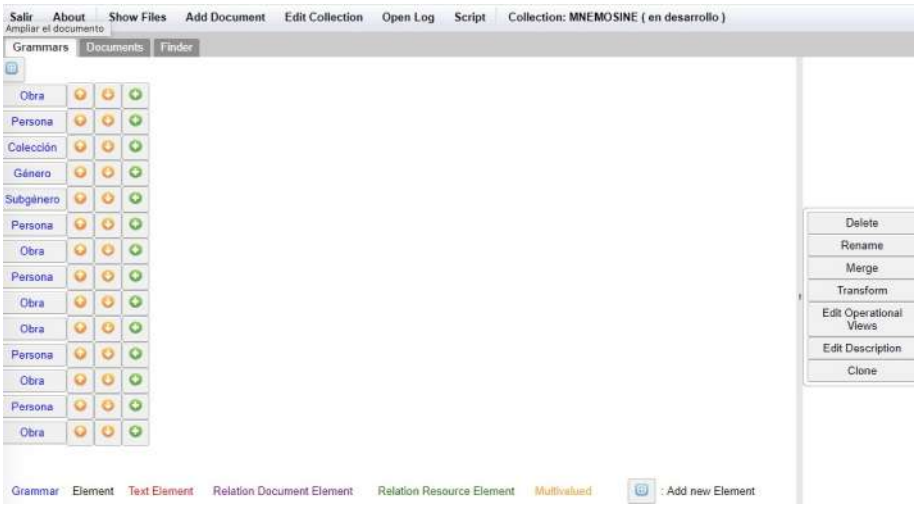


Figura 2. Visualización de la gramática de la herramienta *Clavy*.

Desde la página de inicio de *Mnemosine*, un hipervínculo permite el acceso a la herramienta informática *Clavy*, donde se importan todos los metadatos que ofrece la biblioteca y se crean otros nuevos[8]. Una vez dentro de esta aplicación, que constituye el armazón interno de *Mnemosine*,

[8] Dirección web: *http://clavy.fdi.ucm.es/Clavy/* [12/06/2019].

para empezar a trabajar en él el administrador del sistema debe dar de alta a los futuros usuarios/autores de la colección, asignándoles los roles de creador de objetos digitales o de administrador, junto a permisos de escritura y edición sobre la colección o sobre objetos virtuales concretos. Dentro de la aplicación, además de una barra de tareas existen tres secciones diferenciadas en pestañas: *Grammars*, para la edición gráfica del esquema de metadatos de cada colección; *Documents*, para la edición de los objetos digitales y *Finder* para una búsqueda simple de esos objetos digitales o virtuales y de sus datos: valores que contienen los atributos o, sencillamente, palabras y texto que estén contenidos en dichos atributos (Fernández-Pampillón, Gayoso, Sarasa y Sierra, 2018: 77-78).

Dado que no es posible tener un único conjunto de metadatos que resulte eficaz para hacer una descripción de todos los objetos depositados en *Mnemosine* y —menos aún— que coincida con otros repositorios bibliográficos en red, nuestra biblioteca utiliza, y su uso está muy extendido en la actualidad, el lenguaje RDF (*Resource Description Framework*) que permite la codificación, el intercambio y la reutilización de metadatos estructurados y hace posible la interoperabilidad de los mismos, mediante convenciones sintácticas y semánticas basadas en XML. RDF suministra un modelo que permite utilizar cualquier vocabulario que se necesite para definir los elementos (*clases*, en terminología RDF) que se van a considerar, y las relaciones (*propiedades*) entre dichos elementos. Las propiedades asociadas y que expresan esas relaciones se denominan *tipos de propiedad*; y a los tipos de propiedad les corresponden *valores*, llamándose *descripción* a una colección de propiedades referidas al mismo elemento. Si los enunciados "El *autor* [propiedad] del Doc1 es Carmen de Burgos" y "Carmen de Burgos [elemento 1] es el *autor* del Doc1 [elemento 2]" expresan lo mismo, para una máquina son dos cadenas completamente distintas (Figura 3). Usando un modelo de datos con tres tipos de componentes (elementos, tipos de propiedad o de relaciones y los valores correspondientes), RDF da un método no ambiguo de expresar la semántica en una codificación legible por la máquina (García Camarero y García Melero, 2001: 170-174). Para el desarrollo de *Mnemosine* y sus colecciones es posible, por tanto, crear una ontología única y singular; sin embargo, siempre será preferible, para la creación de esa ontología, reutilizar vocabularios ya existentes o normalizados y evitar un número elevado de elementos propios, favoreciendo así que el resto de sistemas

comprenda nuestro modelo de datos y puedan reutilizar a su vez la información contenida[9].

Figura 3. Ficha de autor en *Mnemosine.*

En la fase de creación del esquema de metadatos dentro de *Clavy*, el *curator* o especialista en el dominio de la colección empieza creando los atributos y subatributos y valores desde la pestaña *Grammars*. Cada atributo dentro de un esquema puede ser de los siguientes tipos: estructura (no permiten valores asociados, solo estructuran los atributos que contienen), de texto (asociar valores de texto a los objetos virtuales que posean implementaciones de estos atributos), de relación (para crear relaciones entre objetos virtuales dentro de una misma colección) y de recurso (permiten asociar recursos a un objeto: tanto externos a través de su *URL*, como internos asociados a la colección y depositados dentro de *Clavy*). Las gramáticas tienen una estructura de árbol y sirven de esquema de orden a los valores de los objetos digitales. Además, cada atributo podrá ser único o multievaluado en función de si es preciso o no que pueda reduplicarse (así,

[9] "Some preexisting vocabularies that are useful for the definition of the *Mnemosine* ontology are Web Ontology Language (OWL), Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR), Friend of a Friend (FOAF) and Dublin Core. In addition to saving time, using preexisting vocabularies makes it easier to recycle information from the *Mnemosine* database" (Romero, Bueren y Gayoso, 2017: 406).

para consignar varios autores —principales y secundarios— de una misma obra; o diferentes géneros cultivados por un autor; o diversos seudónimos o lugares de residencia del mismo…), permitiendo que un objeto digital tenga repeticiones de un atributo; y también podrá ser navegable, si se desea que aparezca en el menú de navegación de la colección, lo que los convertirá asimismo en indexados y en controlados. Adicionalmente, cada atributo puede tener asociado otro tipo de información que utilizarán internamente los conectores de importación y exportación (Fernández-Pampillón, Gayoso, Sarasa y Sierra, 2018: 77).

Una vez creado un esquema inicial de metadatos mínimo, el especialista puede crear los objetos virtuales en la pestaña *Documents*. En esta pestaña se muestra el menú de navegación —creado con los atributos seleccionados como navegables en la fase anterior— y los objetos digitales. Desde la pestaña *Add Document* situada en la barra de tareas inmediatamente superior, se abre un cuadro de diálogo donde crear un nuevo objeto virtual, estableciendo la clase correspondiente para el mismo. Los objetos digitales son un conjunto de pares atributo < > valor de manera que solo existirá una relación a un valor por cada atributo. Si el atributo es multievaluado, se realizará un proceso interno de duplicado del árbol desde la estructura para mantener esta norma. Inicialmente, *Clavy* recoge para *Mnemosine* dos clases principales (personas y obras), entre las cuales establece diferentes relaciones: autor de / escrita por; traductor de / traducida por; compositor de / musicada por —en el caso de obras del teatro lírico—; etc. En el futuro, será necesario ir ampliando el número de clases —y de relaciones— para dar cabida a la descripción de sus nuevas colecciones, como así ha sucedido ya en alguna ocasión; por ejemplo, al establecer una clase *colección* para determinados objetos virtuales de títulos de colecciones de novela corta —tan populares durante el primer tercio del siglo XX, cuya irrupción fulgurante en el panorama editor y cultural supuso una auténtica revolución que transformaría la producción literaria de los escritores— donde poder insertar información general sobre las mismas mediante metadatos específicos; y enlazar en su interior como recursos aquellas obras que formaron parte de su catálogo y viceversa: enlazar en cada uno de los objetos virtuales de obras, además de su autor, la colección de novela corta a la que pertenecían. También, a la hora de conformar la colección de traductoras, se definió un nuevo recurso multievaluado, "reediciones", para asociar al objeto virtual de la

obra traducida las reediciones posteriores a la edición original, que varían de fecha e incluso de editorial; y así poder seguir el recorrido filológico e histórico de aquella traducción (Figura 4).

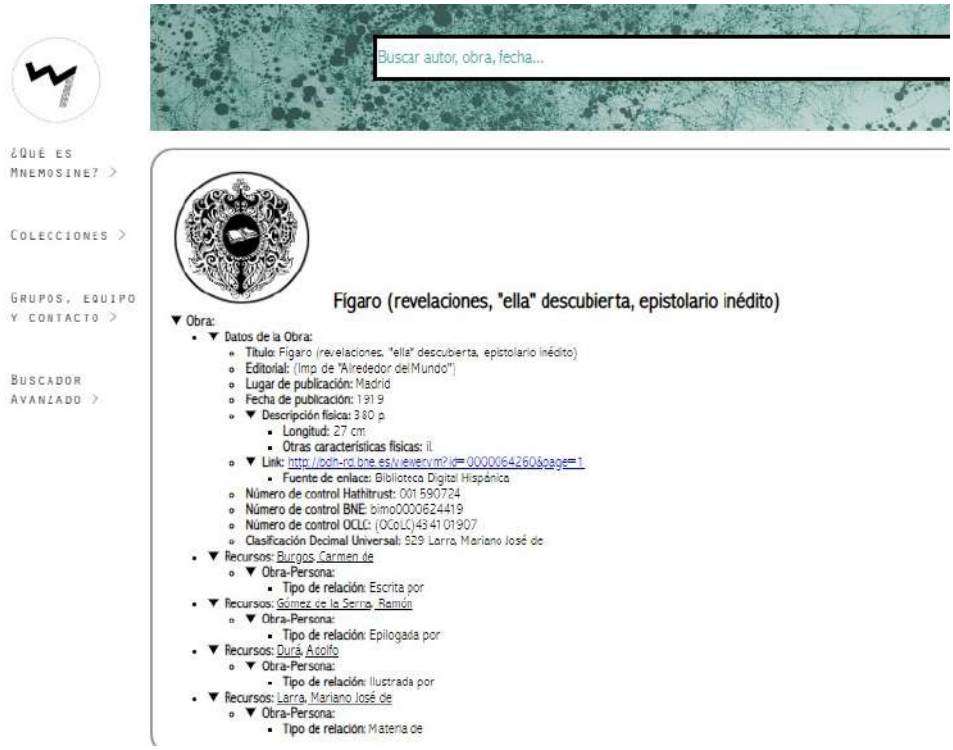


Figura 4. Ficha de obra en *Mnemosine*.

4. LAS COLECCIONES LITERARIAS EN *MNEMOSINE*

Finalizado este primer ciclo de búsqueda de textos ya digitalizados con los que nutrir *Mnemosine*, e inventariado ya como repositorio electrónico un corpus amplio de autores y obras asociados entre sí, el acceso a la base de datos se abre en 2015 una vez que el volumen de información acumulado se considera científicamente relevante, aun cuando con un número de libros con un enlace de acceso libre a su lectura relativamente modesto todavía. Así, en el marco del Curso de Verano de El Escorial *Hacia bibliotecas digitales inteligentes para la docencia y la investigación*, dirigido por las profesoras Dolores Romero y Amelia Sanz

de la UCM y celebrado en el RCU-M.ª Cristina del 6 al 8 de julio de 2015, se presentó el diseño del interfaz de la web a través del cual se visualiza actualmente *Mnemosine*, a cargo de Laura Sánchez Gómez; y junto a los contenidos ya existentes, se habló de crear futuras colecciones temáticas y de autores dentro de la biblioteca, definiendo los adecuados motores de búsqueda avanzada y modelando los metadatos de acuerdo a los criterios y necesidades científicas de cada colección, si bien bajo los criterios —ya comentados— de operabilidad e intercambio de datos (Zhang, 2008) que permitan su hipotética exportación a otras colecciones digitales.

Los proyectos especializados dan valor al contenido y generan un nuevo modelado de datos abiertos enlazados. De ese modo se logrará un avance en el conocimiento de metadatos como género, lugares, funciones… Partiendo de un repertorio cada vez más ampliado, *Mnemosine*, Biblioteca Digital de La Otra Edad de Plata se estructura en colecciones particulares realizadas por especialistas como fruto de su propia investigación y del desarrollo tecnológico de la plataforma, a la hora de poder gestionar búsquedas cruzadas. Así, nuestra biblioteca cuenta en la actualidad con una docena de colecciones que hacen visibles diversos géneros, macrogéneros o subgéneros (Colección de Protociencia-Ficción, Diálogo Literario, Literatura Infantil), ejes temáticos novedosos (Madrid en la Literatura, Exilio Norteamericano), variedad de lectores (Literatura de Quiosco, Libros Interactivos), voces colectivas (Mujeres Intelectuales, Muertos en Conflicto (1936-1939), Traductoras de la Edad de Plata) y monográficos de autores (Colección Carmen de Burgos). Estas colecciones se organizan a su vez mediante un número variable de entidades de dos clases fundamentales: "persona" y "obra". Estas dos clases se interrelacionan, como vimos, estableciendo propiedades semánticas a través de aspectos tales como la autoría, la traducción o la ilustración, entre otros. La entidad o elemento "obra" se divide asimismo en dos ejes: "Datos de la obra" —características externas y de edición relativas al volumen— y "Contenido de la obra".

El modelado de datos permite adaptar los metadatos a la naturaleza diversa de las colecciones, en cuanto a su catalogación específica y a la futura posibilidad de una búsqueda afinada: todas ellas responden a algunos metadatos comunes, de descripción bibliográfica esencial muchos de ellos y también específicos de nuestro modelo ("Nombre", "Variantes del nombre", "Género", "Géneros literarios que cultiva"; "Título", "Variantes del título", "Editorial", "Lugar de edición", "Fecha de vencimiento de los

derechos de autoría", "Número de control de la BNE"…), pero igualmente añaden otros nuevos de interés particular para su área, que pueden ser o no compartidos por otras colecciones: "Tipo de Colección", "Lenguas que traduce", "Exilio", "Geolocalización", etc. En este aspecto:

> Mnemosine *recoge unos contenidos muy avanzados, precisando —y ofreciendo— por ello un modo completo y complejo de acceso a materiales a través de un modelo de búsqueda, de recuperación y de presentación pensado para la actividad académica. Aspectos de catalogación irrelevantes para el lector medio o el ámbito bibliotecario que pueden resultar de gran valía para el investigador son implementados en Mnemosine. Asimismo, las herramientas y funcionalidades que se ofrecen al usuario avanzan desde lo general hasta lo particular: desde aspectos como la búsqueda simple hasta la búsqueda cruzada o la anotación* (Cotarelo Esteban, 2018: 27).

Definiendo una información común dentro unos mismos metadatos entre aquellos objetos virtuales que habrán de componer la colección, como campos=>valor de las búsquedas cruzadas en la base de datos, la misma se generará de un modo automático. Dentro de la colección de obras de Literatura Infantil, por ejemplo, los resultados que aparecen directamente dentro de *Mnemosine* deben de provenir de discriminar la búsqueda a partir del dato "literatura infantil" dentro del campo o metadato "Materia" en las fichas bibliográficas de "obra" (objetos virtuales de clase *obra*) y solo en él, pues dentro del modelo de datos de fichas de "persona" (objetos virtuales de clase *persona*), puede aparecer esa misma información, empleando el mismo término, en autores en los que señalamos que han cultivado la literatura infantil dentro del campo "Géneros literarios que cultiva", pero que pueden tener o no obras de ese tipo dentro de *Mnemosine*. Tal dato, no obstante, podría servir para generar una colección biográfica de "Autores de Literatura Infantil en la Edad de Plata", o podrían cruzarse ambas informaciones para configurar a su vez otra colección. En la colección "Madrid en la Literatura" sucede algo semejante: al conformarla deben de aparecer los resultados provenientes de discriminar la búsqueda a partir del dato "Madrid" dentro del campo o metadato "Materia: lugar geográfico" en las fichas bibliográficas de "obra", y solo en él; sin contar, en cambio, si aparece en otro campo de la misma ficha como lugar de edición, etc., dato que podría constituir asimismo otro tipo de repertorio para otra colección.

Y lo mismo podemos decir del resto de colecciones ya configuradas y de las potenciales futuras.

La forma en que se modelan los datos y en que se estructuran las colecciones responde a necesidades particulares. La colección "Autores en Exilio", por ejemplo, desarrollada por Lucía Cotarelo Esteban, ha sido modelada y estructurada para albergar una propuesta metodológica que tiene como fin rescatar y visibilizar un grupo concreto de escritores: aquellos que fueron víctimas del exilio político a causa de la Guerra Civil. Un subgrupo de esta colección, conformado por poetas que vivieron su exilio —o parte del mismo— en la costa Este norteamericana —base de estudio de la tesis doctoral de la coordinadora[10]—, puede visualizarse al aplicarse el filtro "Exilio (País)": "Estados Unidos". En el modelo de datos diseñado para esta colección de carácter transdisciplinar, se han considerado para la ficha de "persona", junto a metadatos comunes ya a otras colecciones como "Forma desarrollada del nombre", "Variantes del nombre", "Nacionalidad" (fue frecuente el cambio de nacionalidad o la adopción de la ciudadanía del país de acogida), "Educación", "Actividad profesional", "Lenguas que escribe" (de gran interés para conocer la proyección que las lenguas peninsulares pudieron tener en el exilio), "Asociaciones a las que pertenece" (aspecto fundamental para los estudios migratorios y exiliares) o "Amistad con", otros de naturaleza más específica como "Exilio", "Lugar de exilio" a nivel "País" y "Ciudad", "Muerte en exilio" y "Fecha de retorno a España"; y en la ficha bibliográfica de "obra", "Traducidos al", "Número de control de la Library of Congress" (que se suma al número de control de *HathiTrust*, de la BNE y OCLC ya existentes, pues permite apreciar la consideración y conocimiento por parte del país de recepción de esas obras escritas —aunque no siempre publicadas— en su territorio) junto a otros metadatos igualmente compartidos; y en el apartado de Contenido, "Título del poema", "Geografía": "Latitud", "Longitud" y "Localización", elementos concernientes al plano de geolocalización (*mapping*, o cartografía digital), un aspecto aportado asimismo por esta colección y que funciona —por el momento— a dos niveles: a nivel de ficha de "persona", desde una perspectiva biográfica que permite visualizar

[10] Lucía Cotarelo Esteban, *Poetas de La Otra Edad de Plata en el exilio estadounidense (costa Este): redes de socialización, biblioteca digital y geolocalización*, defendida el pasado 3 de julio de 2019, en la Facultad de Filología de la UCM.

su itinerario vital una vez fuera de España; y a nivel de "obra", con tres tipos de *mapping* distintos: de los espacios reales que las ha inspirado o donde ha sido redactada; de los espacios reales —convertidos en espacios poéticos— que pueden rastrearse en la propia obra; y de los espacios puramente poéticos, metafóricos (Cotarelo Esteban 2018: 32-37).

La colección "Literatura de Quiosco", organizada por Jeffrey Zamostny, profesor de literatura española de la Universidad de West Georgia, se sustenta en algunos metadatos de interés específico para este macrogénero rico en su temática, en su variedad estética e ideológica —aun dentro de la repetición de ciertas fórmulas consideradas comerciales— y muy prolífico en su número de títulos y ediciones: el género literario de las distintas colecciones —mayoritariamente de narrativa breve—, el lugar de publicación —por lo general grandes ciudades, donde surge el quiosco como construcción de urgencia para la venta de unas publicaciones cuyo consumo representa casi una normativa social—, el precio de venta o el número de ejemplares de una tirada, que difícilmente encontraremos en el catálogo de una biblioteca tradicional. Así, el diseño de los metadatos específicos de las colecciones de literatura de quiosco para la docencia y la investigación ha de implementar para la ficha de "obra" aspectos relacionados con la edición, como el título de la colección, director o responsable intelectual de la misma, número de títulos que contiene, de ejemplares de tirada, día de salida a la venta y periodicidad, puntos de venta, precio y características de formato; aspectos relacionados con el contenido como el subgénero, los personajes-tipo, los elementos de conflicto, estructuras, espacio y tiempo narrativos; aspectos relacionados con el público, como edades de los lectores, género del público, sociología del gusto —gusto *encadenado* al consumo, a un lector que demandaba narraciones en cuyas páginas pudiera reconocerse y se reflejasen tanto la sociedad que le había tocado vivir como sus ansias de renovación—, etc. (Romero, Bueren, Gayoso, 2017: 408-411).

De un modo muy similar, cada una con su genuina especificidad, se han ido configurando el resto de colecciones. Para generar la colección "Traductoras de la Edad de Plata", promovida por Amelia Sanz Cabrerizo, profesor titular de la UCM, se explicita la condición de "mujer" dentro del metadato de Género en la ficha de persona y asimismo el de "española" en la nacionalidad, excluyendo así —salvo alguna posible excepción— a determinadas autoras extranjeras que aparecen en *Mnemosine* en su condición de hispanistas traductoras de obras en la época, incorporadas

como objeto virtual al considerarlas autoras secundarias; pero que no son al caso a la hora de conformar esta colección, al igual que en la de "Mujeres Intelectuales de la Edad de Plata". A continuación, si en las obras que tienen asignadas cada una de ellas como recursos, aparece el término "Traductor" dentro de la relación Persona-Obra que las une, se tratará de una autora a incorporar al elenco. En la ficha de "obra", por su parte, se definió —como señalamos con anterioridad— un nuevo recurso multievaluado, "reediciones", para establecer un estema o árbol jerárquico entre las primeras ediciones traducidas, publicadas en la Edad de Plata, y sus reediciones posteriores, que habían de estar dentro de la ficha de aquellas y no conformando fichas independientes, haciendo interminable la lista de recursos asociados a una autora. El modelo de metadatos de esta colección "incorporates elements that reflect the literary, historical and cultural characteristics of the collections 'specific metadata model for the women translators' collection", mostrando de ese modo cómo "these women also showed their interest in the writings of contemporary women by translating their works into Spanish or glossing foreign ideas about how the modern woman should be, think or behave. This digital collection shows the first steps of the intellectual women in the South of Europe" (Romero y Bueren, 2018).

La colección "Diálogos en la Edad de Plata", a cargo de la especialista María Jesús Fraga, hace patente la especial floración que durante el primer tercio del siglo XX experimentó este género de larga estirpe literaria desde las antiguas culturas orientales y el mundo clásico grecolatino, con la etapa del humanismo renacentista del XVI como punto álgido. Al perfilar dentro de *Mnemosine* una colección de textos escritos en forma dialogada desde el metadato correspondiente de Género —con posibles subgéneros—, nuestra biblioteca viene a complementar la fructífera labor de catalogación y estudio que desde hace una década viene desarrollando al respecto el grupo de investigación UCM Dialogyca y su Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico (BDDH)[11]. Para la colección "Muertos en conflicto (1936-1939)", por su parte, se consideraron dentro del metadato Fecha de Fallecimiento de la ficha de "persona" todos aquellos autores "raros y olvidados" presentes en *Mnemosine* que murieron durante la Guerra Civil, conjunto especialmente numeroso —como cabía suponer—

[11] Dirección web: *http://www.dialogycabddh.es/* [12/06/2019].

pero que no deja de impactar, sin embargo, una vez elaborado su listado y comprobadas las cifras totales, utilizando asimismo la herramienta Google Maps para localizar los lugares de defunción. A nivel metodológico, según los criterios temáticos y términos de la tragedia que se consideren podrá matizarse la presencia o no de determinados autores en cada caso; pero esto ya es cuestión de los intereses del especialista, la biblioteca responsable o el investigador[12]. Unos murieron directamente a causa de la guerra, en el frente de batalla o fusilados; otros no, pero como dijo Ortega y Gasset, tras la muerte de Miguel de Unamuno, el 31 de diciembre de 1936:

> *Ignoro todavía cuáles sean los datos médicos de su acabamiento; pero, sean los que fueren, estoy seguro de que ha muerto de "mal de España". [...] Ha inscrito su muerte individual en la muerte innumerable que es hoy la vida española. Ha hecho bien. Su trayectoria estaba cumplida. Han muerto en estos meses tantos compatriotas que los supervivientes sentimos como una extraña vergüenza de no habernos muerto también* (2006: 409-410).

En las colecciones individuales de autor como la de "Carmen de Burgos *Colombine*", aparecerán todas las obras que tenga ese autor/a en *Mnemosine*. Pero para ir finalizando este recorrido en las colecciones temático-literarias de *Mnemosine*, nos detendremos en una de las más particulares: la colección "Protociencia-ficción Agustín Jaureguízar", compuesta por títulos de este característico subgénero pertenecientes a la biblioteca privada del mencionado coleccionista, la más completa existente en España sobre esta especialidad, que han sido digitalizados por la biblioteca de la UCM. Para formar esta colección no se importaron datos de manera masiva; la estudiosa Marta Correa Román se encargó de modelar los metadatos e introducir manualmente los datos. El problema, sin embargo, radica en que muchas de las obras escaneadas tienen derechos de autor y la biblioteca de la Complutense no permite colgarlas de su web[13].

[12] De hecho, en 2016, la BNE en su sección *Escritores en la BNE*, creó la subcolección "Escritores fallecidos en 1936", con el catálogo y las semblanzas de algunos de los autores fallecidos en el primer año de guerra, bajo el asesoramiento de José-Carlos Mainer; además de trabajar, con la llegada del año 2017, en la selección y digitalización de los autores que fallecieron durante aquel trágico año y que ya puede ser difundida libremente, en virtud de la Ley de Propiedad Intelectual.

[13] Para el acceso a las obras, véase *http://eprints.ucm.es/view/coleccion/protocienciaficcion.html* y *http://repositorios.fdi.ucm.es/mnemosine/colecciones.php* [12/06/2019]. La diferencia de cantidad de títulos entre un repositorio y otro es de 53 frente a 124, respectivamente.

A esta situación debería de encontrarse, de cara al futuro, una solución satisfactoria y legal. Una posibilidad sería colgar los libros en una nube y que a través de un enlace dentro de *Mnemosine* se localizaran allí, pudiendo acceder a ellas mediante clave encriptada y teniendo control de que los textos solo se van a utilizar con fines de investigación. Esta circunstancia, en fin, que revela la necesidad de que haya más textos en abierto, nos conduce a uno de los principales puntos de análisis del siguiente epígrafe sobre perspectivas y conclusiones.

5. PERSPECTIVAS Y CONCLUSIONES

Mnemosine, *Biblioteca Digital de La Otra Edad de Plata* pretende ser "…a field of international experimentation for the creation of interoperable semantic networks through which a large group of scholars could generate innovative research and theoretical reading models for literary texts" (Romero y Bueren, 2018). *Mnemosine* es completamente reconfigurable —en el plano de contenido, de metadatos, etc.— y, a diferencia de otras bibliotecas digitales, está pensada, diseñada y enriquecida desde y para la investigación; un laboratorio electrónico para crear datos, acceder a textos, generar repertorios y reutilizar los contenidos de otros portales, superando las limitaciones de los bibliotecarios a la hora de catalogar pues estos catalogan para que un usuario encuentre una obra y él en el depósito, pero no considera otros aspectos que no necesita para su cometido, al no ser investigador[14].

A través de la herramienta *Clavy*, la importación de datos desde grandes bibliotecas y repositorios (*HathiTrust*, *BDH*…) constituye la primera fase en la generación de datos de *Mnemosine*, a la que siguen la fase de adaptación, limpieza y enriquecimiento de esos datos. A *Clavy*

[14] Una dicotomía que las actuales bibliotecas digitales van difuminando cada vez más, como afirma Díez Carrera (2012, 37-38): "Existe cierta sintonía entre las voces *centro de documentación* y *biblioteca especializada*, y cada vez tiene menos sentido hablar de la distinción entre *bibliotecario* y *documentalista* […] Hoy, sin embargo, bibliotecarios y documentalistas manejan por igual las tecnologías en un mundo inmerso en ellas, tienen un conocimiento y unas técnicas comunes, como lo son los retos e inquietudes profesionales. En un mundo digital y global, las bibliotecas y centros de documentación aspiran a tener documentos digitales y digitalizados, todo tipo de documentos; a describir el conjunto y sus partes, y de la manera más amplia posible, tanto en lo formal como en lo conceptual a través de una gran variedad de metadatos para su posterior recuperación; a crear diferentes productos…; tareas en definitiva similares".

se integrará *@Note*, una aplicación que permite cargar libros electrónicos y efectuar actividades de anotado de un modo colaborativo, desarrollada igualmente por el grupo de investigación ILSA. En las bibliotecas digitales actuales, hay muy pocas funciones que nos permitan trabajar texto, anotar o copiar; de ahí la utilidad de implementar herramientas digitales (*toolkits*) para llevar a cabo investigación e interdisciplinariedad, como anotación colaborativa, líneas de tiempo, mapas conceptuales, geolocalización con Google Maps, etc. La incorporación del motor de anotado *@Note* en *Clavy* añade así al modelo la posibilidad de anotar los recursos, los textos deseados para nuestras fichas ampliando la versatilidad de la herramienta en los procesos de investigación o docencia.

Un modelo de datos específico como el de *Mnemosine* permitirá la búsqueda simple y avanzada de datos cruzados que dará lugar a una recuperación de la información más selectiva, mejor dirigida. Si —por ejemplo— se asocian los metadatos "Título de la colección" y "Obras" saldrá un listado de obras asociadas a cada una de las colecciones; si les asociamos otras informaciones como "Responsable", "Fechas" o "Periodicidad", la casuística podría dar lugar a datos muy interesantes desde el punto de la sociología literaria (Romero, Bueren y Gayoso, 2017: 411-412). Pensar con la lógica de los datos enlazados facilita la comprensión del modelo; si en *Mnemosine* se distinguen dos tipos principales de entidades: autores y obras, en el momento en que se adopte el modelo de datos enlazados, este esquema se sustituirá por la red de elementos y relaciones que subyacen al mismo. La búsqueda de datos enlazados puede crear diversidad de lecturas que sacarían a la luz diferentes temas de carácter docente e investigador; si se cuenta con un modelo complejo, bien definido, con registros minuciosamente descritos con datos de calidad, las posibilidades de explotación de la información son tantas como podamos imaginar.

El principal objetivo de una biblioteca de "raros y olvidados" de la Edad de Plata como *Mnemosine* es replantear determinados principios tradicionales para demostrar las posibilidades de reconstrucción y relectura, a través de recursos digitales, de la historiografía literaria superando determinadas categorías canónicas en las que se ha estructurado tradicionalmente la producción literaria de la Edad de Plata. Para ello, tener acceso al texto es fundamental en nuestra biblioteca. A la hora de

digitalizar, la vigente ley de propiedad intelectual de 2014[15] continúa siendo igual de rígida: 80 años desde la muerte del autor. Solo en el caso de las obras "huérfanas" permite una mayor agilidad a la hora de digitalizar. La ley de depósito legal obliga también a registrar publicaciones en línea, objetos virtuales y contenidos en general. Así, el fondo digitalizado en la Complutense abarca fundamentalmente libro antiguo (hasta 1870); desde EE.UU., *HathiTrust* está procurando poner en abierto obras de autores que ellos han digitalizado, al encontrarse en fondos de sus bibliotecas universitarias[16]; que no tengan *copyright* según la legislación española; la Biblioteca Nacional de España publica anualmente un listado de nuevos autores que pasan a dominio público al cumplirse sus derechos: por lógica, con el transcurso de los años cada vez son más los escritores de la Edad de Plata que se hayan en esta circunstancia —a día de hoy, todos los fallecidos antes de 1939—. La BNE no puede difundir libremente —como es evidente— contenidos que no cumplan la normativa del *copyright*, pero ya en 2015 llevó a cabo, de acuerdo con *Mnemosine*, una nueva digitalización de fondos literarios de la Edad de Plata ("raros y olvidados") que no estaban incluidos cuando se realizó la primera importación. También, en estos últimos años, a través de la *open library Internet Archive BookReader* (dominio *archive.org* [12/06/2019]) hemos podido añadir nuevos libros digitalizados en abierto en nuestra base de datos, incorporando enlaces externos a este cada vez más valioso portal.

Algunas cifras de lo conseguido hasta ahora y de lo que constituye *Mnemosine* en la actualidad, nos hablan de 1.067 autores totales (192 mujeres autoras, 126 ilustradores, 63 compositores, 51 mujeres traductoras…) y 4.029 obras totales (1.050 con enlace a su lectura en abierto). Tras una primera financiación al proyecto de tres años a cargo del MEC, una ayuda concedida a continuación por la Fundación BBVA al proyecto de investigación "Modelo unificado de Gestión de Colecciones Digitales con Estructuras Reconfigurables: Aplicación a la Creación de Bibliotecas Digitales Especializadas para Investigación y Docencia" (Ref. HUM14_251) del grupo ILSA dirigido por José Luis Sierra Rodríguez,

[15] Ley 21/2014, de 4 de noviembre (véase *https://www.boe.es/boe/dias/2014/11/05/pdfs/BOE-A-2014-11404.pdf* [12/06/2019]).

[16] Las cifras actuales de *HathiTrust* hablan de un número de volúmenes digitalizados que sobrepasa los 16 millones, de los que más de seis están en dominio público (véase *https://biblioteca.ucm.es/hathitrust* [12/06/2019]).

permitió durante 2015 y 2016 el desarrollo de la herramientas informáticas que sustentan a *Mnemosine*, como *Clavy* y otras externas como la de geolocalización o la de anotación. El proyecto "Edición Literaria Electrónica" (eLITE-CM) (Ref. H215/HUm-34-26) con financiación del Fondo Social Europeo y encabezado por la profesora titular de la UCM María Goicoechea de Jorge, en el que participó LOEP junto con otros grupos de investigación de la misma Universidad, nos permitió fundar entre 2016 y 2018 una serie de colecciones de libros interactivos (La Mujer Moderna en la Edad de Plata, Colección Infantil, Madrid en la Literatura de la Edad de Plata) que, editadas mediante el programa *Madgazine* de edición digital y alojadas dentro de la página web de la BNE[17], sucesivamente hemos ido incorporando al repertorio de *Mnemosine*, dando el salto desde el libro digitalizado al digital[18]. Hoy día, en 2019, un proyecto de I+D+i del MEC recién concedido, titulado "*Mnemosine*: hacia la historia digital de La Otra Edad de Plata —producción, almacenamiento, uso y difusión— (MNEMOSINE-2020)", nos permitirá seguir avanzando en investigación y en difundir nuestros resultados, afrontando nuevos retos para el futuro: nuevos autores, nuevas colecciones, nuevas fuentes de datos (*datos.bne.es*, *VIAF*, *DBpedia*, *Wikipedia*[19], *Hispana*, *Internet Digital Library of Free Books*, *Europeana*…), modelos de datos específicos que partan de modelos de datos existentes (FRBR, FOAF) para asegurar la interoperabilidad, crear subcolecciones dentro de una misma colección (mediante etiquetado, búsqueda afinada, aplicación automática de filtros…), ordenación de las obras enlazadas como recursos dentro de cada autor con un criterio cronológico antes que alfabético (más científico pero también más lento y laborioso si no hay un motor de búsqueda automático), mejorar la eficacia

[17] Véase *http://www.bne.es/es/Colecciones/LibrosInteractivos/Subcolecciones/edad-plata-interactivo.html* [12/06/2019].

[18] El libro digitalizado "es un libro que se ha pensado y diseñado para papel y que luego ha sido convertido a algún formato digital. En este caso, el libro no tiene ningún elemento extra, tan solo es el texto y las ilustraciones pertinentes […] Frente a los libros digitalizados, los digitales han sido ideados y diseñados teniendo en cuenta todas las posibilidades y las funciones de los libros electrónicos y los dispositivos de lectura, y proporcionan una nueva experiencia lectora […] para aprovechar todas las posibilidades de este entorno: texto, imagen, videos e hiperenlaces, lo que marca una diferencia considerable que va más allá del soporte" (Gómez, García, Cordón, Arévalo, 2016: 68-69).

[19] A través de la web sobre cómo descargar datos desde Wikipedia podrían completarse metadatos de *Mnemosine*. *https://m.wikidata.org/wiki/Wikidata:Data_access/es* [12/06/2019].

de buscador y filtros para que las consultas tengan el éxito esperado, crear material didáctico multimedia sobre "raros y olvidados" de la Edad de Plata, que los usuarios puedan crear sus propias colecciones importando datos directamente de las grandes bibliotecas, plantear la posibilidad de crear colecciones restringidas (Google Drive permite que los enlaces a recursos puedan ser seguidos únicamente por ciertos usuarios) para superar en parte las limitaciones impuestas por los derechos de autor, conseguir que *Clavy* sea cada vez más intuitivo para los usuarios (el proceso de manipulación del modelo para limpiar los datos de MARC21 tras una importación masiva es un proceso complejo que requiere conocimiento previo) y que se pueda descargar y usar como herramienta para la investigación…

El proceso queda abierto, por tanto, en el desarrollo técnico y de contenidos de nuestra biblioteca digital y la apertura de nuevas colecciones. Pero siempre bajo una clara premisa: sin el conocimiento certero y directo, sin la quietud de una lectura profunda, atenta y analítica, de las obras los nuevos entornos digitales no nos conducirán a ninguna parte. Es historia literaria interpretativa lo que aspiramos a promover, a partir de una nueva accesibilidad en los datos y textos. La información bibliográfica, autores y libros, contenida en *Mnemosine* es la materia prima fundamental que nosotros proporcionamos a los investigadores, además de las herramientas necesarias para generar entidades y relaciones específicas de la Edad de Plata, colecciones literarias y, en definitiva, investigación.

6. AGRADECIMIENTOS

El autor desea hacer constar su agradecimiento a José Luis Bueren Gómez-Acebo, actual director técnico de la BNE después de haber dirigido su *Biblioteca Digital Hispánica y Sistemas de Información* entre 2014 y 2017; a Joaquín Gayoso Cabada, miembro del Departamento de Ingeniería del Software e Inteligencia Artificial (ISIA) y del grupo de investigación ILSA de la Facultad de Informática de la UCM; a Laura Sánchez Gómez, gestora cultural e investigadora, miembro del grupo de investigación LEETHI (Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipermedia) y cofundadora de Ciberia Project, plataforma de investigación sobre edición y creación digital; y a Dolores Romero López, profesora titular de Literatura de la Facultad de Filología de la UCM, miembro del Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía, directora del grupo de investigación

"La Otra Edad de Plata: proyección cultural y legado digital" (LOEP) y creadora y coordinadora de *Mnemosine*, *Biblioteca Digital de la Otra Edad de Plata (1898-1936)*, las muchas horas de reuniones, trabajo cooperativo y mutuo aprendizaje en la gestación y desarrollo de esta apasionante empresa, así como a todos los compañeros e investigadores que han colaborado —y colaboran— activamente en la misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CEBALLOS VIRO, A. ed. (2014). *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Madrid: Visor Libros.

CODINA, Ll. y Rivera, C. (2006). "La web semántica". En *Tendencias en documentación digital*, J. Tramullas (coord.), 9-54. Gijón: Trea.

COTARELO ESTEBAN, L. (2018). "La colección 'Poetas en el exilio' en *Mnemosine: Biblioteca Digital de La Otra Edad de Plata*". En *Entornos digitales. Humanidades y Ciencias Sociales en la Universidad Complutense de Madrid*, D. Romero López y M. Joaquín Salamanca López (coords.), 25-39. Ciudad de México: Red de Humanidades Digitales.

DÍEZ CARRERA, C. (2012). *La biblioteca digital*. Gijón: Trea.

ENA BORDONADA, A. ed., (2013). *La Otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Editorial Complutense.

FERNÁNDEZ-PAMPILLÓN, A.; GAYOSO, J.; SARASA, A. y SIERRA, J. L. (2018). "De *OdA* a *Clavy*, dos aplicaciones orientadas a la creación de repositorios de objetos digitales académicos". En *Entornos digitales: Humanidades y Ciencias Sociales en la Universidad Complutense de Madrid*, D. Romero López y M. Joaquín Salamanca López (coord.), 61-83. Ciudad de México: Red de Humanidades Digitales.

GARCÍA CAMARERO, E. y GARCÍA MELERO, L. A. (2001). *La biblioteca digital*. Madrid: Arco / Libros.

GÓMEZ DÍAZ, R.; GARCÍA RODRÍGUEZ, A.; CORDÓN GARCÍA, J. A. y ALONSO ARÉVALO, J. (2016). *Leyendo entre pantallas*. Gijón: Trea.

GONZÁLEZ SORIANO, J. M. (2017). *Luis Bello, cronista de la Edad de Plata (1872-1935)*. Salamanca: Diputación.

ORTEGA Y GASSET, J. (2006). *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*. Madrid: Taurus.

ROMERO LÓPEZ, D. (2014). "Hacia la *Smartlibrary*: *Mnemosine*, una biblioteca digital de textos literarios raros y olvidados de la Edad de Plata (1868-1936). Fase I". *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro. Janus,* Anexo 1, 411-422. Disponible en *https://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=37* [12/06/2019].

ROMERO LÓPEZ, D.; BUEREN GÓMEZ-ACEBO, J. L. y GAYOSO CABADA, J. (2017). "Modelling Kiosk Literary Collectios for the *Mnemosyne Digital Library*". En *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*, J. Zamostny y S. Larson (eds.), 399-417. Bristol, UK / Chicago: Intellect.

ROMERO LÓPEZ, D. y BUEREN GÓMEZ-ACEBO, J. L. (2018). "Networking Women Translators in Spain (1868-1936) and their Presence in the Mnemosyne Digital Library". *The Electronic Library* 36.2, 305-318. Disponible en línea: *https://doi.org/10.1108/EL-02-2017-0026* [12/06/2019].

SÁINZ DE ROBLES, F. C. (1971). *Raros y olvidados (la* promoción de "El Cuento Semanal"*)*. Madrid: Prensa Española.

ZHANG, A. B. (2008). *Creating Digital Collections*. *A Practical Guide*. Oxford: Chandos.

Recibido el 13 de marzo de 2020.

Aceptado el 29 de abril de 2020.

LA RECOLECCIÓN DE DATOS COMO LABORATORIO EPISTEMOLÓGICO. ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DEL ENTORNO VIRTUAL DE INVESTIGACIÓN *REVISTAS CULTURALES 2.0*

DATA COLLECTION AS AN EPISTEMOLOGICAL LABORATORY. SOME REFLECTIONS ON THE VIRTUAL RESEARCH ENVIRONMENT *REVISTAS CULTURALES 2.0*

Hanno EHRLICHER
Universidad de Tübingen
hanno.ehrlicher@uni-tuebingen.de

Jörg LEHMANN
Universidad de Tübingen
joerg.lehmann@uni-tuebingen.de

Resumen: Sobre la base de las experiencias ganadas con el entorno virtual de investigación *Revistas Culturales 2.0* queremos reflexionar sobre los retos epistemológicos que supone la recolección de datos. Mientras que los "datos" de la literatura solían considerarse en la investigación filológica como algo previo al proceso epistemológico, en las Humanidades Digitales forman parte integral e incluso pueden ser el resultado de la investigación. Es necesario, pues, empezar a valorar esta importancia epistémica tanto para una mayor aceptación de los métodos de las Humanidades Digitales en las disciplinas filológicas como para mejorar la colaboración entre archivos y bibliotecas, y la investigación en el futuro.

Palabras claves: *Revistas Culturales 2.0*. Entorno virtual de investigación. Revistas culturales. Colección de datos. Epistemología.

Abstract: Based on our experiences gained with the virtual research environment *Revistas culturales 2.0*, we want to reflect on the epistemological challenges of data collection. While in traditional literary criticism "data" used to be considered as something prior to the epistemological process, in Digital Humanities they are an integral part and may even be the result of research. It is necessary to begin to value this epistemic importance both for greater acceptance of the methods of the Digital Humanities in the philological disciplines and to improve collaboration between archives and libraries and research in the future.

Key Words: *Revistas Culturales 2.0*. Virtual research environment. Cultural magazines. Data collection. Epistemology.

1. EL ENTORNO DE INVESTIGACIÓN *REVISTAS CULTURALES 2.0* Y SU POTENCIAL COMO LABORATORIO EPISTEMOLÓGICO PARA LA INVESTIGACIÓN DE REVISTAS CULTURALES

El entorno virtual de investigación *Revistas Culturales 2.0* existe desde 2014 (Ehrlicher, 2016)[1]. En él, una red internacional de investigación explora revistas culturales digitalizadas en español. Las copias digitales las proporciona el Instituto Iberoamericano del Patrimonio Cultural Prusiano (IAI, por sus siglas en alemán) como parte de un acuerdo de cooperación y se importan al entorno de investigación a través de una interfaz. En la actualidad ya se puede trabajar con más de un centenar de revistas provenientes de los diversos contextos culturales de América Latina. Y el corpus de las revistas irá creciendo continuamente a medida que aumente el conjunto de las revistas digitalizadas del IAI y, en un futuro, se podría ampliar también sistemáticamente a través de cooperaciones con otras bibliotecas relevantes del mundo hispanohablante. Un ejemplo de ello sería la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, que en las últimas décadas ha sido especialmente activa en la digitalización de sus fondos hemerográficos[2]. Al ofrecer la posibilidad de anotar revistas

[1] *https://www.revistas-culturales.de/es* [30/06/2019].

[2] La Hemeroteca Digital de la BNE ofrece hoy en día más de 2.000 revistas y periódicos, la mayoría

históricas digitalizadas, en nuestro entorno perseguimos el objetivo de una colaboración abierta distribuida (*crowdsourcing)* que consiste en explorar las redes históricas de las revistas culturales en español puesto que estas se pueden considerar transmisoras de la modernidad literaria y sociocultural. Así, el portal desempeña dos funciones: en primer lugar, supera la lógica nacional de las bibliotecas y los archivos que ha llevado también a una disgregación de la investigación especializada a las respectivas dinámicas nacionales sin poder llegar a una comparación transnacional. En el espacio cultural hispanohablante hay que constatar una falta de visiones comparativas no solamente en lo referente al intercambio transatlántico entre España y los países latinoamericanos, sino también en cuanto al intercambio inter- y transnacional dentro del espacio cultural americano. Se trata, por supuesto, de un problema que viene de lejos y que llevó a que se hablara de los "Estados Des-unidos de la América del Sur" —en contraste con los EE.UU.—, apenas unas décadas después de que lograran la independencia la mayoría de sus países[3]. Sin embargo, nuestro entorno de investigación no solo les proporciona a los investigadores situados en diferentes partes del mundo hispánico el acceso a las copias digitales y a los metadatos correspondientes, sino que también les permite realizar planteamientos individuales y recopilar datos relevantes para sus propios proyectos. Esto último es la segunda plusvalía crucial de este entorno de investigación. Además de los archivos de imagen de las revistas culturales digitalizadas, los metadatos proporcionados por el IAI también se importan en el estándar METS/MODS basado en XML (*Metadata Encoding & Transmission Standard* / *Metadata Object Description Schema*). Mediante formularios de anotación preestructurados, el portal también le permite al colectivo de los investigadores ampliar estos metadatos sistemáticamente (figuras 1 y 2).

de ellos son de libre acceso: *http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/docs/tabla_listadocompleto.pdf* [30/06/2019].

[3] La expresión "Estados Des-unidos" la utilizó, por ejemplo, el intelectual chileno Francisco Bilbao en el *post dictum* a un discurso pronunciado en París, en 1856. Bajo el título de "Iniciativa de América. Idea de un Congreso Federal de las Repúblicas", el autor retoma la vieja idea bolivariana de una Unión Federal de Estados Latinoamericanos. En el *post dictum* explica sus objetivos de la siguiente manera: "La idea de la Confederación de la América del Sur, propuesta un día por Bolívar, intentada después por un Congreso de plenipotenciarios de algunas de las Repúblicas, y reunido en Lima, no ha producido los resultados que debían esperarse. Los Estados han permanecido *Des-Unidos*" (Bilbao, 1866: 285).

Figura 1. Captura de pantalla del entorno de investigación virtual *Rev*

Figura 2. Captura de pantalla del entorno de investigación virtual *Revistas Culturales 2.0*; una página de la revista cultural *Plus Ultra.*

Como bien muestran las dos capturas de pantalla, a los investigadores se les presentan primero los metadatos recogidos por el IAI. En el formulario ofrecido al usuario en el entorno de investigación, los investigadores pueden recopilar más datos. Existe la posibilidad de

seleccionar con un clic categorías prestablecidas o rellenar determinados campos de datos (por ejemplo, los títulos de los artículos). Pero también hay la posibilidad de añadir nuevas categorías (por ejemplo, los géneros de texto) de forma acumulativa o de realizar anotaciones libres siguiendo los objetivos personales de la investigación propia. Después de haber trabajado con una revista, todos los datos recopilados se pueden guardar en el banco de datos del entorno y exportarlos en formato CSV.

Esto ya muestra una diferencia fundamental con respecto a los métodos clásicos de la investigación de la literatura. Esta suele tomar un solo texto o un grupo de textos como base de la investigación considerando que sus "datos" son anteriores al proceso epistémico. Tanto el texto en sí como las indicaciones acerca del autor, la editorial, el año de publicación, etc., forman en su conjunto los datos de los estudios literarios. Son considerados como previos al proceso epistemológico y como ya dados, que es, precisamente, lo que significa la palabra *datum*. En realidad, hoy en día, muchos análisis de *big data*[4] proceden de esta manera y esta tendencia se ve también en las muy discutidas propuestas de una lectura distante (*distant reading)* de Franco Moretti y sus colaboradores. Suelen partir de un archivo literario cuantitativamente ampliado a escala global y dejan la "lectura" de los datos literarios a cargo de las máquinas, pero heredan las categorizaciones y con ellas la estructuración de los datos de las filologías nacionales cuyos presupuestos siguen aceptando como si se tratara de resultados empíricos incuestionables[5]. Por el contrario, en el entorno de investigación virtual *Revistas Culturales 2.0* se deben recoger primero activamente los mismos datos que constituyen la base de la evaluación posterior. Esto muestra que los datos pueden ser vistos tanto como el inicio de un proceso de investigación como su propio resultado. Este último es

[4] El hecho de que los *big data* son, casi siempre, anteriores al proceso epistémico quedó demostrado en el proyecto K-PLEX (Lehmann, Huber y Stodulka, 2018: 75).

[5] Franco Moretti es un científico bastante libre en cuanto a su metodología y está dispuesto a falsificar sus propias presuposiciones, por lo tanto, hay que ser preciso aquí. Al principio de su discurso sobre el *distant reading*, Moretti parte de una suerte de "cosmic and inevitable divison of labour" (2000: 66), en la que el comparatista opera desde la distancia y emplea los resultados que ha adquirido de la investigación de las filologías nacionales, por lo que acredita estas investigaciones ciegamente como si fueran datos empíricos y no interpretaciones. Sin embargo, Moretti ha destacado recientemente (2013) el potencial de su método de producir un extrañamiento epistémico y subraya que los procesos de operatividad pueden poner en duda las categorías inicialmente presupuestas y alterar los resultados.

el caso si son el resultado de una investigación en el marco de un proceso epistemológico, lo cual es evidente en las Ciencias Sociales. En ellas no solo se procesan los datos económicos y socioestructurales –tales como los que proporcionan las estadísticas oficiales de DeStatis, Eurostat y de la ONU–, sino que una parte significativa de los datos tiene que ser recopilada por parte de los investigadores, especialmente a través de cuestionarios.

Sin embargo, tal enfoque –igual que la sofisticada metodología que surge de él– no es tan evidente en las Humanidades. Esta falta de una tradición metodológica en las Humanidades explica también, en parte, por qué la comunidad internacional de investigadores ha tardado bastante en ir aceptando las ofertas de recopilación de datos como las que se ofrecen en nuestro entorno de investigación. Los filólogos especializados en literatura, por ejemplo, tendrán que adquirir primero los métodos de clasificación y evaluación. El reto epistemológico para las Humanidades consiste en que la clasificación formalizada reduce la flexibilidad acostumbrada, pues las clasificaciones que tienen que ser formalmente estables obligan a una fijación que no es propia de las interpretaciones; al cambiar el marco interpretativo, las clasificaciones tienen que ser adaptadas *a posteriori*, lo que implica una inversión de tiempo enorme. Además, este desafío epistemológico va acompañado del obstáculo sociopragmático de una falta de gratificación del esfuerzo involucrado, ya que las clasificaciones, tan importantes en la recopilación de datos, no solo requieren mucho tiempo, sino también muchos recursos. En las filologías, independientemente si se siguen los procedimientos clásicos de interpretación hermenéutica o métodos cualitativos post-hermenéuticos, el valor cognitivo invertido en la colección de datos normalmente no será valorado como productivo, sino que desaparecerá completamente detrás de las conclusiones interpretativas que se justifican argumentativamente como tesis. Basta con tener en cuenta las semanas y los meses invertidos para la recopilación de datos en nuestro proyecto para evaluar el enorme desequilibrio entre la importancia práctica de la recopilación de datos y el riesgo de una falta de reconocimiento académico. Los investigadores del ámbito tradicional de las filologías que no están implicados en nuestro proyecto tienen por lo tanto bastantes razones pragmáticas para no querer exponerse a este riesgo sin más. En las Humanidades todavía no hay sensibilidad suficiente o normas de *best practice* para valorar la recopilación de datos como parte sustancial y costosa del proceso epistémico. Pero solo empezará a formar parte de

los métodos habituales de una disciplina académica siempre y cuando sea tomada en consideración en los sistemas de evaluación y gratificación esta disciplina.

Para contribuir al objetivo de aumentar la valorización de la recolección de datos en las Humanidades ofrecemos nuestra reflexión metodológica que se basará aquí en ejemplos concretos; precisamente porque el carácter eminentemente práctico de la recopilación de datos es de naturaleza praxiológica. En realidad, con las consideraciones siguientes enfocaremos un nivel epistémico intermedio, que no fue tenido en cuenta, por ejemplo, en las interesantes y recientes reflexiones de Peer Trilcke y Frank Fischer sobre la "praxiología de los estudios literarios digitales y sus 'cosas' epistémicas" (2018). Este nivel epistémico intermedio es, sin embargo, decisivo en el marco de nuestra práctica de investigación. En general, también debería ser de gran importancia para una mediación exitosa o, al menos mejorada, entre las "cosas epistémicas" ligadas al medio textual del que tratan los estudios literarios clásicos y las "cosas" basadas en códigos que son modeladas y analizadas por los nuevos estudios literarios digitales. Este problema general se explicará ahora con más detalle mediante ejemplos concretos tomados del proyecto „Procesos de modernización literaria y creación de redes transnacionales en el medio de la revista cultural", el cual está estrechamente relacionado con el entorno de investigación virtual *Revistas Culturales 2.0*[6].

2. LA RECOLECCIÓN DE METADATOS COMO DESAFÍO EPISTÉMICO

En este proyecto de investigación, se examina un corpus textual de casi 60 revistas digitalizadas del ámbito cultural de habla hispana. Metodológicamente el centro de interés son las redes transnacionales de actores sociales que se pueden detectar en este corpus así como la red de las formas textuales (géneros y tipos de texto) que es prueba de una transferencia cultural de las literaturas. La extensión intercultural y transatlántica de este corpus de revistas puede verse ilustrada en la

[6] Proyecto financiado por la Fundación Alemana de Investigación Científica (DFG) con el número 327964298. Véase el breve resumen en el sistema de información correspondiente *http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/327964298* [30/06/2019].

siguiente visualización cartográfica (figura 3).

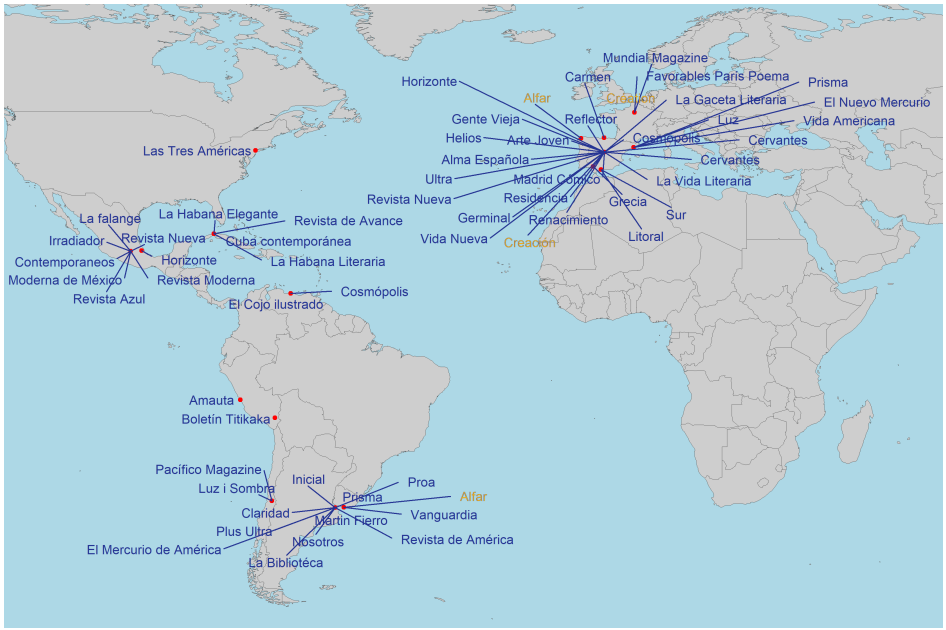


Figura 3. Visualización de la distribución espacial de las más de 60 revistas culturales examinadas en el proyecto “Procesos de modernización literaria y creación de redes transnacionales en el medio de la revista cultural”.

Por lo que se refiere a las redes de actores, la recopilación de datos sigue un enfoque aparentemente obvio. Los investigadores toman nota de quiénes son los colaboradores que se nombran en cada página de una revista cultural. De esta manera se puede crear una simple red que muestra quiénes contribuyeron y con cuántos artículos a una revista en el curso de su publicación. En la investigación sobre revistas culturales en español, sin embargo, hasta ahora normalmente no se ha examinado más de una de las revistas culturales canónicas en el contexto nacional. Las razones son pragmáticas también en este caso, ya que los investigadores tenían que consultar bibliotecas y archivos que a menudo no tenían colecciones de alcance más allá del contexto regional o nacional. Sin embargo, esta segmentación de los archivos puede ser superada al vincular los datos recopilados de varias revistas, especialmente cuando observamos las

contribuciones de los autores a larga escala temporal y espacial. Entonces se hace evidente la importancia de transferencias culturales transcontinentales que están en el centro del interés de nuestro proyecto de investigación. Como prueba, ya puede ser ilustrada con la visualización de una pequeña sección de nuestro corpus (figura 4).

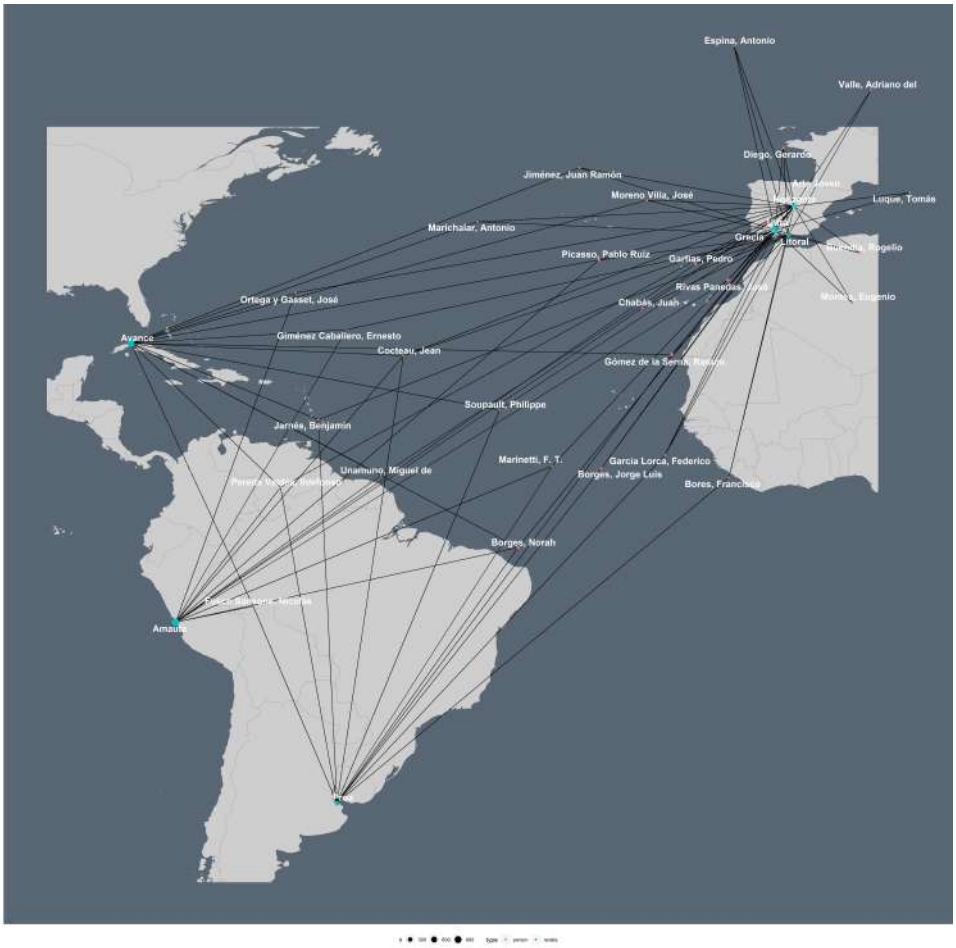


Figura 4. Visualización de todos aquellos colaboradores que han realizado al menos 2 contribuciones en cada una las siguientes ocho revistas culturales: *Arte Joven* (Barcelona), *Grecia* (Sevilla) *Horizonte* y *Ultra* (Madrid), *Litoral* (Málaga), *Proa* (Buenos Aires), *Amauta* (Lima) y *Avance* (La Habana).

Como en otros proyectos de las Humanidades Digitales, nuestro enfoque se caracteriza por dejar atrás el análisis de un solo objeto para centrarnos en el análisis de estructuras o "patrones" comparativos en un *corpus* tan grande que ya es imposible leerlo tan solo de modo hermenéutico. Con el cambio de la escala del objeto no solamente cambia nuestro modo de entenderlo sino también el mismo objeto de estudio:

> *One thing for sure: digitization has completely changed the literary archive. People like me used to work on a few hundred nineteenthcentury novels; today, we work on thousands of them; tomorrow, hundreds of thousands. This has had a major effect on literary history, obviously enough,1 but also on critical methodology; because, when we work on 200.000 novels instead of 200, we are not doing the same thing, .,000 times bigger; we are doing a different thing. The new scale changes our relationship to our object, and in fact it changes the object itself* (Moretti, 2017: 1).

Sin embargo, a diferencia de Moretti, en nuestro proyecto no queremos tratar tan solo el nuevo "objeto" de estudio que emerge de la posibilidad de una lectura distante, sino mediar entre este nuevo objeto, el texto tradicional y los métodos de entenderlo, en un enfoque mixto que combina lo cuantitativo y lo cualitativo. Visualizaciones como la que muestra la figura 4 nos servirán en el proyecto para descubrir actores cuyo rol dentro de la red de contribuciones se tiene que investigar después con lecturas detalladas de los textos respectivos. No obstante, la problemática epistémica inherente a la recolección de datos es, lógicamente, anterior a la posibilidad de establecer y reconocer patrones cuantitativos.

Como ya se ha mencionado, es precisamente este proceso preparativo —que requiere tanto tiempo ya que se lleva a cabo manualmente y, a primera vista, puede parecer un asunto meramente mecánico— el que queremos dar visibilidad y reconocimiento aquí. Un primer examen detenido de la recopilación de datos en el entorno de investigación virtual muestra cuán problemático es, de hecho, hablar de "dato" en el sentido de algo "dado". Aunque el IAI proporcione los metadatos sobre los autores, el lugar de publicación o los géneros utilizados, sin embargo, las contribuciones anónimas, las contribuciones de autoría colectiva o los seudónimos –que, debido a la censura, eran la

regla más que la excepción en las revistas del modernismo[7]– demuestran que detrás de estas clasificaciones aparentemente claras se pueden ocultar casos problemáticos cuya resolución requiere enormemente tiempo de investigación minuciosa. También la recopilación de los datos básicos de las publicaciones periódicas resulta problemática en algunos casos y no es en absoluto una tarea baladí. Porque, más allá de su función de receptáculo de textos de diferente procedencia cultural, algunas revistas culturales como *Alfar* o *Creación/Création* eran, a su vez, objetos móviles que por diversas razones fueron distribuidos por sus editores en diferentes lugares, por lo que se plantea la cuestión de si deben ser evaluados como una sola revista o como varias. Como ejemplo cabe mencionar la revista *Alfar,* publicada por Julio J. Casal. Nacido en Montevideo de una pareja hispano-uruguaya, su carrera diplomática le llevó primero a España, donde publicó la revista en La Coruña como continuación del *Boletín de la Casa América-Galicia* bajo el nuevo título de *Alfar* desde el número 33 (octubre de 1923) hasta el número 60 (1926). Tras unos años de interrupción, siguió con el proyecto en Uruguay desde 1929 hasta 1954. En ausencia de Julio J. Casal, un antiguo empleado editó tres números más en La Coruña, por lo que a veces había dos ramales que se hacían la competencia entre sí. Esta publicación –de gran importancia no sólo para la representación de las literaturas no castellanas de la Península Ibérica de su época, sino también para el intercambio cultural transatlántico– ha sido tratada de forma diferente por la investigación. La única monografía detallada publicada hasta la fecha en España la trata como una revista exclusivamente en el contexto nacional y, por lo tanto, prescinde de su historia posterior en Uruguay (Molina, 1984). Mientras tanto, la plataforma central para la presentación de publicaciones periódicas digitales en Uruguay evalúa la revista, claro está, como "uruguaya"[8].

Si, en este caso, la movilidad de la revista se explica únicamente por las circunstancias biográficas del editor, entonces la movilidad

[7] Para la fase del modernismo en los diferentes contextos nacionales del ámbito cultural hispanohablante, nos hemos servido de diccionarios como el de Figarola-Candea (1922) o de Scarone (1942) para desentrañar los seudónimos más frecuentes de los autores.

[8] *http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5562* [30/06/2019]. Con todo, tiene la gran ventaja de ofrecer copias de ambas fases de la revista, mientras que el facsimilar realizado por la editorial Nos en 1983 abarca únicamente la producción peninsular.

intercultural de *Creación / Création* –una revista publicada inicialmente en varios idiomas por Huidobro– también es programática en términos de contenido. En su visión de una comunidad utópica de artistas, el autor chileno vanguardista parece haber asumido como algo natural que las fronteras lingüísticas y nacionales ya no juegan un papel internacional de las artes, que él quería interconectar en su foro. En la clasificación bibliográfica de una revista de este tipo o bien se ignora conscientemente ese carácter intercultural o bien se hace difuso debido a las normativas pragmáticas. La Bibliothèque Nationale de Francia, por ejemplo, separa el primer número multilingüe de la revista publicada en España de las demás ediciones en francés y lo describe como una revista secundaria exótica (Figuras 5 y 6). Por otra parte, el IAI, que digitalizó la revista para nuestro proyecto de investigación, ofrece metadatos que son obviamente inconsistentes porque la revista es contraria a los principios de clasificación inequívocos (figura 7).

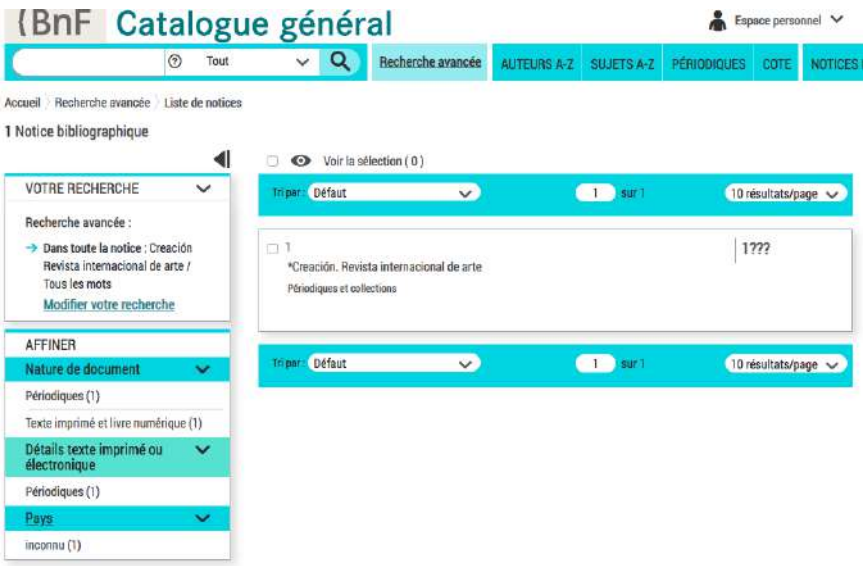


Figura 5. La revista *Creación* en el catálogo
de la *Bibliothèque Nationale de France* (BnF).

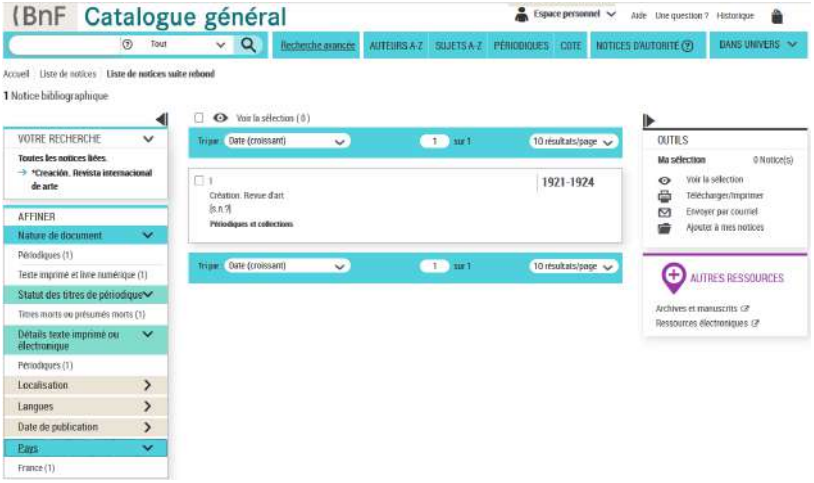


Figura 6. La revista *Création* en el catálogo
de la *Bibliothèque Nationale de France* (BNF)


```
−<mets:mets OBJID="" xsi:schemaLocation="http://www.loc.gov/mods/v3 http://www.loc.gov/standards/mods/v3/mods-3-5.xsd
 v2-0.xsd http://www.loc.gov/standards/mix/ http://www.loc.gov/standards/mix/mix.xsd">
 −<mets:metsHdr CREATEDATE="2018-02-06T14:34:29Z">
  −<mets:agent OTHERTYPE="SOFTWARE" ROLE="CREATOR" TYPE="OTHER">
   −<mets:name>
     Goobi - ugh-3.0-ugh-2.0.0-29-g3b6efe1 - 21−December−2016
    </mets:name>
    <mets:note>Goobi</mets:note>
   </mets:agent>
  </mets:metsHdr>
 −<mets:dmdSec ID="DMDLOG_0000">
  −<mets:mdWrap MDTYPE="MODS">
   −<mets:xmlData>
    −<mods:mods>
     −<mods:originInfo>
      −<mods:place>
         <mods:placeTerm type="text">Madrid, Paris</mods:placeTerm>
       </mods:place>
       <mods:dateOther>Número 1 (abril 1921)-février 1924</mods:dateOther>
      </mods:originInfo>
      <mods:classification authority="ivdcc">Varia</mods:classification>
     −<mods:recordInfo>
       <mods:recordIdentifier source="gbv-ppn">1012316823</mods:recordIdentifier>
      </mods:recordInfo>
     −<mods:identifier type="purl">
       http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI0000695800000000
      </mods:identifier>
      <mods:identifier type="zdb">2918814-3</mods:identifier>
     −<mods:titleInfo>
       <mods:title>Creación</mods:title>
      </mods:titleInfo>
     −<mods:titleInfo type="alternative">
       <mods:title>Création <span.></mods:title>
      </mods:titleInfo>
     −<mods:subject authority="gnd">
       <mods:geographic>Spanien</mods:geographic>
      </mods:subject>
     −<mods:subject authority="gnd">
       <mods:geographic>Frankreich</mods:geographic>
      </mods:subject>
     −<mods:subject authority="gnd">
       <mods:topic>Kunst</mods:topic>
```


Figura 7. La revista *Creación* registrada en los metadatos recogido
por el Instituto Iberoamericano (IAI).

Incluso en este primer nivel de la concepción del objeto de estudio, resulta claro que la multidimensionalidad del objeto socava la consistencia de un sistema de clasificación preestablecido y configurado para una larga duración. En este caso concreto, la ambigüedad de la clasificación geográfica inherente a la revista ha sido tratada de manera diferente por el personal bibliotecario ya que, por una parte, en la categoría de clasificación "place" se ha decidido por una doble entrada "Madrid-París", mientras que bajo "subject" se ha codificado el lugar de procedencia de la revista ("subject, geographic") dos veces ("Frankreich", es decir, Francia, y "Spanien", España). Sin embargo, el hecho de que el idioma de la descripción de las categorías (inglés) choque con el idioma de la categorización (alemán) ya no se debe al objeto, sino que se explica por las reglas internas, pero históricamente heredadas, de la catalogación del IAI. Aquí cabría preguntarse hasta qué punto es útil ofrecer hoy en día aún metadatos en alemán a un círculo internacional de usuarios que maneja con seguridad el español y el inglés, pero con mucha menor probabilidad el alemán.

Sin embargo, el problema epistémico de la categorización también se hace evidente cuando nos alejamos del nivel de metadatos prescrito por la biblioteca y miramos más de cerca los datos capturados de forma independiente por los investigadores, como son los de los autores de las contribuciones. "Datos" aparentemente tan inequívocos como el sexo o la nacionalidad de un autor son muy cuestionables en nuestro mundo moderno, marcado por las historias de migración y exilio ya desde el siglo XX[9], y marcado, al comienzo del siglo XXI también por

[9] Resaltamos aquí tan solo un autor especialmente conocido de nuestro *corpus* literario, Max Aub Mohrenwitz (1903-1972). En su caso, la problemática de identificar claramente una "nacionalidad" se puede ver ya al intentar retomar las clasificaciones propuestas por el *Virtual International Authority File* (*https://viaf.org/* [30/06/2019]) que hemos utilizado como referencia estándar por su uso internacional. A Max Aub se le clasifica ahí de autor tanto "francés" como "mexicano" y —mayoritariamente— "español", y todas las clasificaciones son acertadas, aunque tan solo parcialmente, lo que deja entrever muy bien la problemática de querer fijar en tan solo una "nacionalidad" una historia personal tan compleja y migratoria como la de Aub. Nacido en Francia, pero de padre alemán y madre francesa, se nacionalizó primero en España y tuvo que exiliarse a México, donde más tarde obtendría la nacionalidad mexicana.

cuestiones de género que han llevado a introducir políticamente categorías como la 'intersexualidad' que van más allá de la binaria masculino/femenino. En un mundo de datos que se centra en unidades contables y observables, las categorías "hombre", "mujer" o "ciudadanía" se dan por sentadas y se consideran como "diferencias naturales", aunque estén construidas socialmente (Westbrook y Saperstein, 2010). Los términos polivalentes y los conceptos ambiguos no tienen cabida en estos sistemas de clasificación, o a lo sumo en la categoría colectiva de "otros". Estos ejemplos ya muestran que un enfoque positivista de la realidad postula un lenguaje neutro de observación y una doctrina de 'datos puros' que existen independientemente de las teorías, y ambos presupuestos son altamente problemáticos por 'naturalizar' las ideologías inherentes en ellos. En contraste con este positivismo de datos, el trabajo en nuestro entorno de la investigación deja claro que toda observación se basa en presupuestos teóricos y que, por lo tanto, no es posible llegar a una evaluación neutral; cada observación está guiada más bien por el interés y cada conocimiento se construye socialmente.

La convención social sobre lo que se considera un "hecho" resulta particularmente evidente si se toma el ejemplo de los géneros textuales. Por supuesto, se pueden encontrar categorías generales como "image", "review", "non-fictional prose", "fictional prose", etc. a las que se pueden asignar las contribuciones individuales de una revista. Estas clasificaciones, sin embargo, a menudo entran en conflicto con las clasificaciones utilizadas por las propias revistas, que normalmente se encuentran en los índices y que, vistas en conjunto, ofrecen una variedad inconmensurable de clasificaciones de género. De ahí que, de acuerdo con Johanna Drucker (2011), tenga sentido descartar el término "datum" y utilizar en su lugar "captum", algo "tomado" del enfoque teórico desde el que se considera el material de investigación. Esto abre la posibilidad, por ejemplo, de clasificar los géneros como categorías superpuestas, cuya definición más precisa se debe entender de acuerdo con su proximidad a otros géneros en el contexto de una revista; y todos ellos, en conjunto, constituirían el perfil de esta (Figura 8).

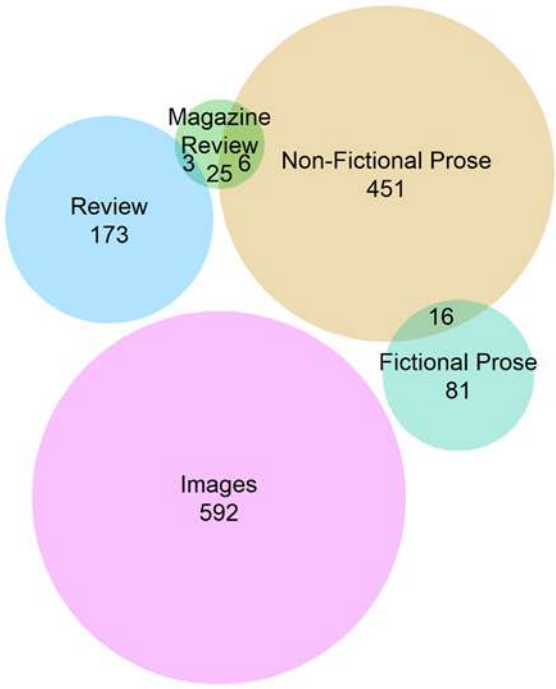


Figura 8. Visualización de géneros que se solapan en la revista cultural Avance.

Visto lo dicho, no es de extrañar que los investigadores que participan en el proyecto de investigación "Procesos de modernización literaria y creación de redes transnacionales en el medio de la revista cultural" hayan ido cambiando y perfeccionando permanentemente, durante los meses de captura de datos, su sistema de clasificación de géneros. Hay un total de tres columnas que describen los géneros utilizados: en la columna "Genre type: comparable" se utilizan abstracciones que sirven para hacer comparaciones entre revistas, como "non-fictional prose", "image" o "review". En la columna "Genre type: exact" se utiliza una clasificación más precisa; el término generalizador "non-fictional prose" se concreta aquí, por ejemplo, con "note" (para comentarios). Finalmente, en la tercera columna "Genre type: specific" se especifica la terminología que figura en la segunda columna. La "note" puede, por ejemplo, convertirse

en una "programmatic note", "literary note" o "autorreflexive note". La proliferación de estas taxonomías es inevitable, al igual que la discusión de casos problemáticos, como la autoría colectiva de un texto o la combinación de diferentes géneros en un solo texto. Estos ejemplos dejan claro que la normalización de los datos, es decir, el intento de encontrar clasificaciones válidas que eviten redundancias, se convierte en un apretado corsé del que el afán hermenéutico de entender el caso concreto quiere escaparse. Esto resultará evidente para los filólogos especializados en la literatura, ya que están acostumbrados a que los términos utilizados en su campo de investigación se deslicen semánticamente dando lugar a la polisemia y la ambigüedad. Por último, también debe tenerse en cuenta que la estructura de los datos debe obedecer a los requisitos de la evaluación digital para que los datos puedan utilizarse eficazmente (figura 9).

Type: comparable	Type: exact	Type: specific
Image	Drawing	Charcoal Drawing
Non-Fictional Prose	Comment	Editorial mission statement
Review	Culture Review	
Fictional Prose	Short Story	
Image	Drawing	
Lyricism	Poem	
Image	Drawing	Charcoal Drawing
Non-Fictional Prose	Comment	
Lyricism	Prose	
Fictional Prose	Short Story	
Image	Drawing	Charcoal Drawing
Image	Drawing	Charcoal Drawing
Lyricism	Poem	
Lyricism	Poem	
Non-Fictional Prose	News tidbits	
Image	Drawing	
Non-Fictional Prose	Comment	
Image	Drawing	
Lyricism	Poem	
Fictional Prose	Book fragment	
Image	Drawing	

Colour key	
Needs more clarification = educated guess	
Check further nationality	
No information	
Contributor name given but unreadable	
	Ambiguous asignment/Educated guess
	Pseudonym (possibly)
	No information available
	Information might be found via other sources

Figura 9. Ejemplo de la hoja de datos de la revista *Arte Joven* (con comentarios de la investigadora).

Esta creciente diferenciación de un sistema de clasificación pone de manifiesto lo que Ludwik Fleck (1980) ya explicó en su trabajo, ya clásico, sobre la aparición y el desarrollo de un "hecho científico"[10]: la percepción del mundo se habitúa, es decir, se convierte en un hábito de una manera muy específica. A este hábito también se debe que, después de algún tiempo, se

[10] Véase al respecto también Lorraine Daston (2008).

olvide que un objeto ha sido declarado hecho científico por convención y aprendizaje, por ejemplo, cuando los patrones recurrentes solo se hacen visibles cuando ya se han examinado miles de páginas de revistas. Los hábitos de percepción adquiridos permiten la observación aparentemente neutral y desinteresada, lo cual es la base de la ciencia. Los investigadores son conscientes de la adquisición de estas habilidades, aunque la acepten como conocimiento tácito. Aprender a ver el mundo como un científico es una cuestión de experiencia acumulada. En el entorno de investigación virtual, la que acumula los datos es la colectividad de los investigadores, no una persona individual. De esa manera, los científicos desarrollan y aprenden modos de percepción como parte de su deformación profesional. El ejemplo de las *Revistas Culturales 2.0* muestra de manera contundente cómo cambia la percepción de estas clasificaciones por parte de los investigadores cuando se visualizan cientos o, incluso, miles de páginas de estas representaciones digitales.

3. EL PESO DE LA INFRAESTRUCTURA: LA INTERACCIÓN ENTRE LA INVESTIGACIÓN Y LA BIBLIOTECONOMÍA EN EL CURSO DE LA DIGITALIZACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

Si se da un paso atrás y se observa la interacción entre el investigador individual, el entorno de investigación y los metadatos proporcionados por las bibliotecas, queda claro que se trata de un proceso de intercambio a gran escala. ¿Son realmente los investigadores los que deciden sobre un cierto tipo de datos y métodos específicos o ya está preformada esta decisión por los objetos existentes y las herramientas y métodos apropiados? (Gray *et alii*, 2018). Incluso antes de que los investigadores individuales recopilen los datos, su percepción de las categorías está preformateada por el origen de estos datos en índices y registros. Esto se refleja en el entusiasmo de las Humanidades Digitales con los índices de sujetos, temas, personas y lugares que se corresponden con técnicas como el *topic modeling* o *named entity recognition*; o también en su preferencia por las visualizaciones como mapas y cronologías (líneas de tiempo). Todos estos ejemplos se refieren a sistemas de ordenación y categorización como los que ya existían en libros

históricos y que son, por lo tanto, previos al conocimiento.

Sin embargo, no es solo el mundo de los libros y la formación de los investigadores en el sistema universitario lo que influencia en su percepción de los procesos epistémicos. Las poderosas infraestructuras entran en juego más bien a través de los metadatos de las bibliotecas –en nuestro caso, los datos recogidos por el IAI–. Las editoriales crean sus libros como datos de texto estructurados en formatos como SGML e introducen los datos descriptivos y los textos de portada a las máquinas de *marketing* como el catálogo de libros en venta de los distribuidores en Alemania (VLB: *Verzeichnis Lieferbarere Bücher*). Las bibliotecas adquieren estos metadatos en formato XML y los procesan en sus bases de datos internas y en los OPAC. La investigación mediante estas herramientas proporciona resultados prefijados basados en estos metadatos, así como en estándares de bibliotecas clásicos e históricamente desarrollados. Si se tiene en cuenta que en el Tercer Reich alemán, en la República de Weimar, en la República Democrática y República Federal de Alemania entre 1899 y 1983 se utilizaban las normas bibliotecarias de las Instrucciones Prusianas (PI, por sus siglas en alemán) y que entre 1976 y 2015 se aplicaron las normas para la catalogación alfabética (RAK, por sus siglas en alemán), y que desde 2015 se ha utilizado el estándar *Ressourse Description & Access* (RDA), también hay que tener en cuenta las implicaciones que conllevan dichas normas. Por poner un ejemplo llamativo: el *Dewey Decimal Classification System* (DDC), que todavía se utiliza a nivel internacional, tiene diez categorías para "religión" (DDC 200). Nueve de ellas se utilizan para religiones cristianas, mientras que solo una (DDC 290) puede utilizarse para todas las religiones no cristianas y la comparación de religiones (figura 10).

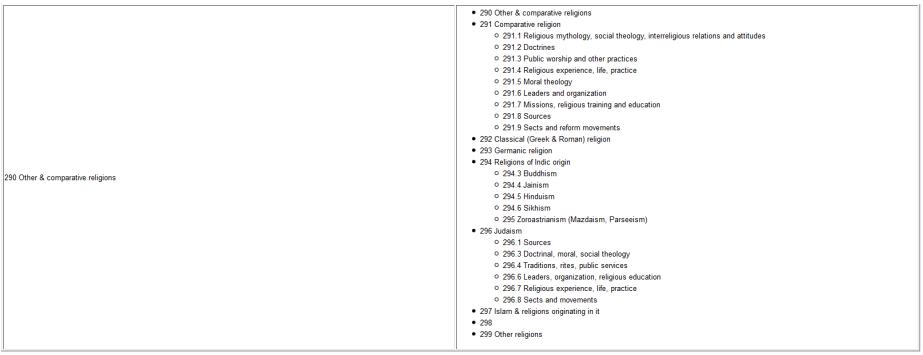


Figura 10. La clasificación DDC-290
"Otras religiones y religiones comparadas".

Una comparación de estos conjuntos de normas revelaría inmediatamente la inconmensurabilidad de estos sistemas de clasificación a lo largo del tiempo. En este caso, sería necesario discutir hasta qué punto estos sistemas de clasificación se corresponden con los patrones de pensamiento contemporáneos de los usuarios. Por último, habría que preguntarse en qué ámbitos existen grandes similitudes entre las categorías de clasificación de las bibliotecas y las clasificaciones de productos asignadas por los editores (como el *Bureau International des Containers* BIC, *Book Industry Subject and Category* BISAC, el estándar de xml *Online Information eXchange* ONIX, por nombrar solo las que se utilizan con mayor frecuencia). El ejemplo de las bibliotecas ilustra que los sistemas de clasificación son difíciles de analizar: cuanto mejor funcionan y cuanto mejor los aceptan los usuarios, menos visibles son. Y cuanto más completos y poderosos son, menos visibles son (Bowker, Leigh Star, 1999). En general, estos sistemas se consideran, por tanto, como "dados" (*datum*) incuestionables e inmutables. Como predijo Jean-François Lyotard ya en 1979, las bases de datos son "la 'naturaleza' del hombre postmoderno" (1988: 85).

Los sistemas de clasificación y estandarización forman vínculos entre la organización social de una sociedad, el orden moral y los sistemas de integración técnica. En última instancia, queda claro que la construcción de conocimiento es un proceso cíclico en la interacción entre el investigador individual, el entorno de investigación y los metadatos proporcionados por las bibliotecas: Las convicciones sobre la naturaleza del mundo influyen

en el diseño de los sistemas de clasificación, sobre la base de los cuales se recopilan los datos. La búsqueda en los catálogos de las bibliotecas y la explotación de los metadatos forman a su vez los conceptos de los usuarios y científicos sobre la naturaleza del mundo.

Pero, ¿cómo se relacionan los metadatos disponibles en las grandes infraestructuras con los datos recopilados en el entorno de investigación virtual? A nivel técnico es posible devolver y convertir los metadatos recogidos en nuestro proyecto de investigación –en el que han introducido los conocimientos de la comunidad investigadora especializada en el material–, al formato METS/MODS de las bibliotecas. Sin embargo, nuestra experiencia demuestra que la capacidad institucional por rescatar los metadatos recopilados por investigadores es baja. Por un lado, se debe a la falta de recursos humanos; por otro lado, a razones técnicas, como la necesidad de versionar y la provisión de memorias de datos cada vez mayores. El formato METS/MODS es realmente flexible y abierto para el enriquecimiento de los registros de datos. Sin embargo, las respuestas clasificatorias flexibles y adecuadas al material desarrollado en nuestro pequeño y ágil portal aún están lejos de migrar a los sistemas de clasificación de las bibliotecas. Estos muestran más bien inercia y tradicionalismo, lo que obstaculiza un desarrollo dinámico necesario para cooperaciones con grupos de investigación. Cabe señalar que las infraestructuras de datos pueden seguir actuando como fuerza normativa (Gray *et al*. 2018: 3). Las infraestructuras digitales conforman así el espacio de pensamiento en el que se lleva a cabo la investigación. Esto se hace, por un lado, seleccionando los materiales a investigar y, por otro, dándole forma a la percepción de los investigadores. En nuestro ejemplo, los metadatos de la biblioteca influyen sobre el colectivo de científicos, porque los archivos METS/MODS ya contienen clasificaciones de tipos de texto. Estas etiquetas repercuten en la selección de textos o revistas hechas por los investigadores y en su comprensión de las características de los tipos de texto y, por lo tanto, estabilizan el canon literario.

En conclusión, para tomar conciencia crítica de este poder normativo y estar dispuesto a cuestionarlo o relativizarlo no basta con políticas de investigación que apelan al rendimiento y la prestación de servicios, aunque este sea un primer paso necesario. La Fundación Alemana de Investigación Científica (DFG) ya lo ha dado cambiando las reglas de la organización de la infraestructura bibliotecaria, pues,

además de la función de archivar libros impresos, ahora exige también servicios más flexibles que presten, sobre todo, ayuda y orientación a los investigadores en los nuevos entornos digitales. Sin embargo, para superar todos los retos, epistemológicos y praxeológicos que supone el cambio del estudio de libros al estudio de objetos digitales, habrá que mejorar aún la cooperación entre ambas partes: bibliotecas y archivos, de un lado, e investigación académica, de otro. Entender a la otra parte y las tareas prácticas con las que esta tiene que enfrentarse siempre es el paso decisivo para ello. Nuestro entorno virtual de investigación *Revistas Culturales 2.0* intenta dar buena cuenta de la necesidad de ese diálogo intercultural, interinstitucional e interdisciplinar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILBAO, F. (1866). *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires: Imprenta de Buenos Aires.

BOWKER, G. C. & LEIGH STAR, S. (1999). *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*. Cambridge, MA / Londres: The MIT Press.

DASTON, L. (2008). "On Scientific Observation". *Isis* 99, 97-110.

DRUCKER, J. (2011). "Humanities Approaches to Graphical Display". *Digital Humanities Quaterly* 5.1, s. p. Disponible en *línea: http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html* [03/06/2019].

EHRLICHER, H. (2016). "*Revistas Culturales 2.0* o cómo investigar publicaciones periódicas en la era de las humanidades digitales". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 829-830, 32-34.

FIGAROLA-CANEDA, D. (1922) (ed.). *Diccionario cubano de seudónimos*. La Habana: Imprenta Siglo XX.

FLECK, L. (1980). *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GRAY, J.; GERLITZ, C. & BOUNEGRU, L. (2018). "Data infrastructure literacy". *Big Data & Society* 5.2, 1-13.

LEHMANN, J.; HUBER, E. & STODULKA, T. (2018). *H2020 Project K-PLEX: WP4 Report on Data, Knowledge Organisation and Epistemics*. Research Report: Freie Universtät Berlin. Disponible en

línea: *https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01761214* [03/06/2019].
LYOTARD, J. F. (1988). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir.* París: Les Editions de Minuit.
MOLINA, C. A. (1984): *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930*). La Coruña: Ediciones Nos.
MORETTI, F. (2000). "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1, 54-68.
____ (2013). "Operationalizing or the Function of Measurement in Literary Theory". *New Left Review* 84, 103-119.
____ (2017). "Patterns and Interpretation". *Literary Lab Pamphlet* 15, s. p. En *https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet15.pdf* [03/06/2019].
SCARONE, A. (ed.) (1942). *Diccionario de seudónimos del Uruguay*. Montevideo: Claudio García.
TRILCKE, P. & FISCHER, F. (2018). "Literaturwissenschaft als Hackathon. Zur Praxeologie der Digital Literary Studies und ihren epistemischen Dingen". *Wie Digitalität die Geisteswissenschaften verändert: Neue Forschungsgegenstände und Methoden*, M. Huber y S. Krämer (eds.), s. p. Disponible en línea: *http://www.zfdg.de/sb003_003* [30/06/2019].
WESTBROOK, L. & SAPERSTEIN, A. (2015). "Rethinking the Measurement of Sex and Gender in Social Surveys". *Gender & Society* 29.4, 534-560.

Recibido el 13 de marzo de 2020.

Aceptado el 29 de abril de 2020.

CORPUS DE NOVELAS DE LA EDAD DE PLATA, EN XML-TEI[1]

CORPUS OF NOVELS OF THE SPANISH SILVER AGE, IN XML-TEI

José CALVO TELLO
Universidad de Würzburg
jose.calvo@uni-wuerzburg.de

Resumen: En este artículo se presenta el *Corpus de novelas de la Edad de Plata*, una colección de 358 novelas publicadas por autores españoles entre 1880 y 1939. La selección de textos sigue criterios fijados por manuales de literatura. Los textos han sido codificados en XML-TEI, formato que también recoge los metadatos revisados de manera manual y las anotaciones lingüísticas realizadas por herramientas automáticas. El conjunto de datos permite realizar descripciones estadísticas, evaluar hipótesis propuestas por otros investigadores o explorar nuevas correlaciones. Finalmente, se darán descripciones semánticas de diferentes subgéneros de la novela.

Palabras clave: *Corpus de novelas de la Edad de Plata*. Géneros literarios. Corpus. Aprendizaje automático. Estadística.

Abstract: In this paper the *Corpus of Novels of the Spanish Silver Age* is presented, a collection of 358 novels published by Spanish authors between 1880 and 1939. The selection of the texts follows criteria from the studies of literature. The texts have been encoded in XML-TEI. In this format are also saved the manually curated metadata and the linguistic annotations by automatic tools. The data set allows calculating statistical descriptions of the novel, evaluate hypotheses by other researchers or explore new

[1] Esta publicación es parte de los resultados de investigación del Proyecto MNEMOSINE, "Hacia la Historia Digital de La Otra Edad de Plata: producción, almacenamiento, uso y difusión" (ref. RTI2018-095522-B-100), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MCIU), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

correlations. Finally, it will be presented semantic descriptions about several subgenres of the novel.

Key Words: *Corpus of Novels of the Spanish Silver Age*. Literary genres. Corpus. Machine Learning. Statistics.

1. PRESENTACIÓN

El objetivo de este artículo es presentar el corpus de novelas de la Edad de Plata, titulado originalmente en inglés *Corpus of Novels of the Spanish Silver Age*, abreviado como CoNSSA. La creación de este corpus, así como su utilización para analizar principalmente los subgéneros de la novela (novela erótica, de aventuras...), se enmarca dentro del proyecto de investigación CLiGS[2], financiado por el Ministerio de Educación alemán. Este proyecto iniciado en 2015 por Christof Schöch (desde 2018 catedrático de Humanidades Digitales en la Universidad de Trier), está localizado en la cátedra de Fotis Jannidis sobre Filología Computacional y Humanidades Digitales de la Universidad de Würzburg. Los investigadores de este grupo analizamos mediante metodologías cuantitativas y computacionales, el género literario en diferentes lenguas (principalmente francés y español de España e Hispanoamérica), así como en diferentes períodos (Calvo Tello *et alii*, 2015, 2018).

El proyecto se enmarca dentro de los estudios literarios digitales, cuyo objetivo es aplicar a textos literarios metodologías computacionales originadas en la informática o métodos propios, para el análisis, evaluación, descripción, visualización o predicción de fenómenos literarios. El género literario es un objeto de estudio adecuado para metodologías cuyo objetivo es analizar cantidades de textos o cantidades de rasgos[3] demasiado

[2] El nombre completo es "Computergestützte literarische Gattungsstilistik", que se podría traducir como "Estilística computacional del género literario".

[3] Entiendo rasgo como cualquier propiedad que puede describir una instancia. Un rasgo del fonema /m/ es su nasalidad. Un rasgo de la forma *trayendo* es que es una forma verbal. Un rasgo de un texto puede ser que contiene una palabra tantas veces. Un rasgo de un autor es el hecho de ser hombre,

grandes como para basarse en una lectura filológica tradicional de todos los textos. De hecho, los trabajos de dos investigadores influyentes en esta rama de las Humanidades Digitales, Franco Moretti y su *distant reading* (2013), y Matthew Jockers y su *macro-analysis* (2013), dedican secciones al análisis de los subgéneros de la novela. Desde entonces, los estudios computacionales de género literario han aplicado metodologías provenientes del aprendizaje automático o *machine learning* (Müller y Guido, 2016). Aunque más adelante daré una explicación más completa, por ahora podemos entender que la aplicación de esta área de la informática a los géneros literarios busca combinaciones de rasgos que diferencian novelas de distintos géneros. Dentro de las Humanidades Digitales, el análisis de autoría mediante metodologías estilométricas, el aprendizaje automático y el análisis cuantitativo de géneros literarios han sido fruto de un intenso y fructífero intercambio de metodologías y conjuntos de datos (Underwood, 2014; Hettinger *et alii*, 2016).

Sin embargo, estas metodologías solo son capaces de ser evaluadas y testadas en aquellos conjuntos de datos formalizados que cada lengua tenga a su disposición. Por conjuntos de datos (*data sets*) me refiero a diferentes recursos entre los que se encuentran catálogos, corpus textuales, archivos visuales, diccionarios, etc. Además, los tipos de conclusiones y descripciones a los que lleguen dependen profundamente de los criterios con los que fueron creados. Por eso son importantes investigaciones como las que conforman este monográfico, en los que los investigadores que han trabajado en la creación de conjuntos de datos digitales puedan explicar sus principios y cómo estos afectan a su utilización para su consulta o análisis.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El aprendizaje automático ha generado un enorme interés tanto en círculos académicos, institucionales y empresariales. Lamentablemente, para el caso del español, este interés no se ha traducido en un impulso o apertura para que el investigador tenga acceso a grandes conjuntos de datos formalizados con los que trabajar. Instituciones financiadas con

o que haya nacido en 1880.

dinero público como la Real Academia, la Biblioteca Cervantes Virtual, o proyectos de financiación universitarios como TESO (Simón Palmer, 1997) o ArteLope (Oleza Simó, 2013) tienden a no dar acceso abierto a los datos. Cuando se comenzó a gestar CoNSSA, no había a disposición de los usuarios ningún corpus en español que diese acceso abierto a textos literarios de la época, ni que ofreciese información sistemática sobre el género literario al que pertenecen las obras.

A pesar de estas restricciones que las instituciones y la comunidad de investigación se han auto impuesto desde hace décadas, algunos investigadores han dado acceso en los últimos años a corpus textuales que pueden ser descargados en su conjunto[4]. Por ejemplo, los proyectos *Corpus of Spanish Golden-Age Sonnets*, liderado por Borja Navarro-Colorado (2015) y *Diachronic Spanish Sonnet Corpus*, liderado por Pablo Ruiz Fabo (2017), han publicado más de 4.000 sonetos en XML-TEI de manera abierta. También en este formato ha publicado la *Biblioteca Electrónica Textual del Teatro en Español 1868-1939* 25 obras de teatro de la Edad de Plata, proyecto dirigido por Teresa Santa María Fernández (2017). Otros investigadores han publicado conjuntos de textos en otros formatos, como se observa con los ejemplos del corpus de *Fábulas mitológicas del Siglo de Oro*, de Antonio Rojas Castro (2016), el *Corpus Lazarillo* (de Javier de la Rosa, 2016) o el *IMPACT-es Diachronic Corpus* de Felipe Sánchez-Martínez (2013).

Aun así, en muchos casos los investigadores necesitan ir a fuentes más genéricas que publican en web o similares, como los libros electrónicos en ePub (Garrish, 2011), y a partir de ellos pueden convertirlos en otros formatos. Algunas de las fuentes más utilizadas son Cervantes Virtual o el proyecto Gutenberg. Menos frecuente es el acceso al portal *ePubLibre*, que contiene miles de libros electrónicos mediante *torrents*. En este mismo formato ha comenzado recientemente la Biblioteca Nacional de España a publicar parte de su catálogo. Si el investigador no encuentra versiones web del texto, el siguiente paso es acceder a versiones digitales, normalmente en PDF, como por ejemplo las que se encuentran en plataformas como Archive.org o Biblioteca Nacional de España.

En realidad, la investigación cuantitativa en géneros literarios

[4] En esta sección solo mencionaré los proyectos por nombre. Al final del artículo se encuentran referencias completas a cada recurso, incluidos enlaces.

está obligada a mirar al ámbito internacional para encontrar modelos, especialmente hacia las zonas de habla inglesa y alemana. Para el inglés, hay corpus como el *Shakespeare Folger Library* (Mowat y Werstine, 2010), el *CENLAB* aglutinado por Jonathan Reeve con más de 400 novelas (2016), o los corpus *LitBank* de David Bamman (2019) y el *Novels Project Corpus* realizado por Allen Riddell (2014), ambos con 100 novelas. Además de esto, nos encontramos que diferentes proyectos trabajan con conjuntos de datos aportados por empresas, como el que utiliza Ted Underwood, con decenas de miles de textos provenientes de Hathi Trust (Underwood, 2019).

El segundo gran foco internacional de publicación de textos literarios es el territorio de habla germana. El proyecto que da acceso abierto al mayor conjunto de datos es *TextGrid Repository* (2016), donde se encuentran decenas de miles de textos en alemán, codificados en formato XML-TEI. Otro proyecto de divulgación de grandes cantidades de texto, en este caso con un interés explícito en la historia de la lengua, es el *Deutsches Textarchiv* (Grötschel, 2007), que cuenta con casi 4.000 textos en diferentes formatos. En cuanto al francés, uno de los mayores portales sobre textos es *Théâtre Classique* (2007), que ofrece más 1.200 obras de teatro.

Hasta ahora he señalado ejemplos de recursos en un solo idioma, pero también se encuentran diferentes proyectos que dan acceso a obras en diferentes lenguas, como el *Novel 450* de Andrew Piper (2016), con subcorpus de 150 novelas en alemán, inglés y francés. Actualmente se está desarrollando el proyecto *DraCor* (Trilcke y Fischer, 2018), con más 700 obras de teatro, principalmente en alemán y ruso, aunque también en notable menor medida en griego, latín, inglés y español. En la actualidad, uno de los proyectos más interesantes está siendo llevado a cabo por el proyecto europeo *Distant Reading*, cuyo principal objetivo es desarrollar una *European Literary Text Collection* (ELTeC), que contendrá al menos diez subcorpus en lenguas europeas, cada uno con 100 novelas, seleccionadas con criterios relativamente estrictos.

3. OBJETIVO: ¿PARA QUÉ SE CREÓ EL CORPUS?

Antes de que este corpus se crease, el objetivo de estudio ya estaba definido: analizar los diferentes subgéneros de la novela, como de aventuras, histórica, de humor, etcétera. Sin embargo, la selección de las obras no se hizo basándose en su pertenencia o no a ciertos géneros literarios, sino a obras analizadas (no solamente mencionadas) en manuales de literatura. Este criterio no permite acceder a un conjunto de textos que represente correctamente la literatura que se publicó durante esa época, ya que para ello se necesitarían los catálogos de novelas publicadas en la época, con miles de registros, la mayoría de ellos sin posibilidad de digitalización. Sin embargo ese criterio sí permite representar aquellas obras que los estudios de literatura tienden a tener en cuenta, algunos cientos de obras, muchas de ellas ya digitalizadas. Este último objetivo no era solamente más factible de conseguir, sino también más cercano a los objetos más frecuentes de estudio de los estudios literarios.

Una de las dificultades para definir ese conjunto fue el hecho de que no demasiados manuales cubren de manera homogénea, generalista y en profundidad el período entre 1880 y 1939 en su conjunto. Por ejemplo, el manual de Mainer (2009) analiza el período entre 1902 y 1939, por lo que habrían faltado información anterior. La utilización de obras más específicas (como monografías sobre ciertas décadas, autores o géneros literarios) habría causado sesgos en los datos, dificultando la comparación de los resultados. Esto daría lugar a artefactos con diferentes de objetivos y metodologías. Por ejemplo, podría haber elegido un catálogo diferente para cada una de las seis décadas que analizo, tratando así de utilizar manuales que abarquen más obras. Las diferentes premisas en las que cada manual se basase se transformarían en sesgos para cada década. Si el manual sobre la década de 1930 tuviese un enfoque feminista y el manual de 1880 prefiriese tesis católicas, los análisis posteriores señalarían cómo los autores y textos pasan de posiciones más católicas a posiciones feministas. Sin embargo si el manual católico fuese el de 1930 y el feminista el de 1880, los resultados serían diametralmente opuestos. Estos resultados serían meramente producto de la selección de fuentes para las obras, es decir, un artefacto causado exclusivamente por la falta de homogeneidad metodológica. Este tipo de efectos se evitan seleccionando fuentes de datos que hayan analizado el período completo de manera homogénea.

El principal manual utilizado fue el *Manual de la literatura española* (MdLE), de Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, en concreto los volúmenes 7 al 13 (1980). Este manual efectivamente cumple los criterios anteriormente mencionados: trata de manera uniforme y completa la Edad de Plata, y continúa siendo uno de los manuales generalistas más extensos, con referencias a cientos de obras en cada década. Además, los diferentes volúmenes tienen una estructura uniforme y explícita, pudiendo definir con exactitud la sección de los manuales que trata cierto grupo, período, autor u obra. Para que la selección no dependiese de un único volumen y que arrastrase los sesgos que cualquier investigación tiene, tomo también como referencia la colección *Historia de la literatura española* (HdLE) en sus volúmenes 5 y 6, dirigida por Mainer (2010). En comparación con el anterior, el HdLE tiene una estructura mucho menos homogénea y explícita, así como una menor extensión. En total, hay 730 novelas de la época que son mencionadas en al menos uno de esos manuales, y 360 que son mencionadas en ambos.

La selección de estos dos manuales de literatura como fuente es fácilmente criticable desde el punto de vista de estudios literarios. De igual manera, la informática puede criticar el tamaño final del corpus y señalar que un par de cientos de novelas no son conjuntos de datos realmente grandes para aplicar algoritmos de aprendizaje automático. Las dos áreas de investigación tienen objetivos diametralmente opuestos: las humanidades prefieren la calidad de la selección y la preparación, frente a la informática que favorece la cantidad. Esta tensión de criterios es característica de áreas interdisciplinares, como las Humanidades Digitales. Este dilema es especialmente notable en el caso de los trabajos de doctorado, si se compara con los trabajos de colaboración entre humanistas e informáticos. El doctorando, un único investigador, debe satisfacer las exigencias de varias comunidades científicas. CoNSSA no tienen en cuenta una gran cantidad de manuales de literatura, pero su diseño está definido siguiendo los estudios de literatura. De la misma manera, no es un corpus de miles de novelas, pero su tamaño es suficiente como para metodologías estadísticas o de aprendizaje automático como clasificación. Ni su tamaño ni su selección son óptimos para ninguna de las dos áreas, aunque no creo que hoy en día ningún corpus lo sea. Sin embargo sí permite llegar a conclusiones relevantes tanto sobre las obras literarias, así como sobre los algoritmos.

De esta manera, el MdLE y el HdLE fueron tomados como referencia para definir el conjunto de textos de la Edad de Plata que son típicamente tenidos en cuenta por los estudios de literatura. Esta puede ser entendida como una población completa en términos estadísticos (concepto que explicaré en el siguiente párrafo) de aquellas obras que los estudios de literatura tienden a analizar de esta época. La principal innovación de esta metodología es el hecho de llegar a una población estadística literaria concreta, lo que permite la correcta aplicación de metodologías estadísticas.

¿Qué es una población en términos estadísticos y por qué es relevante contar con una? En estadística, una población es un grupo de instancias que pueden definirse de alguna manera (Evans, 1996). La población de España es una población estadística. Los periódicos publicados en España en 2019 es otra. Las ovejas que viven actualmente en Reino Unido o las viñas de Francia son otros dos ejemplos. Con los pasos explicados en los anteriores, he llegado a definir de manera concreta una población estadística literaria: aquellas novelas publicadas entre 1880 y 1939 que son tratadas típicamente por los estudios de literatura (simplificado en los manuales HdLE y MdLE). Los estudios que aplican métodos cuantitativos a sus datos raramente disponen de datos de toda la población estadística: no existe ningún registro de todos los pacientes de asma, o ninguna base de datos contiene el peso de todos los españoles. Para analizar fenómenos como el asma o el sobrepreso, los investigadores crean muestras aleatorias con la máxima cantidad de encuestados o pacientes que se puedan obtener. De estas se pueden esperar que cubran la variación que se encuentra en la población completa. Así, se puede estimar valores sobre la población completa, aunque solo se tenga una muestra aleatoria.

Lo que es hábito en medicina o sociología, no debe serlo obligatoriamente para ciertas áreas de humanidades. Un estudioso puede decidir trabajar con la *Biblia* y trabajar con todos los versículos y capítulos que conforman el libro. Es decir, trabaja con la población estadística completa de la *Biblia*. De igual manera, un especialista en Unamuno puede trabajar con todas las novelas publicadas en vida del autor, que no excederá un puñado de obras. Muchas áreas de las humanidades sí están acostumbradas a trabajar con poblaciones estadísticas completas pero reducidas (entre un par y varios miles de instancias). Analizar de manera descriptiva todas las novelas de Unamuno lleva a conclusiones relevantes sobre ese conjunto de obras de ese autor. Sin embargo estas no pueden ser

extrapoladas a las novelas de otros autores, o a los textos de otros géneros de Unamuno. Es decir, aunque la relevancia de las conclusiones es alta, están restringidas a los criterios de la selección de datos.

Siguiendo la misma argumentación, el objetivo del corpus no solo es representar una colección de novelas, sino representar una población estadística concreta. Una manera de realizarlo es disponer de todas las novelas mencionadas en HdLE y MdLE, con un total de 360 textos. Sin embargo esto hubiese significado digitalizar varios cientos de novelas, objetivo no abarcable en este proyecto por falta de medios económicos. La estrategia que seguí fue crear dos corpus, uno anidado dentro del otro:

1. El CoNSSA, el mayor de los dos, contiene novelas que son mencionadas en el MdLE, conteniendo el número máximo de novelas posibles. En concreto conseguí 358 textos, que corresponden al 49% de todas las novelas mencionadas en MdLE.
2. El CoNSSA-canon, el menor, que contiene 138 novelas mencionadas tanto en el HdLE como en el MdLE, y son tratadas en cierta profundidad (dedicación de al menos una página para su descripción) en el segundo.

De esta manera, se forma un corpus que representa el 49% de la mayor población de novelas sobre la que tengo datos. Dentro de él, se encuentra un subconjunto de todas las novelas más canónicas, formalizando el canon de la manera arriba explicada.

La segmentación anidada del corpus permite realizar análisis concretos sobre ambos, y comparar los resultados. Por ejemplo, como señalaré más adelante, Ortega y Gasset realizó la hipótesis de que las buenas novelas son también las más largas. Puesto en términos estadísticos, la calidad y la extensión de las novelas tendrían una correlación. Esto puede ser formalizado y evaluado en los dos corpus, y observar si podemos observar la hipótesis en alguno de los dos corpus. De esta manera no solo podamos verificar si la hipótesis se da en la población de obras más importantes, sino también observar si el efecto es similar en un conjunto mayor de novelas. Si en ambos corpus observamos el mismo fenómeno, es factible que lo encontrásemos también en conjuntos de textos aun mayores, de miles de novelas que por ahora no han sido digitalizadas.

La hipótesis de Ortega es un buen ejemplo de como algunos datos (la extensión de una novela), son muy sencillos de contabilizar (las páginas de un libro, las palabras de un documento digital). Otros, sin embargo, son fenómenos abstractos y discutibles que normalmente no se encuentran accesibles de manera sencilla, como la calidad de una obra. Pero el principal objetivo del corpus es analizar géneros literarios, los cuales suelen estar descritos no en términos lingüísticos sino mediante conceptos literarios relacionados con el protagonista, el lugar y tiempo de la acción, el narrador, o relaciones con agentes externos al texto, tal como la calidad percibida por críticos. Por ejemplo, una novela histórica suele definirse como aquella que tiene lugar en una época pasada y cuyo objetivo es reflejarla de manera fehaciente. Nótese que esa definición no utiliza rasgos lingüísticos o textuales, tales como la extensión, o la proporción de verbos o vocabulario concreto que contiene el texto. Estos últimos tipos de datos lingüísticos pueden ser obtenidos por herramientas de procesamiento del lenguaje natural, pero ninguna herramienta automática señala si la representación del mundo es claramente fehaciente, hasta cierto punto realista o fantástica (al menos no por ahora). Por eso, el corpus debería contener también fenómenos literarios anotados de manera manual, codificados digitalmente como metadatos.

4. METODOLOGÍA DE RECOPILACIÓN DE TEXTOS

Para componer el CoNSSA, en primer lugar se descargaron los archivos en diferentes formatos, como web (HTML), libro electrónico (ePub) o PDF. En el caso de los textos que escaneé, los archivos fueron guardados en formato de imagen (JPG). Tanto estas como la mayoría de PDFs descargados no disponen del texto accesible constitucionalmente; en ambos casos, se utilizaron programas de reconocimiento óptico de caracteres (OCR), en concreto FineReader de Abbyy, que es capaz de producir versiones en HTML. De esta manera cualquier otro formato original (ePub, PDF o papel) pasaba en primer lugar por el muy extendido formato de la web: HTML. Este lenguaje de marcado permite diferenciar de manera unívoca aspectos como la cursiva, los párrafos o las imágenes. Sin embargo tiene claras limitaciones para la investigación en humanidades, como la falta de señalar unívocamente versos, acotaciones y parlamentos

(estos dos últimos frecuentes en novelas dialogadas), por mencionar solo un par de fenómenos textuales, además de su limitada capacidad de integrar metadatos.

Aunque similar y emparentado con el HTML, el formato XML-TEI ofrece numerosas ventajas (Agenjo, 2015; Allés Torrent, 2015; Mueller *et alii*, 2015). En primer lugar, permite marcar de manera explícita, unívoca y compartida por la comunidad la mayoría de fenómenos textuales. Facilita la personalización (*customization*), ya sea mediante la selección de elementos y atributos existentes, o mediante la integración de nuevos aspectos que el proyecto requiera. El uso de XML-TEI, además, propicia que terceros proyectos puedan reutilizar los textos de manera más sencilla a si se utilizan otros formatos menos conocidos o con menor documentación. Por otra parte, esta tecnología prevé la aplicación de maneras de validación de los archivos, con lo que se puede confirmar de manera automática que todos los archivos siguen una serie de criterios (como si sigue las reglas de sintaxis básica de XML, si todos elementos y atributos siguen las normas de TEI, si muchos de los valores están en listas predefinidas). En concreto, se aplicaron tantos esquemas que controlan elementos y atributos (esquema *RelaxNG*), así como esquemas que controlan mediante taxonomías de metadatos qué valores pueden contener ciertos elementos (esquema *schematron*). Es decir, se utilizaron herramientas computacionales que realizan un control de calidad automático sobre el corpus.

Todos los metadatos de cada novela fueron integrados en este archivo XML-TEI. Entre ellos se encontraba información sobre la obra (título, identificadores de BNE y VIAF), el autor, las ediciones sobre las que se basa (primera edición, edición digital, edición en la que basa la digitalización), así como diferentes metadatos administrativos (fecha de creación y cambios, situación legal del texto, etcétera). Posteriormente, se añadió un resumen lo más extenso posible, ya sea de propia elaboración (tras leer la novela) o de fuentes externas, en cuyo caso se integraba una referencia. Disponer de resúmenes de todos los textos permite trabajar con corpus que no se pueden leer en su integridad, como un corpus de 358 novelas, pero pudiendo abrir una ventana al contenido básico.

El siguiente paso era la anotación manual de diferentes metadatos. Se anotaron también ciertos metadatos del autor, como su sexo o las fechas y lugar de nacimiento y muerte. En cuanto al texto, se anotaron decenas de campos diferentes referentes a:

- El género literario, proveniente de diferentes fuentes, como manuales de literatura, plataformas en Internet, anotación propia, etcétera.
- El protagonista: su sexo, su edad aproximada al comenzar la novela, su nivel socio-cultural, su profesión, etcétera.
- El lugar de la acción: continente, país, región, lugar, tamaño aproximado de la población y si el lugar existe en la realidad.
- El tiempo de la acción: época y duración de la acción.
- Otros: narrador, tipo de final, si la obra es autobiográfica o no, etcétera.

Además de estos, se añadió la cantidad de páginas que el MdLE utiliza para analizar la obra. El objeto de este dato cuantitativo sencillo es una aproximación a lo que los estudios de literatura consideran importante o de buena calidad. Aquellas obras cuyo análisis ocupa más espacio en MdLE (*La Regenta, Niebla, Fortunata y Jacinta, Tirano Banderas*) ocupan posiciones más altas del canon que los que menos párrafos ocupan (*La vida rota* de Barga*, Pachín González* de Pereda*, Los gusanos* de Lanza).

Además de los textos y los metadatos revisados manualmente, el corpus fue anotado con herramientas lingüísticas de manera automática. En primer lugar se utilizó Freeling (Padró y Stanislovsky, 2012), una herramienta de procesamiento de lenguaje automático que, entre otras funciones, anota información sintáctica y morfológica, y clasifica las entidades nominales en personas, lugares, instituciones u otros. Esta herramienta da acceso también a los identificadores de WordNet (Fellbaum, 1998), un proyecto lexicológico desarrollado desde hace décadas. Estos identificadores fueron utilizados para conseguir las categorías semánticas básicas (lex_names) de cada palabra. Además de esto, el corpus fue anotado automáticamente con los catálogos léxicos que se encuentran en el *Diccionario de uso del español* (DUE) de María Moliner (1966), del que se utilizó su versión electrónica. Toda la anotación lingüística fue cargada también en otro documento XML-TEI, con lo que el investigador dispone de todos los datos en un único documento: texto, metadatos y anotación lingüística.

El CoNSSA, como el resto de corpus desarrollados en el proyecto CLiGS, está organizados mediante la aplicación GitHub. Este servicio está

principalmente pensado para desarrollar y publicar código y programas informáticos. Sin embargo este y otros servicios similares como GitLab están siendo cada vez más utilizados por diferentes proyectos de Humanidades Digitales para controlar y publicar conjuntos de datos, entre ellos corpus textuales. Estos sistemas ofrecen numerosos servicios y características a sus usuarios, como son la posibilidad de controlar exactamente la divergencia de ediciones, la reconstrucción de todos los puntos de desarrollo de los archivos, la descarga completa, la actualización automática para todos los usuarios, etcétera. GitHub además está integrado con otros sistemas, por lo que tener datos allí facilita utilizar terceras herramientas. Una de las más interesantes es Zenodo, un proyecto de archivo de datos de investigación a nivel europeo. De esta manera, cualquier proyecto puede archivar ciertas versiones de sus datos, con lo que se recibe un Identificador de Objetos Digitales (DOI) que lleva a un enlace desde el que cualquier persona puede y podrá en el futuro continuar descargándose los datos.

El proyecto publicará en su fase final todos los datos de la manera descrita, con la excepción de aquellos textos cuyos autores murieron hace menos de 80 años. Sin embargo no queríamos esperar hasta el final del proyecto para publicar parte de los datos, con el fin de favorecer su utilización, la colaboración con otros proyectos y la visibilidad del proyecto. Por eso publicamos nueve corpus de textos literarios en francés, italiano y español. Las características descritas hasta aquí sobre el CoNSSA pueden observarse en un conjunto de 39 novelas dentro del subcorpus específico de *Textbox* (Schöch *et al*., 2015).

5. ANÁLISIS Y RESULTADOS

En su conjunto, el CoNSSA contiene 358 obras, que suman más de 22 millones de *tokens* (es decir, palabras entendidas como cadenas textuales, numéricas o tipográficas, separadas por espacio o signos tipográficos). El CoNSSA-canon contiene 138 novelas, con casi 10 millones de *tokens*. ¿Qué representan estos datos en comparación con otros corpus similares o las secciones literarias de otros corpus más genéricos? Ambas versiones del corpus son notablemente mayores a colecciones anteriormente mencionados, como DISCO, ADSO, Corpus Lazarillo o Impact. El corpus TESO tendría alrededor de 10 millones de palabras, con lo que quedaría

entre la versión estándar del CoNSSA y su sección canónica. Los corpus de referencia de la Real Academia, CORDE y CREA, contienen secciones de obras literarias, cada uno con más de 27 millones de palabras. De esta manera, la versión completa de CoNSSA quedaría como uno de mayores corpus literarios de literatura española. Además, sería el mayor marcado en XML-TEI.

Las dos versiones del corpus pueden ser utilizadas para hacer una radiografía de las características principales de las obras de este período. Para ello, se puede utilizar estadística descriptiva, cuyo objetivo es resumir información de cantidades grandes de datos. El más conocido de ellos es la media, que se puede utilizar por ejemplo para describir la típica extensión de las novelas de esta época: las novelas del corpus tienden a tener 63.096 palabras. Uno de los aspectos negativos de la media es que es demasiado sensible a casos excepcionales (ya sea porque sean excepcionalmente altos o bajos). De esta manera si un par de novelas son excepcionalmente largas o breves, podrían estar distorsionando la representación de la media. Para una descripción estadística más robusta, puede utilizarse la mediana, que se obtiene al ordenar todas las instancias por su valor, y coger el caso medio. En el corpus, la extensión mediana del corpus es de 59.629 (similar a obras como *La ciudad de la niebla*, de Baroja, o *La voluntad*, de Azorín). El hecho de que la mediana sea menor que la media confirma que algunas obras son excepcionalmente extensas (como *La araña negra* o *Los Argonautas* de Blasco Ibáñez, *La Regenta* de Clarín o *Ángel Guerra* de Galdós).

La media o la mediana dan un dato único sobre la extensión típica de las novelas, pero esconde el hecho de que el corpus es variable: algunas novelas son mucho más extensas o mucho más breves que esas 60.000 palabras. La estadística pone a disposición una serie de herramientas como la desviación estándar para expresar esa variabilidad. En concreto, la desviación estándar de la extensión de las novelas es de 37.579. Sumando la desviación estándar a la media obtendríamos el límite típico que las novelas suelen tener, en este caso 100.615 palabras, novelas como *La bodega* de Blasco Ibáñez, o *Madrid de corte a checa*, de Foxá. Por su lado, restando la desviación estándar a la media, obtendremos el límite típico de novelas breves de esta época, que estaría en 25.457 palabras, con ejemplos como *El resplandor de la hoguera* de Valle-Inclán o *Niño y grande* de Miró con extensiones similares. De esta manera se ha obtenido

la radiografía buscada, una descripción estadística de la extensión típica de las novelas de esta época: suelen tener más de veinticinco mil palabras, y no más de cien mil. Estos datos concretos ahora pueden ser comparados con otros géneros literarios, otras lenguas u otras épocas. Sin embargo, ¿qué podemos aprender exactamente de la extensión de las novelas? ¿Es esto realmente interesante?

Antes de que responder a esa pregunta, hay que observar si se obtienen resultados similares mirando la población estadística completa que representa CoNSSA-canon. Si se observa la extensión de las novelas más canónicas, ¿se obtienen datos similares o la radiografía cambia notablemente? La media de las 138 novelas de CoNSSA-canon tienen una extensión media superior, de 70.458 *tokens*, con una desviación estándar de 36.036. Esto señala que las obras canónicas son más extensas que las que ocupan escaños más bajos en el canon. La versión completa del corpus está sesgada a favor de las novelas más canónicas, ya que estas son las que se encuentran digitalizadas. Esto quiere decir que de tener a disposición la mayor población completa de novelas de esta época, es previsible que su extensión sea más breve de lo descrito hasta aquí. De esta manera se han obtenido tres datos: 1) la extensión de las novelas canónicas; 2) la extensión de las novelas del corpus; 3) que una población mayor tendería hacia una extensión menor, aunque no se pueda deducir con exactitud cuán menor sería.

Regresemos a la pregunta sobre si se puede trabajar con variables y preguntas más pertinentes que la extensión de las novelas. Una de las maneras de obtener resultados estadísticos más interesantes es trabajar con variables más informativas. Por ejemplo, se puede utilizar la información sobre metadatos literarios anotada de manera manual. El grado de felicidad del final de la novela está codificado para cada texto en términos ordinales, con cinco posibles valores: final claramente triste, parcialmente triste, neutro[5], parcialmente positivo, claramente positivo. Esos valores pueden ser recategorizados numéricamente, por ejemplo señalando que finales claramente tristes representan el valor 0, mientras que las novelas con finales claramente positivos tendrían el valor 5. Una vez los valores están expresados de manera numérica, podemos calcular el final feliz típico de la novela de la Edad de Plata utilizando para ello la mediana: 0, es decir,

[5] Es decir, no se puede decir claramente si el final representa o no los objetivos del protagonista.

las novelas de esta época tienden a tener un final claramente triste. De la misma manera que con la extensión, se puede observar qué variabilidad tienen la felicidad de los finales: su rango intercuartílico[6] es de 2, es decir, los finales son proclives a ser entre claramente tristes, parcialmente tristes y neutros. Los mismos resultados se obtienen tanto de ambas versiones del corpus, lo que reafirma el análisis. El saber que la novela de la Edad de Plata tiende a terminar de manera triste es una radiografía obtenida de la misma manera que la anterior, pero al ser una variable más interesante, sus implicaciones también lo son. De nuevo, este dato puede ser ahora comparado con otras lenguas, otros géneros u otras épocas, pudiendo constatar tendencias en el desarrollo pesimista u optimista de la literatura, o en las diferentes tendencias en diferentes espacios geográficos o géneros.

Sin embargo, otra manera de obtener resultados más relevantes es poner en relación diferentes variables. El objetivo en este tipo de preguntas es observar si dos variables diferentes tienen alguna relación, o más propiamente dicho, si tienen correlación. Se ha señalado más arriba que las novelas de CoNSSA-canon tienden a tener mayor extensión que las de CoNSSA. Esto parece señalar que las obras canónicas son más extensas que las no canónicas. Ortega y Gasset menciona en *La deshumanización del arte* que "todas las grandes novelas que hoy preferimos son, desde otro punto de vista, libros un poco pesados" (2009: 177). Es decir, lanza la hipótesis de que hay una correlación entre el grado de canonización y la extensión del texto, sin especificar exactamente el grado de la relación ni determinar el período en el que esto ocurre. Para poder evaluar esta hipótesis estadísticamente, ambas variables deben ser formalizadas y expresadas de manera numérica. Es obvio que frente a la simplicidad de formalizar la extensión de un libro, la formalización de la canonización o calidad de una obra es profundamente problemática. Como he señalado más arriba, creo que la cantidad de páginas que manuales de literatura utilizan para describir una obra puede ser una posible manera de cuantificar este grado de canonización, aunque sea de manera demasiado sencilla o discutible. Si se acepta que puede ser una posible manera, se puede tratar de observar si hay una correlación entre ambas variables.

[6] El rango intercuartílico expresa la variabilidad, como la desviación estándar. La diferencia entre ambas es que la desviación estándar utiliza el valor de las instancias (como la media) y el rango intercuartílico utiliza la posición de las instancias (la mediana). Estos últimos son las maneras correctas de describir variables ordinales como la felicidad de las novelas.

Todos estamos acostumbrados a manejar correlaciones en el día a día: cuanto más calórica sea nuestra dieta, más engordaremos, lo que señala una correlación positiva entre calorías y peso. Cuanto más ejercicio aeróbico hagamos, más adelgazaremos, lo que presenta una correlación negativa entre deporte y peso. Sin embargo hasta ahora no estamos acostumbrados a ver fenómenos literarios como variables en correlación. Para evaluar si hay una correlación, qué tipo y cómo de fuerte es, podemos utilizar medidas estadísticas como el coeficiente de correlación de Pearson, normalmente referido mediante la letra *r* (Evans, 1996: 130-131), que expresa el grado de la correlación con valores entre -1 y 1, representando 0 que ambas variables no están asociadas.

El resultado al aplicarlo a la cantidad de *tokens* por novela, y la cantidad de páginas dedicadas en MdLE es de un valor *r* de 0.21 (siendo esta estadísticamente significativa, valor $p < 0.001$). Esto quiere decir que, como decía Ortega, hay una correlación positiva entre ambas variables. El test permite cuantificar este efecto, y señala que no es demasiado fuerte. Para la interpretación de este valor de 0.21 podemos recurrir a Evans (1996: 146), que señala que este valor representa una correlación débil. En otras palabras, se observa cierta correlación, pero lógicamente hay otros factores entre ambas variables: algunas novelas altamente canonizadas son breves, algunas novelas poco canonizadas son muy extensas. De esta manera he evaluado la hipótesis de Ortega sobre que la extensión de las novelas tendría una correlación con la calidad. Las formalizaciones de los datos aquí presentadas señalan en esa misma dirección, aunque la matizan: la correlación es débil.

La confirmación de lo que Ortega dijo hace muchas décadas, sin tener datos cuantitativos ni medios informáticos, puede ser de nuevo uno de los argumentos más frecuentes contra las Humanidades Digitales: ¿estamos aprendiendo algo nuevo? ¿O solo usamos complejos medios informáticos para confirmar las intuiciones que ya teníamos? Veamos otras dos hipótesis, en concreto sobre el estilo de la época. Estas fueron lanzada por Germán Gullón en su ensayo "Limites de la novela moderna" (1994), en los que analiza el desarrollo de la novela en general del paso del siglo XIX al XX. En concreto me quiero fijar en el siguiente párrafo:

> *La expresión del escritor moderno se caracteriza precisamente por la presencia de puntos suspensivos, interrogaciones, diálogos internos, la*

> *paradoja, la ironía, la frase pasional. Cuando la sinceridad sustituye a la verdad, el discurso adquiere un carácter sincopado. El hilván que atravesaba la frase, el párrafo, se frunce, las palabras se amontonan, se acumulan configurando unos párrafos irregulares, muy cortos o excesivamente largos* (Gullón, 1994: 200).

De esta cita pueden formalizarse dos hipótesis sobre la evolución del estilo del paso del siglo XIX al XX: 1) La cantidad de caracteres tipográficos en las novelas aumenta con el tiempo. 2) La variación de extensión en los párrafos y frases de las novelas (frases muy largas y frases muy cortas) aumenta con el tiempo.

Para evaluar la primera hipótesis utilizo el año de publicación para formalizar el paso del tiempo. La otra variable se obtuvo sumando la frecuencia relativa de todos los *tokens* que representan caracteres tipográficos. El test de ambas variables muestra efectivamente una correlación, aunque no la esperada: el coeficiente *r* es de -0.26 (valor $p < 0.001$). El signo negativo señala que según pasa el tiempo, la frecuencia relativa de la tipografía no aumenta, sino que en realidad disminuye.

La segunda hipótesis señalaba que la extensión de las frases o párrafos tienden a aumentar con el tiempo: frente a los decimonónicos "párrafos amplios, construidos con solidez y equilibrios" (Gullón, 1994: 200), con la modernidad se encontrarían tanto frases muy breves como muy largas. Esta variación es precisamente lo que mide la desviación estándar. Así, se calcula la extensión de todas las oraciones de cada novela, calculando posteriormente su desviación estándar. Esta variable es puesta en correlación de nuevo con el año de publicación. El resultado es una correlación estadística ($r = -0.36$, valor $p < 0.001$), pero, de nuevo, no en la dirección esperada: la desviación estándar de las oraciones no aumenta con el paso del tiempo, sino que los datos señalan que disminuye.

Estas dos hipótesis son buenos ejemplos de que las Humanidades Digitales no están limitadas a confirmar lo que ya sabíamos, sino que pueden señalar, como en el caso de Gullón, que lo que pensábamos no era correcto, e incluso que los datos señalan justo lo contrario. El hecho de que hayamos visto algunas hipótesis refutadas, subraya la importancia de la confirmación de la hipótesis de Ortega. Evaluar una hipótesis positivamente no es "volver a decir lo que ya sabíamos", sino que niega que los datos digan algo diferente.

Además, las herramientas computacionales permiten buscar correlaciones que hasta ahora no habíamos sospechado. Uno de los aspectos más claros es el hecho de que las novelas se hacen estadísticamente más breves con el tiempo: las novelas tienden a encoger con el tiempo, en concreto tienden a hacerse 562 *tokens* más breves por cada año que pasa (valor $p < 0.001$). Es decir, entre 1880 y 1939 la extensión de la novela mengua, tendencia observable tanto en la versión CoNSSA como CoNSSA-canon. Este hecho era desconocido hasta ahora.

Uno de los objetivos actuales de mi trabajo no solo es conseguir que algoritmos clasifiquen correctamente los diferentes géneros literarios, sino también obtener una descripción empírica sobre estas categorías. Es decir, no solo aplicar algoritmos, sino obtener las características del objeto analizado. Para ello utilizo la anotación semántica mencionada más arriba de las herramientas WordNet y una versión digital del diccionario de María Moliner. Estas dos herramientas agrupan diferentes palabras en grupos que tienen ciertas características comunes, como que están relacionadas con partes del cuerpo, comida, etcétera. ¿Cómo se pueden utilizar estos rasgos para describir los géneros literarios? En primer lugar, estos rasgos deben contabilizarse en cada texto: por ejemplo, el texto *Mayorazgo* de Baroja contiene 1.174 unidades léxicas relacionadas con la categoría de verbos de comunicación de WordNet. Esta frecuencia absoluta es dividida por la extensión total de la novela, obteniendo la frecuencia relativa de cada rasgo. El siguiente paso es seleccionar los textos asociados a cada género. De esas novelas, se calcula la frecuencia media de cada rasgo semántico. Por ejemplo las novelas históricas tienen una frecuencia relativa media de 0.0032 en cuanto a verbos de comunicación, frente a las novelas poéticas, cuya frecuencia es mucho menor: 0.0004. Sin embargo esta media sigue afectada por la frecuencia general de cada rasgo: verbos de comunicación son muy frecuentes en todas las obras, por lo que su media tenderá a ser más alta. El vocabulario sobre narcóticos puede ser mucho menos frecuente en términos generales: un par de referencias puede ser suficiente para ayudar a caracterizar un género específico como la novela de aventuras. Para integrar la frecuencia de cada rasgo, calculo la unidad tipificada, también conocida como *z-score*, en cuyo cálculo se utiliza el valor en el texto analizado, la media en el conjunto de la muestra y la desviación estándar. Esta unidad tipificada expresa lo típica que es la frecuencia de cada rasgo teniendo en cuenta el corpus completo. Esto permite que el vocabulario de

enfermedades pueda obtener unidades tipificadas notablemente altas en las novelas naturalistas, incluso cuando en términos totales su frecuencia no es notable: lo importante es que en el resto de novelas este tipo de vocabulario es aún menos frecuente.

De esta manera, cada subgénero puede ser descrito en rasgos semánticos cuya unidad tipificada es alta. En otras palabras: ¿qué rasgos semánticos son específicos para cada género? Por ejemplo, la novela de guerra tiene como vocabulario específico vocabulario militar (*tropa, artillería, guerra, soldado, milicia, grado*), personas (*gente, enemigo*), vocabulario en relación a armas (*disparar, luchar, arma*) o medios de transporte (*ferrocarril, automóvil*). Para el género de la novela de aventuras los rasgos semánticos más específicos están relacionados con el mar (*costa, marina, barco*), viajes (*geografía, viajar, raza, geología*), sustancias y objetos (*narcótico, agua, palo, armadura*) o medios de transporte (*barco, automóvil*). Estos rasgos semánticos son fácilmente interpretables en comparación con palabras funcionales como conjunciones, preposiciones o artículos. Este tipo de palabras pueden resultar notablemente útiles para los algoritmos, pero resulta opaca a los humanos: ¿qué significa que en un género literario la frecuencia de la palabra *con* sea muy alta? Sin embargo podemos entender la relación entre los barcos y las novelas de aventuras. De esta manera la anotación lingüística está facilitando la clasificación automática, pero también permitiendo que los investigadores tengamos una descripción semántica de lo que particulariza los diferentes géneros literarios.

6. PERSPECTIVAS

El proyecto CLiGS está comprometido a hacer accesible para el final del proyecto todo lo que se pueda publicar, respetando el estado de los derechos de autor de cada texto. Se estudiará qué hacer con aquellas obras cuyos derechos de explotación no hayan expirado para entonces. Las posibilidades van desde la publicación de ciertos datos lingüísticos para investigación que no afecten su estatus legal, hasta la publicación paulatina en el futuro, según los textos vayan quedando libres de derechos.

Está previsto que el canal de publicación siga siendo GitHub y Zenodo de manera similar hasta ahora. Un aspecto positivo de estos

canales es que permiten la flexibilidad de modificar o corregir los datos, manteniendo un control exacto de qué se modificó en qué momento. GitHub incluso permite que otros usuarios señalen errores o mejoras, por lo que la corrección motivada por la comunidad es posible.

Más importante que las posibles correcciones que yo pueda asumir, es que otros investigadores tengan acceso completo a los datos. Esto facilita que colegas puedan utilizar hoy en día y en el futuro una sección del corpus, de sus metadatos o de la anotación, y puedan modificarlo para sus propios objetivos. Por ejemplo, la colección podría ampliarse hacia décadas anteriores, décadas posteriores, podría ampliarse en extensión o en calidad filológica (realizando cotejos de cada novela con una edición de referencia). De la misma manera los metadatos pueden ser expandidos o estandarizados, o aplicar nuevas herramientas lingüísticas que por ahora no existen. Está en nuestras manos que la comunidad de Humanidades Digitales trabajando en textos en español avance más rápido y de manera más sólida. Si cada vez que un proyecto digitalizase, revisase o corrigiese datos, estos se pusiesen a disposición de la comunidad, nuestros esfuerzos serían notablemente más eficaces. Por eso entiendo que el CoNSSA es un paso en el análisis de las novelas de esta época, pero la comunidad de investigadores es responsable de continuar avanzando en esa senda.

7. CONCLUSIONES

En este trabajo he presentado un conjunto de novelas españolas publicadas entre 1880 y 1939 por autores españoles. La recolección de los datos ha sido diseñada para reproducir por un lado, un conjunto completo y representativo de las novelas más canónicas de la época, dentro de un corpus mucho mayor pero sin que la presencia de cada texto esté motivada. Los textos fueron convertidos de diferentes formatos digitales (principalmente formatos web o PDF) a XML-TEI, cuyo formato recoge la totalidad de los datos. El principal objetivo del corpus es analizar los géneros literarios de la novela de esta época. Para esto he utilizado diferentes herramientas computacionales para el análisis lingüístico, así como la anotación manual de numerosos metadatos sobre el protagonista, el lugar y momento de la acción o el narrador, entre otros.

Disponer de datos cuantitativos sobre las novelas permite resumir

grandes cantidades de datos mediante estadística descriptiva. En concreto, he analizado la extensión típica de las novelas de la época, o el grado de felicidad de sus finales: tienden a ser entre claramente tristes y neutros. Los datos también permiten evaluar hipótesis, por ejemplo mediante correlaciones. En este trabajo he observado si los datos no falsifican la hipótesis de Ortega y Gasset sobre que la calidad literaria está en correlación con la extensión del texto. Efectivamente hay una correlación estadística, aunque débil. Con la misma metodología, he analizado otras dos hipótesis: la primera que con el tiempo el porcentaje de puntuación va aumentando; la segunda, que la variación de la extensión de las oraciones también aumenta. Los datos no solo falsifican estas hipótesis, sino que además apuntan en la dirección contraria. Finalmente he explorado y evaluado positivamente una hipótesis que hasta ahora nadie había propuesto: que las novelas se van haciendo más cortas en este período.

¿Cuándo comienza este proceso de acortamientos de las novelas? ¿Se siguió extendiendo durante el siglo XX? ¿Está todavía hoy en activo y cada año las novelas tienden a ser de media más cortas que el año anterior? Los datos aquí presentados no permiten responder a esta pregunta, pero gracias a que este corpus existe, podemos estar más cerca de observar ciertas tendencias que se expanden por varios siglos. Además, los ejemplos muestran el interés que puede tener analizar estadísticamente hipótesis. Esta manera de trabajar no es específica de las Humanidades Digitales, ya que en décadas anteriores había perspectivas sobre humanidades fuertemente formalizadas. La digitalización y los ordenadores sencillamente ponen a nuestra disposición herramientas cada vez más robustas, más rápidas y más sencillas de utilizar. El grado de interés de los análisis computacionales que hagamos dependerá del rigor de nuestra metodología, de la calidad de nuestros datos y de la creatividad de nuestras hipótesis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGENJO, X. (2015). "Las bibliotecas virtuales españolas y el tratamiento textual de los recursos bibliográficos". *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 822, 12-15.

ALLÉS TORRENT, S. (2015). "Edición digital y algunas tecnologías aliadas". *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 822, 18-21.

BAMMAN, D. (2019). *LitBank*. Berkeley: University of California, *https://github.com/dbamman/litbank* [30/06/2019].

CALVO TELLO, J.; HENNY-KRAHMER, U. y SCHÖCH, C. (2018). "Textbox: análisis del léxico mediante corpus literarios". En *Historia del léxico español y humanidades digitales,* D. Corbella Diaz, A. Fajardo Aguirre y J. Langenbacher-Liebgott (eds.), 223-251. Berlín: Peter Lang.

CALVO TELLO, J.; SCHÖCH, C.; RIßLER-PIPKA, N. y KRAFT, T. (2015). "Humanidades Digitales y estudios hispánicos en Alemania". *Voy y Letra 26, 45-61.*

DE LA ROSA PÉREZ, J. (2016). *Corpus Lazarillo*. Londres / Ontario: The University of Western Ontario, *http://ir.lib.uwo.ca/etd/3486/* [30/06/2019].

EVANS, J. D. (1996). *Straightforward Statistics for the Behavioral Sciences*. Pacific Grove: Brooks.

FELLBAUM, C. (ed.) (1998). *WordNet: An Electronic Lexical Database*. Cambridge: MIT Press.

GARRISH, M. (2011). *What is EPUB 3?* Sebastopol: O'Reilly Media, *http://shop.oreilly.com/product/0636920022442.do [30/06/2019]*.

GRÖTSCHEL, M. (2007). *Deutsches Textarchiv*. Berlín: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, *http://www.deutschestextarchiv.de/* [30/06/2019].

GULLÓN, G. *et alii* (1994). "Límites de la novela moderna". En *Historia y crítica de la literatura española, 199-207. Barcelona: Crítica.*

HETTINGER, L.; REGER, I.; JANNIDIS, F. & HOTHO, A. (2016). "Classification of Literary Subgenres". *Digital Humanities im deutschsprachigen Raum Konferenz,* Leipzig (Universität Leipzig) 7-12, Marz, 154-158, *http://dhd2016.de/boa.pdf* [30/06/2019].

JOCKERS, M. L. (2013). *Macroanalysis - Digital Methods and Literary History*. Champaign: University of Illinois Press.

MAINER, J.-C. (2009). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural.* Madrid: Cátedra.

MAINER, J.-C. (ed.) (2010). *Historia de la literatura española.* Madrid: Crítica.

MOLINER, M. (1966). *Diccionario de uso del español.* Madrid: Gredos.
MORETTI, F. (2013). *Distant Reading*. Londres: Verso.
MOWAT, B. & WERSTINE, P. (2010). *Shakespeare Folger Library*. Washington: Folger, *https://www.folgerdigitaltexts.org* [30/06/2019].
MUELLER, M.; RAHTZ, S.; PYTLIK ZELLIG, B.; CUMMINGS, J. & TURSKA, M. (2015). "TEI Simple: An Introduction", *http://htmlpreview.github.io/?https://github.com/TEIC/TEI-Simple/blob/master/teisimple.html* [30/06/2019].
MÜLLER, A. C. & GUIDO, S. (2016). *Introduction to Machine Learning with Python: A Guide for Data Scientist*. Beijing: O'Reilly.
NAVARRO-COLORADO, B.; RIBES LAFOZ, M. & SÁNCHEZ, N. (2015). *Corpus of Spanish Golden-Age Sonnets*. Alicante: Universidad de Alicante, *https://github.com/bncolorado/CorpusSonetosSigloDeOro [30/06/2019]*.
OLEZA SIMÓ, J. (2013). *Biblioteca Digital Arte Lope*. Valencia: Universitat de València, *artelope.uv.es/biblioteca* [30/06/2019].
ORTEGA Y GASSET, J. (2009). *La deshumanización del arte, ideas sobre la novela.* Madrid: Castalia.
PADRÓ, L. & STANISLOVSKY, E. (2012). "FreeLing 3.0: Towards Wider Multilinguality". *Proceedings of the Language Resources and Evaluation Conference (LREC 2012) ELRA* (Istanbul) 21-27, May, 2473-2479.
PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (1980). *Manual de literatura española. Pamplona: Cénlit Ediciones.*
PIPER, A. (2016). *Novel450*. Montreal: McGill University, *https://txtlab.org/data-sets/* [30/06/2019].
REEVE, J. (2016). *Corpus of English-language novels (CENLAB)*. Columbia: Columbia University, *https://github.com/JonathanReeve/cenlab [30/06/2019]*.
RIDDELL, A. (2014). *Novels Project Corpus*. Bloomington: Indiana University, *https://github.com/novels-project/novels-corpus* [30/06/2019].
ROJAS CASTRO, A. (2016). *Fábulas mitológicas del Siglo de Oro.* Barcelona: Universidad Pompeu Fabra*, https://github.com/arojascastro/fabulasmitologicas* [30/06/2019].
RUIZ, P.; MARTÍNEZ CANTÓN, C. & CALVO TELLO, J. (2017).

DISCO: Diachronic Spanish Sonnet Corpus. Madrid: UNED, *https://github.com/pruizf/disco [30/06/2019]*.

SÁNCHEZ-MARTÍNEZ, F. (2013). *IMPACT-es diachronic corpus.* Alicante: Universidad de Alicante, *https://www.digitisation.eu/tools-resources/language-resources/impact-es/* [30/06/2019].

SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, M. T.; JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, C. M. y CALVO TELLO, J. (2017). *Biblioteca Electrónica Textual del Teatro Español, 1868-1936,* Madrid: Universidad Internacional de La Rioja*, https://github.com/GHEDI/BETTE* [30/06/2019].

SCHÖCH, C.; HENNY, U.; CALVO TELLO, J. & POPP, S. (2015). *The CLiGS Textbox*. Würzburg: University of Würzburg, *https://github.com/cligs/textbox* [30/06/2019].

SIMÓN PALMER, M.ª del C. (1997). *Teatro Español del Siglo de Oro.* Ann Arbor: ProQuest, *teso.chadwyck.com* [30/06/2019].

TEXTGRID CONSORTIUM (2016). "TextGrid: A Virtual Research Environment for the Humanities", *https://textgridrep.org/en/* [30/06/2019].

THÉÂTRE CLASSIQUE (2007). París: Université Paris-IV Sorbonne, *http://www.theatre-classique.fr* [30/06/2019].

TRILCKE, P. & FISCHER, F. (2018). *Dracor*. Potsdam-Moscú, *https://dracor.org/* [30/06/2019].

UNDERWOOD, T. (2014). "Understanding Genre in a Collection of a Million Volumes, Interim Report", *https://figshare.com/articles/Understanding_Genre_in_a_Collection_of_a_Million_Volumes_Interim_Report/1281251* [30/06/2019].

____ (2019). *Distant horizons: digital evidence and literary change*. Chicago: The University of Chicago Press.

Recibido el 13 de marzo de 2020.

Aceptado el 29 de abril de 2020.

FILITERATURA: BASE DE DATOS RELACIONAL EN HEURIST DE LITERATURA EN ESPAÑOL EN FILIPINAS Y SOBRE FILIPINAS

FILITERATURA: A HEURIST RELATIONAL DATABASE OF LITERATURE IN SPANISH ABOUT THE PHILIPPINES OR PUBLISHED IN THE PHILIPPINES

Rocío ORTUÑO CASANOVA
Universidad de Amberes
rocio.ortuno@uantwerpen.be

Resumen: Filipinas ha sido siempre un tema marginal en los estudios hispánicos. Sin embargo, la producción en español desde y sobre la excolonia fue abundante y tuvo cierta trascendencia política y cultural durante la Edad de Plata. Para dar visibilidad a esta literatura y asentar las bases de una historia de la literatura filipina y sobre Filipinas en español, se ha creado *Filiteratura*. *Filiteratura* es una base de datos relacional construida en Heurist que reúne literatura comprendida en lo que hoy se conoce como filipiniana: obras en español publicadas en Filipinas (por filipinos o no) y obras en español publicadas sobre Filipinas en cualquier otro lugar del mundo entre 1850 y 1973. La base de datos conecta con diversas bibliotecas y repositorios físicos y *online* para facilitar el acceso y el estudio cuantitativo de estas obras. Asimismo, incluye información relacionada con los autores y sus obras como periódicos, imprentas y premios literarios, que permiten una reconstrucción del campo literario en torno a Filipinas y la conexión con otros proyectos sobre bibliografía, prensa periódica y traducción en el mundo hispánico.

Palabras clave: Literatura hispanofilipina. Campo literario. Campo cultural. Base de datos relacional. Biblioteca digital.

Abstract: The Philippines has always been a marginal topic in Hispanic Studies. However, between 1868 and 1936, there was a relevant amount of literary production in Spanish about and from the ex colony. It had some political and cultural importance as well. Filiteratura has been created in order to make this literature visible and to set the grounds for a History of Literature in Spanish from and about the Philippines. It is a relational database built on Heurist that gathers *filipiniana* literature, that is, works in Spanish published in the Philippines (by Filipinos or by other nationals), and works in Spanish about the Philippines published in any other place in the world, between 1850 and 1973. The relational database connects with several libraries and *online* repositories to facilitate the access and study of these works. It also includes information related to other components of the literary field such as newspapers, publishers and literary awards to which authors and works are connected. This allows a reconstruction of the literary field around the Philippine and linkages with other projects about bibliography, periodical press and translation in the hispanic world.

Key Words: Fil-Hispanic literature. Literary field. Cultural field. Relational database. Digital library

1. PRESENTACIÓN

En 1905, Wenceslao Retana definía así los libros que para él comprendían el conjunto de la bibliografía filipina y que se disponía a compilar en los cinco volúmenes de su *Aparato bibliográfico de la historia general de Filipinas*:

> *a) Los impresos en Filipinas, sin distinción de materia: porque todos ellos son indispensables para el cabal estudio de la tipografía del Archipiélago. b) Los que tratan de Filipinas, sea la que sea la lengua en que estén escri-*

> *tos y el lugar donde hayan sido estampados: porque son más ó menos necesarios para el estudio de dicho país.*
> *c) Y los publicados por filipinos, versen de lo que versen y sin reparar en el pie de imprenta: porque nos sirven de mucho para darnos la medida de la potencia intelectual de los allí nacidos, su laboriosidad, sus gustos, inclinaciones, etcétera* (Retana, 1906: ii).

Esta caracterización fue la base para la creación del concepto posterior de *filipiniana*, en el que se basan hoy en día las bibliotecas filipinas para definir todo aquello publicado relacionado con Filipinas, como se indica en la página web de la Biblioteca Nacional de Filipinas, que traduce literalmente al inglés el texto de Retana[1]. El concepto tiene sentido en un país poscolonial de geografía discontinua conformado por una amalgama de lenguas y culturas que lleva desde finales del siglo XIX a la búsqueda de una identidad nacional. Dicha identidad nacional se alimenta en parte de la *filipiniana*: lo que los filipinos y los extranjeros han dicho sobre el país.

A partir también de esa definición, se han acotado algunos parámetros para crear la base de datos *Filiteratura*[2]. *Filiteratura* es una base de datos relacional alojada en Heurist y constituye uno de los principales resultados del proyecto de investigación "Filippijnen op het kruispunt: studie van de internationale aanwezigheid in het Filippijnse literaire veld in het Spaans tussen 1872 en 1945" (Filipinas en la encrucijada: estudio de las influencias internacionales en el campo literario filipino en español entre 1872 y 1945) subvencionado por el gobierno de Flandes, Bélgica, mediante el Fondo para la Investigación Universitaria (BOF: Bijzondere onderzoeksfondsen) de la Universidad de Amberes. Esta base de datos extrae información de los catálogos de varias bibliotecas del mundo y que contiene información sobre obras literarias en español, o bien publicadas en Filipinas, o bien que tratan sobre este país y que fueron publicadas entre 1850 y 1973[3]. Como se ve, en este caso hemos limitado, respecto a la definición de Retana, las obras incluidas a obras literarias relacionadas con la filipiniana, además de la literatura de autores extranjeros en español sobre cualquier

[1] Véase *http://web.nlp.gov.ph/nlp/?q=node/656* [05/12/2019].
[2] Véase *https://filiteratura.uantwerpen.be/* [12/12/2019].
[3] También contiene obras originalmente escritas en español, pero traducidas a otros idiomas como es el caso del *Noli me tangere.*

tema publicados en Filipinas, lo que nos permitirá saber qué se leía en el archipiélago y de dónde vienen sus influencias. Asimismo, aparte de los géneros tradicionales, se han incluido algunos géneros híbridos[4], como los libros de viaje, los diarios, cuadros o escenas costumbristas propias del periodismo literario y textos ensayísticos que ahondan en la sociología del archipiélago.

Inicialmente el límite cronológico se situaba entre 1872, fecha del motín de Cavite, uno de los primeros intentos de boicot al gobierno español con una consciente intencionalidad nacionalista panfilipina y 1973, año en que el español se eliminó por primera vez de la Constitución filipina. El límite cronológico se amplió hasta 1850 en una segunda fase para entroncar con el trabajo bibliográfico realizado por la historiadora Ruth de Llobet, que ha compilado obras sobre Filipinas de cualquier lengua y país hasta 1850 y está en proceso de sistematización y digitalización. Estos márgenes contienen y exceden el periodo de la denominada Edad de Plata, que iría de 1868 (año de la Revolución Gloriosa) a 1936 con el comienzo de la Guerra Civil española (Urrutia Cárdenas, 1999: 583). De hecho, el pico de producción más alto coincide con este periodo: de un total de 755 ediciones, el repositorio contiene 540 obras editadas en estos años, de las cuales, 119 son obras sobre Filipinas publicadas en España, 399 son obras en español publicadas en Filipinas y el resto, obras sobre Filipinas publicadas en otros lugares.

En las últimas tres décadas del siglo XIX, la reflexión posindependencia de las colonias americanas sobre qué hacer con el resto de las colonias había llevado a una abundante literatura desde España sobre Filipinas, especialmente en torno a la Exposición de Filipinas que se celebró en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid en 1887: desde Benito Pérez Galdós (Valmaseda: 2014) a Emilia Pardo Bazán (Bardavío-Estevan, 2018), pasando por Felipe Trigo (Martínez San Martín and Garrido

[4] Consideramos aquí géneros híbridos basándonos en la definición de Mikhail Bakhtín para decir que son textos que incluyen "a deliberate coding of multiplicity within the syntax of a single phrase or sentence, producing parody, polysemy, or some other disjuncture between meaning and intent" (Kapchan y Strong, 1999: 243). En el caso de los textos híbridos que aquí se incluyen, tienen en parte una intención literaria e incluyen recursos para el disfrute del lector, mientras que no acaban de ser textos de ficción o totalmente de placer al albergar información e intenciones relacionadas con la difusión del conocimiento, y que pretenden a menudo conseguir beneficios económicos para los países (España y Filipinas) y para los lectores en la línea de lo que sugiere Mary Louise Pratt que ocurre en los textos anglosajones en su libro *Imperial Eyes* (2017: 201).

Gallardo, 1983: 34-42) y los muchos escritores, periodistas y aficionados de la escritura que pasaron periodos del servicio militar o la propia Guerra de Independencia en Filipinas, las menciones al archipiélago asiático inundan el mercado editorial y la prensa española.

Mientras, en Filipinas, se publican sobre todo traducciones al castellano de obras de la literatura universal y las ocurrencias literarias de españoles viviendo en el país, normalmente vinculados con el periodismo de las islas. La situación cambia a partir de 1902. Con la invasión estadounidense comienza la Edad de oro de la literatura filipina en español, que concluirá en torno a 1935. A partir de 1936, según Florentino Rodao, la Guerra Civil dividió las perspectivas y cambió la imagen de España, debilitando la identificación que quedara con la península (Rodao, 1996: 169). En la II Guerra Mundial, conforme España acercaba posiciones con el eje, las élites filipinas tomaron distancia debido al peligro (y luego al hecho) de la invasión japonesa. En la Batalla de Manila que marcó el final de la Guerra en el archipiélago, Intramuros y Ermita, bastiones del español en la capital, fueron totalmente destruidas, con la pérdida de vidas y el exilio masivo a España que aquello supuso (Rodao, 1996: 171).

La literatura filipina en español no volvería a levantar cabeza airosa —aunque sigue produciendo alguna obra nostálgica de vez en cuando— pero el tema filipino tuvo todavía cierta importancia durante el franquismo. El régimen, que soñaba con el Imperio, vio cómo desde la guerra las que habían sido colonias insignia, encabezadas por México, le daban la espalda y acogían a los refugiados republicanos. Se volcó entonces con los territorios que aún le quedaban: Guinea Ecuatorial, el Protectorado y Filipinas, que, a pesar de no ser ya colonia, se había posicionado de forma mayoritaria a favor de los sublevados y que mantenía una imagen romántica de España como madre de una comunidad hispanófona a cuya ascendencia se debía. Esto provocó que varias personalidades preminentes de la cultura del régimen como fueron Ernesto Giménez Caballero, Agustín de Foxá, Blas Piñar y Conrado Blanco, viajaran a Filipinas y escribieran sobre sus viajes y su experiencia. También continuó un goteo de relatos de la Guerra de Independencia de Filipinas y de diferentes experiencias de viajeros que, sobre todo a partir del estreno de *Los últimos de Filipinas* en 1946 y de la repatriación de los supervivientes de la II Guerra Mundial en 1947, cobraron cierta presencia en la triste y limitada escena literaria española del momento. Finalmente, en los años 50 hubo otro repunte gracias

a la popular literatura de kiosco de tema bélico liderada por la editorial Toray y su colección "Hazañas bélicas" que ambienta muchas de sus historias en la II Guerra Mundial en Filipinas.

La literatura filipina en español es un tema olvidado y toda una rareza en los estudios hispánicos (Mojarro, 2019: 1). Mientras en Filipinas no se estudia más que la obra traducida de José Rizal en las escuelas, obligados por la variedad lingüística del país a ofrecer un muestrario muy reducido de la literatura de cada lengua en las clases (Donoso and Gallo, 2011: 12), la situación en el resto de universidades en que se enseñan estudios hispánicos no es mucho más halagüeña (Ortuño Casanova, 2017: 60-61). Parte de la razón es la poca accesibilidad que tradicionalmente han tenido las obras relevantes de su literatura (De la Peña, 2011). La desconexión del archipiélago del mundo hispánico fue imparable a partir de la independencia de México. A pesar de que a lo largo de la primera mitad del siglo XX hubo algunos contactos con España y América Latina —me refiero a las visitas culturales realizadas por literatos españoles a Filipinas como Gerardo Diego o las de filipinos que van a Latinoamérica como Jesús Balmori y Alejandro Paterno—, y que los contactos informales se continuaron, los esfuerzos norteamericanos por deshispanizar el archipiélago surtieron efecto y redujeron la producción literaria (y los lectores) en español a algo completamente marginal.

La II Guerra Mundial supuso un duro revés para la preservación del patrimonio bibliográfico filipino. En la Batalla de Manila, la mayor parte del fondo de la Biblioteca Nacional fue destruido, salvándose solo 36.600 volúmenes de los 733.000 existentes antes de la guerra. La Universidad de Filipinas quedó con solo 3.000 volúmenes de los 147.000 existentes antes de 1941 (Hernández, 2001: 337). A esta destrucción repentina de volúmenes debe sumarse la destrucción paulatina que las inclemencias meteorológicas y desastres derivados han ido infligiendo a los fondos y diversas iniciativas: en 2016 un incendio acabó con la Facultad de Humanidades de la Universidad de Filipinas, destruyendo consigo la biblioteca Pablo K. Botor del Departamento de lenguas[5]. En mayo de 2019 otro incendio afectó al edificio principal del archivo histórico de Filipinas y diez años antes, en 2009, el tifón Ondoy (nombre internacional *Ketsana*),

[5] Véase *http://cnnphilippines.com/metro/2016/04/01/up-diliman-faculty-center-fire.html* [26/01/2019].

inundó los servidores del proyecto impulsado por Vibal Foundation y dirigido por Carlos Madrid, *filipiniana.org*, destruyendo para siempre un trabajo pionero en digitalización de materiales filipinos y sobre Filipinas.

En este contexto, las iniciativas de digitalización se vuelven especialmente necesarias a la hora de preservar un patrimonio en riesgo constante. Estas se vienen sucediendo a lo largo de la segunda década del siglo XXI[6]. En 2014 se inauguraba el portal sobre literatura filipina en español de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes que reunía en un mismo espacio y de manera contextualizada obras escaneadas en Filipinas de difícil acceso desde fuera de la isla de Luzón (Ortuño Casanova, 2014). Los objetivos eran tres: facilitar la labor a los investigadores, aumentar la visibilidad de esta literatura y ofrecer un contexto para las obras digitalizadas. Sin embargo, teniendo en cuenta los rápidos avances en materia de digitalización, la colección de PDFs realizados con pocos recursos y calidad variable, pronto se vio superada por otras copias digitales que se fueron poniendo *online* de esos y otros libros por parte de diversas bibliotecas. Por poner algunos ejemplos: la Universidad de Michigan va compilando desde 2007 en el portal *The United States and Its Territories* multitud de obras relacionadas con Filipinas escritas entre 1870 y 1925 gracias a un proyecto subvencionado por el *National Endowment for the Humanities*[7]. La colección es amplia, incluye obras no literarias, y está disponible en diversos formatos (pdf, jpg, txt…).

Al otro lado del Atlántico, el agregador Europeana contiene 541 objetos bajo la descripción de texto completo, en castellano, con *Filipinas* como término de búsqueda[8], y la biblioteca digital de la Universidad de Santo Tomás de Manila, Filipinas, contiene 1190 libros digitalizados en la colección Filipiniana (sin contar las revistas y periódicos publicados en Filipinas)[9]. El problema de estas y otras iniciativas para el campo de los estudios hispánicos es que, con la excepción de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ninguna está centrada exclusivamente en la literatura filipina, con lo cual, la dispersión, a pesar de la ventaja de que estén

[6] Una panorámica de estas iniciativas puede verse en Ortuño Casanova y Sarmiento (2020).
[7] Véase *https://quod.lib.umich.edu/p/philamer* [09/12/2019].
[8] Véase *https://www.europeana.eu/portal/es/search?f%5BTEXT_FULLTEXT%5D%5B%5D=true&f%5BTYPE%5D%5B%5D=TEXT&q=filipinas&f%5BLANGUAGE%5D%5B%5D=es* [09/12/2019].
[9] Véase *http://digitallibrary.ust.edu.ph/cdm/search/collection/section5* [09/12/2019].

accesibles en formato digital, sigue siendo un hecho: de momento no hay un catálogo completo de lugares en los que se puede acceder a libros filipinos o sobre Filipinas (digital o presencialmente). Los archivos filipinos que contienen libros digitales —entre ellos la mencionada biblioteca digital de la Universidad de Santo Tomás y la Filipinas Heritage Library de la Biblioteca Museo Ayala— son por lo general poco conocidos fuera del país[10].

Por otro lado, existe también un problema de las antologías: el canon de la literatura filipina en español se ha ido estableciendo por medio de diferentes obras que han adoptado criterios más políticos que literarios. Esto se debe en parte a que la Edad de Oro de la literatura filipina en español surge como reacción a la imposición del inglés por la colonización norteamericana, con lo que tiene cierto cariz combativo de defensa de unos valores y una perspectiva de la nación filipina. Asimismo, los principales escritores filipinos en español que se han antologado en Filipinas han sido políticos o héroes nacionales (Ortuño Casanova, 2017), con lo que la historia de esta literatura queda coja y sesgada. La última historia de la literatura filipina en español más o menos completa que se ha publicado consta de apenas 90 páginas y fue publicada en la Editora Nacional por Luis Mariñas, embajador español en Filipinas durante los últimos años del Franquismo (Mariñas Otero, 1974). La obrita está pues irremediablemente marcada por las aspiraciones imperialistas del régimen.

2. OBJETIVOS

Una vez finalizado el portal de literatura filipina en español de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC), y dada la situación descrita anteriormente, se identificaron otra serie de necesidades que cubrir y que pasaron a ser objetivos de otros dos proyectos con vocación de unirse: *Filiteratura* y *Philperiodicals*[11].

[10] Véase *https://www.filipinaslibrary.org.ph/* [09/12/2019].

[11] *Philperiodicals* es un proyecto TEAM subvencionado por la agencia belga de cooperación académica VLIRUOS y liderado por las universidades de Amberes y de Filipinas con el que se está creando un repositorio digital de prensa histórica filipina cuya conexión futura con *Filiteratura* servirá para completar este mapa del campo literario filipino añadiendo textos publicados en prensa y contribuciones de los autores a los diferentes periódicos. Véase *hosting.uantwerpen.be/*

La primera necesidad es la de recabar datos para sustentar una historia de la literatura filipina en español actualizada que permita a su vez la reconstrucción de las relaciones literarias entre los países hispanohablantes y Filipinas y de la literatura filipina en español. Esto, en el caso de la base de datos *Filiteratura*, se ha concretado en cuatro objetivos:

1. Centralizar las obras literarias en español publicadas en o sobre Filipinas entre 1872 (luego 1850) y 1973 digitalizadas en plataformas genéricas que las albergan dentro de su colección general y en la BVMC. De este modo los investigadores no tienen que ir buscándolas en los diferentes repositorios —que podrían además desconocer—. Desde *Filiteratura* se proporcionan enlaces a las obras en los repositorios.
2. Localizar otras obras existentes del mismo periodo que, sin estar digitalizadas, están disponibles en archivos y bibliotecas, e indicar dónde están.
3. Poner de manifiesto las relaciones entre los autores filipinos en español y los de otros países y la circulación de ideas y estéticas en el mundo hispánico.
4. Contribuir al retrato sociológico del campo literario y cultural filipino e hispánico, proporcionando las herramientas para hallar conexiones entre premios, periódicos, autores, editoriales, gobiernos y oficios.

3. METODOLOGÍA

3.1. La búsqueda y la ubicación de las obras

Dados los objetivos de centralización de materiales y de facilitar la búsqueda documental a los investigadores, se ha dado prioridad a las versiones *online* de los documentos. Es decir, si hay una versión *online*, no se ofrece su localización en otras bibliotecas. Los lugares donde se han buscado las obras *online* han sido:

- El portal de literatura filipina en español de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

philperiodicals/ [14/10/2018].

• La Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

• La colección de la biblioteca de la Universidad de Michigan llamada "The United States and its Territories. 1870-1925: The Age of Imperialism".

• Las colecciones de otras universidades estadounidenses albergadas en Hathi Trust (siempre que el acceso al texto completo esté disponible en todo el mundo).

• *Archive.org.*

• La Biblioteca Digital de la AECID.

• La Filipinas Heritage Library de Ayala Museum.

• La Biblioteca digital de la Universidad de Santo Tomás de Manila.

• Googlebooks, que tiene de acceso libre la colección completa de las obras de Antonio Pérez de Olaguer.

Las obras encontradas en estas colecciones están marcadas como *online*. En la actualidad contiene 254 ediciones de obras *online*. Si hay más de un lugar que contiene una misma edición *online*, se ofrecen todos los enlaces existentes.

En el caso de las obras que no están disponibles *online*, aparecen como *Localización: Library*. De este tipo, la base de datos contiene 517. El sistema ha consistido en buscar primero aquellas obras presentes en *www.worldcat.org*. Si estaban en Worldcat, se ha ofrecido el enlace permanente a la edición en Worldcat, en lugar de a todos los catálogos en los que estaba presente la obra. A continuación, se ha buscado en 8 catálogos que no están incluidas en Worldcat:

• Biblioteca del Seminario de los Agustinos de Valladolid.

• Biblioteca de la Universidad de Santo Tomás de Manila.

• Biblioteca de la Universidad de Filipinas en Diliman.

• Filipinas Heritage Library del museo y biblioteca Ayala y Librarylink[12].

[12] Este consorcio de bibliotecas que volcaban en un mismo catálogo sus obras de *Filipiniana* parece que dejó de funcionar en 2015 (Susmita, 2013: 176). Véase: *http://*

- Rizal Library de la Universidad Ateneo de Manila.
- Biblioteca Sancho el Sabio de la Fundación Vital de Vitoria (donde se encontró un único ejemplar de la edición original de *Amoríos de Juana y Manuel* de José Manuel Echeita editada en Manila).

Las obras se han buscado en las bibliotecas filipinas incluso si estaban presentes en Worldcat (pero no *online*) para facilitar el trabajo también de los investigadores radicados en Filipinas.

La metodología de búsqueda de estas obras ha ido cambiando debido a las diferentes características de las bibliotecas. Para las obras editadas en Filipinas, se ha comenzado con tres conjuntos de obras: las presentes en el portal de literatura filipina en español de la BVMC, las obras en español que estaban en el volumen sobre literatura del catálogo de la enciclopedia de Artes del Cultural Center of the Philippines así como los autores presentes en este volumen (Tiongson, 1994) y los autores y obras presentes en *La literatura filipina en castellano* de Luis Mariñas (Mariñas Otero, 1974). Desgraciadamente, las obras de muchos de los autores presentes en este libro no se han encontrado en ninguno de los catálogos consultados, aunque de muchos sí que las hay en periódicos.

A partir de ahí, se ha realizado (1) búsqueda de nombres de autores para encontrar obras suyas ausentes en los libros y el portal mencionados y (2) una búsqueda de todos los libros publicados por las imprentas que habían publicado los de la primera búsqueda. Un problema ha sido que en muchos repositorios no se puede buscar por editoriales/imprentas. Sí que se puede en el catálogo de la biblioteca de la Universidad de Filipinas, que permite buscar por el campo *publisher*. La Biblioteca Nacional de España permite también una búsqueda de los datos de publicación en su opción de *Búsqueda avanzada* del catálogo. En el resto, puede hacerse con una búsqueda por palabra clave (*keyword*) entrecomillada (*imprenta Fajardo*, por ejemplo). Esta búsqueda comenzó ya a dar como resultados algunas obras extranjeras publicadas en Filipinas. Llaman especialmente la atención las obras de escritores franceses traducidas al español y publicadas en Manila a finales del siglo XIX (55), entre las cuales ninguna es de poesía. Digo que llama la atención porque precisamente se ha criticado a los poetas

opac.librarylink.org.ph/ [18/12/2019].

filipinos la imitación acrítica de los autores simbolistas y parnasianistas franceses (Retana, 1909: 19), cuando las obras de ninguno de ellos han sido publicadas en español en Filipinas. Esto nos hace pensar que ha habido formas alternativas para su llegada y difusión al archipiélago filipino que deberán estudiarse, entre otras, la publicación en prensa.

Entre estos resultados encontramos también 302 ediciones de obras de españoles y españolas y 528 de filipinos y filipinas. Dada la situación colonial, el término *españoles* en este caso aglutina a las personas nacidas en la Península Ibérica excluyendo Portugal, en las Islas Baleares o en las Islas Canarias; por su parte, son filipinos/as, aquellos nacidos en el archipiélago filipino. En resultado de las ediciones filipinas es algo tramposo: de esas 528 ediciones, las del *Noli me tangere* y *El filibusterismo* suman 94 en diferentes idiomas.

La búsqueda de obras de autores/as nacidos en otros países (pongamos por caso Avelina Correa que es cubana) ha sido algo más difícil por no existir una bibliografía sistemática sobre las menciones a las mismas[13]. Además, ha resultado complicado decir cuándo una obra trata sobre Filipinas. ¿Es una obra sobre Filipinas si Filipinas es mencionada una vez? En este caso hemos intentado incluir solo obras que traten significativamente de Filipinas, en las que la mayor parte de la acción se desarrolle en el país asiático, o bien que alguien de dicho país o la situación juegue un papel importante en la trama de la historia o en el poema. Así pues no encajan las obras de Benito Pérez Galdós en las que se menciona Filipinas someramente, por ejemplo (Valmaseda, 2014), pero sí aquellas en las que hay un personaje filipino prominente (o incluso un objeto) como es el caso de la obra teatral *Mi tía de Filipinas* (Torrado, 1948), aunque la acción se desarrolle en España.

La solución encontrada ha sido en primer lugar buscar lo publicado en imprentas filipinas y en segundo lugar realizar búsquedas temáticas. Éstas siempre son difíciles de sistematizar dado que las diferentes bibliotecas tienden a usar diferentes nomenclaturas para sus clasificaciones temáticas (*subjects*) y no suele existir consistencia incluso dentro de las bibliotecas. Por ejemplo, en la Biblioteca de los agustinos de Valladolid aparecen bajo

[13] La obra de Ortiz Armengol *Letras en Filipinas* (1999) contiene algunas obras españolas sobre Filipinas, así como la de García Castellón *Estampas y cuentos de la Filipinas hispánica* (2001). Se han consultado ambos libros, pero en ninguno de ellos la recopilación es sistemática y además la selección es muy limitada.

las palabras clave *literatura filipina española* 230 resultados que incluyen mezcladas obras escritas por hispanohablantes no filipinos como Vicente Barrantes y filipinos como Lourdes Brillantes, y traducciones al español de autores no hispanohablantes, realizadas en Filipinas, como la novela *Ascanio* de Alejandro Dumas, traducida para ser publicada en *Diario de Manila* en 1850. Para completar la búsqueda se han introducido palabras relacionadas con la geografía filipina en la búsqueda de los títulos, temas y palabras clave: Filipin**, Luzón, Visayas, Cebú, Iloilo, Mindanao, Sangley**, Manila, Taal (volcán) y Panay junto con los criterios temporales y de que estuviera escrita en castellano. Además, en las bibliotecas filipinas se ha buscado simplemente obras en español dentro de la sección *Filipiniana*, discriminando una por una las que son literarias según nuestra definición y las que no.

Hemos decidido excluir de la búsqueda las antologías, al menos de momento. La razón para ello es que no siempre están accesibles y por tanto no podíamos saber qué obras habían incluido, con lo que, aunque hubiera sido muy útil para ver la repercusión y difusión de las obras y afinar así la descripción del campo literario, han quedado pospuestas para una segunda fase. Sí que existe, sin embargo, un criterio para medir la repercusión y difusión de las obras en *Filiteratura*, que es atender al número de ediciones y las traducciones. Se han incluido aquellas obras que fueron publicadas por filipinos o sobre filipinas originalmente en español y que han tenido traducciones a otras lenguas. Así se puede ver, por ejemplo, la gran difusión de la novela *Noli me tangere* con traducciones al polaco, al japonés, al chino, al húngaro y a otras 10 lenguas.

No obstante, se encuentran ciertas dificultades. En la actualidad, los catálogos de las bibliotecas sirven para mucho más que para buscar un libro del que ya se conocen los datos principales. En este sentido, algunas iniciativas relacionadas con las Humanidades Digitales están impulsando el diálogo entre investigadores y bibliotecarios para que las búsquedas se faciliten. Es el caso del grupo de DARIAH sobre datos bibliográficos[14] y el foro sobre digitalización, iniciativas digitales y buenas prácticas celebrado en la Universidad de Filipinas (Diliman Campus) en noviembre de 2019. A pesar de los pasos emprendidos, todavía queda trabajo que hacer y esto

[14] Véase *https://www.dariah.eu/activities/working-groups/bibliographical-data-bibliodata/* [15/12/2019].

ha repercutido en las posibilidades de semiautomatización de la búsqueda.

En primer lugar, algunos de los catálogos utilizados estaban en plena transición. Así pues, la biblioteca del seminario de los agustinos de Valladolid, cuyos fondos aun no están enteros *online*, estaba pasando a *Koha*, con lo que hubo periodos en los que el catálogo era inaccesible y los enlaces permanentes al mismo cambiaron. Por su parte, la National Library of the Philippines lleva dos años de reformas estructurales. Durante la duración de estas reformas, solo permiten el acceso desde su catálogo *online* a las tesis y tesinas. Durante un tiempo se pudo hacer búsquedas en el catálogo desde Google buscando nlp koha más el título o el autor deseado, o incluso nlp koha filipiniana. Sin embargo, esto ya no es posible y los enlaces permanentes que ofrecían ya no funcionan. Por esta razón hemos tenido que cambiar el URL por el nombre de la biblioteca. El catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Filipinas, aunque ha estado también desaparecido durante algunos meses para su acceso desde fuera de Filipinas debido a algunos ciberataques, está ya plenamente disponible.

La cuestión del URL permanente ha sido también problemática en las búsquedas en la biblioteca de UST y en la del catálogo de la University of the Philippines. En el catálogo de los fondos no digitales de la Benavides Library[15], no existen los enlaces permanentes y hay que enlazar la búsqueda realizada. Lo mismo ocurre con el catálogo de la biblioteca principal de la University of the Philippines[16], con el inconveniente añadido de que la sesión en este catálogo caduca y los enlaces dejan de funcionar.

En el caso del catálogo de la Biblioteca Nacional de España presenta algunos problemas para guardar los metadatos de manera automatizada por dos razones: la primera es que no identifica editorial e imprenta, términos que a menudo en el siglo XIX y principios del XX iban de la mano. Por lo tanto, en la mayor parte de los registros del catálogo de antes de 1973, el campo *Datos de publicación* aparece algo así: "[s.l.]: [s.n.], 1893 (Manila: Imp. de la Revista Mercantil)" (Lozano de Vilchez, 1893). Las herramientas de compilación bibliográfica como Zotero, que es la que hemos usado, identifican solo la primera parte, con lo que asumen que el lugar y la editorial son desconocidas y hay que entrar en el propio registro para introducir a mano la información que aparece a continuación entre

[15] Véase *https://ustlib.ust.edu.ph/* [15/12/2019].
[16] Véase *https://www.mainlib.upd.edu.ph/* [18/12/2019].

paréntesis. De esta forma, además, se dificulta la búsqueda por editoriales.

Finalmente, una vez superados todos estos problemas, surge el de identificar idiomas de traducción, especialmente en lenguas nativas filipinas. Los catálogos a menudo no contienen información correcta en este sentido. Por poner un ejemplo, en Worldcat aparecen dos obras con el mismo título, *Agmoak Didiwiten* que son traducciones del *Noli me tangere.* Según los catálogos, esta obra está en austronesio (primera entrada), tagalo (segunda entrada) y pangasinino (tercera y cuarta entradas). Dentro de la primera entrada, entre las bibliotecas que tienen la obra está la Cornell University. En la entrada a la obra aparece en la sección notas la siguiente nota "Impatalus ed Pangasinsn nen Lourdes Bengson Ungson", lo que en efecto nos pone en la pista de que el libro está en pangasinán. Estas cuestiones que por lo general podría resolver Google translate, son más difíciles en el caso de las lenguas filipinas, ya que el motor de búsqueda y traducción solo es capaz de traducir tagalo y cebuano de entre las 23 lenguas oficiales y regionales de Filipinas. En el caso del libro puesto como ejemplo, al introducir el título, Google Translate sugería que la lengua utilizada podía ser sudanés, lo que evidentemente es incorrecto.

3.2. Herramientas utilizadas

Filiteratura es una base de datos relacional construida en Heurist. Heurist es un gestor de bases de datos colaborativas de acceso abierto de uso académico desarrollada en la Facultad de Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Sydney desde 2005 bajo la dirección del Dr. Ian Johnson[17]. En su quinta versión, permite crear una web en el mismo servidor de la universidad a partir de búsquedas creadas o bien incrustarlas en una web como es el caso de *Filiteratura*, que está construida en Wordpress[18].

Para sistematizar la búsqueda de obras y hacer la recopilación de los datos bibliográficos entre tres personas lo más rápida posible, recogimos primero los datos primero en Zotero[19], en dos bibliotecas grupales de lectura abierta, pero edición restringida a los miembros del grupo: una de obras editadas en Filipinas[20] y otra de obras sobre Filipinas

[17] Véase *https://heuristplus.sydney.edu.au/* [15/12/ 2019].
[18] Véase *https://filiteratura.uantwerpen.be/database/* [18/12/2019].
[19] Véase *https://www.zotero.org/* [15/12/2019].
[20] Véase *https://www.zotero.org/groups/2243713/bofkpfilipinas/items* [15/12/2019].

de fuera de Filipinas[21]. En Zotero nos encargamos de unificar los títulos, lugares, nombres de autores y las editoriales. A menudo una editorial presenta diferentes nombres dependiendo del repositorio. Por ejemplo, la Imprenta de Juan Fajardo, aparece de múltiples maneras incluso dentro de la misma biblioteca. Muestro aquí un pequeño ejemplo con tres libros de tres bibliotecas en tres continentes diferentes: el catálogo de la Biblioteca Nacional de España (BNE), el de la Biblioteca de la University of the Philippines (UP) y la colección "The United States and its territories" de la Universidad de Michigan (U. Michigan), con obras escritas más o menos en torno a las mismas décadas (figura 1).

BNE		UP		U. MICHIGAN	
Título	Datos de publicación	Título	Datos de publicación	Título	Datos de publicación
Vía Crucis [Texto impreso]	[s.l.]: [s.n.], 1904 (**Manila: Imp. de Fajardo y Compañía**)	La madrasta: novela histórico-contemporánea/ José Calonge Sedano	Manila: **Imp. y Lit. de Juan Fajardo**, 1910.	Bancarrota de almas: novela Filipina	Manila: **Librería Manila Filatélica**, 1910
Bajo los cocoteros [Texto impreso]: (almas y panoramas) Recto, Claro M. 1890-1960	Manila: [**Juan Fajardo]: Librería "Manila Filatélico"**, 1911	Quien es Retana: su antaño y hogaño. Reseña bio-bibliográfica / Manuel Artigas y Cuerva.	Manila: **Impr. y Litografia de Juan Fajardo**, 1911.	Quien es Retana: su Antaño y Hogaño reseña bio-bibliográfica	Manila: **Imprenta y Litografía de Juan Fajardo**, 1911
Monroísmo Asiático [Texto impreso]: (artículos de polémica) y otros ensayos Recto, Claro M. 1890-1960	Manila: [s.n.], 1929 (**Imp. de Juan Fajardo**)	Monroismo Asiático (artículos de polémica) y otros ensayos. Con un prólogo de Pedro Aunario / Claro Mayo Recto.	Manila: **Imprenta de Juan Fajardo**, [c1929]	Almanaque Manila galante para el año 1912	Manila: **Imp. Lit. y Encuadernación de Juan Fajardo**, 1912

Figura 1. Tabla en la que se observan los diferentes nombres que se le da a la Imprenta y Litografía de Juan Fajardo en los catálogos de tres bibliotecas diferentes.

He resaltado en negrita los diferentes nombres dados a la misma imprenta editorial. En ocasiones se complica todavía más: en el caso de la

[21] Véase *https://www.zotero.org/groups/2258548/bofkpenespanolsobrefilipinas/items* [15/12/2019].

Imprenta de los dominicos de la Universidad de Santo Tomás, de las más antiguas de Filipinas, el nombre va evolucionando, incluyendo el nombre de los diferentes editores y cambiando de idioma y filiación (de vez en cuando es de los dominicos, de vez en cuando de Santo Tomás y eventualmente en el siglo XX pasa a ser UST Press).

En Zotero nos aseguramos de que todas las obras de esa misma imprenta tengan el mismo nombre consensuado. Las variaciones de cada imprenta/editorial/litografía se apuntan en una hoja de cálculo compartida y se añaden a la sección *nombres alternativos* de la ficha de dicha imprenta en Heurist. Igualmente, se revisan todos los títulos y nombres de autores para asegurarnos de que no hay discrepancias por erratas o por uso de iniciales en vez del nombre completo. A partir de ahí, intentamos importar directamente las entradas en Heurist, pero hubo dificultades con la coincidencia de los campos y pérdidas de datos, por lo que fuimos subiendo los datos uno por uno.

Ya en Heurist se intenta ofrecer una imagen en el perfil de cada autor y cada edición (del autor y de la portada de la edición respectivamente). Esta imagen, para evitar problemas de derechos, no está en la propia base de datos, sino que es por lo general una previsualización de un enlace existente en otro lugar en Internet. Así, aunque se ha solicitado permiso a las bibliotecas para enlazar a sus repositorios, no existen en realidad problemas de autoría, puesto que *Filiteratura* no contiene ninguna obra y ninguna imagen: solo enlaza a ellas y proporciona información sobre las mismas. Además, cuando cierta información sobre obras o autores es debatible o existen varias versiones, se suele ofrecer en la sección *comentarios* de la ficha relevante las referencias de donde se ha extraído la información.

4. RESULTADOS

Una base de datos relacional se compone por un conjunto de tablas que a su vez tienen campos y registros. Como los datos tienen forma tabular, se pueden presentar relaciones entre ellos. Cada tabla representa un *tipo de entidad* (por ejemplo, libro, persona, edición o lugar). Estas contienen filas, que representan cada instancia de un tipo de entidad (por ejemplo,

dentro de *libro*, una fila sería *Noli me tangere*, otra *Bajo los cocoteros*, otra *Bancarrota de almas*, etcétera). Las columnas, también llamadas atributos, representan valores de cada tipo de entidad. Por ejemplo, en nuestro caso, el tipo de entidad *libro* tiene los atributos *autor*, *título* y *género*.

Con este sistema optimizamos la recopilación y la organización de datos (se evita la repetición de datos en más de un campo), y además logramos gran capacidad para entrar en detalle por medio de preguntas complejas y tejer redes. Es decir, que, a diferencia de lo que sucede con un catálogo común, con *Filiteratura* podemos responder a preguntas como cuántas mujeres filipinas publicaron libros en cualquier parte del mundo en determinadas décadas, o bien qué géneros publicaba más una determinada imprenta, o qué géneros abordaban los autores y autoras que publicaban en un determinado periódico sin repetir datos, lo cual puede ser muy útil a la hora de describir la historia de la literatura de y sobre Filipinas.

Para lograr esto, dentro de Heurist se han creado unas búsquedas predeterminadas en las que se pueden seleccionar atributos de varios campos relacionados a la vez. Así pues, aunque la tabla *libros* no incluye los años de edición de un determinado libro ni el año de nacimiento del autor, estos datos se pueden encontrar en la tabla *ediciones*, relacionada con libros y en la tabla *persona* también relacionada con libros. La estructura de la base de datos con la que conseguimos esto es la siguiente (figura 2):

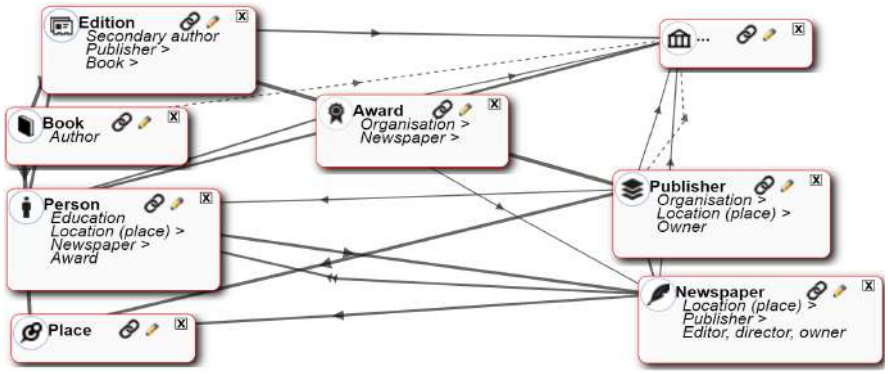


Figura 2. Estructura de la base de datos relacional en Heurist.

De este modo se pueden ver no solo las conexiones literarias evi-

dentes entre autor y todos sus libros, sino también plantearnos el canon al observar la popularidad de la obra de un autor por medio de las reediciones de sus libros, cuestiones políticas como la relación entre editoriales, periódicos y organizaciones (sea eclesiásticas como la Universidad de Santo Tomás, sea políticas como Editora Nacional, por poner dos casos), la relación entre premios, organizaciones y periódicos, y a quién le han dado qué premios (y por tanto, posiblemente, las simpatías políticas o religiosas y su papel en la formación de los cánones).

A la hora de seleccionar una entidad aparece una ficha con todos los campos. Aquellos que se pueden explorar porque están relacionados con otra entidad (por ejemplo, los libros del autor o autora), aparecen en azul, como se ve en las figuras 3, 4 y 5.

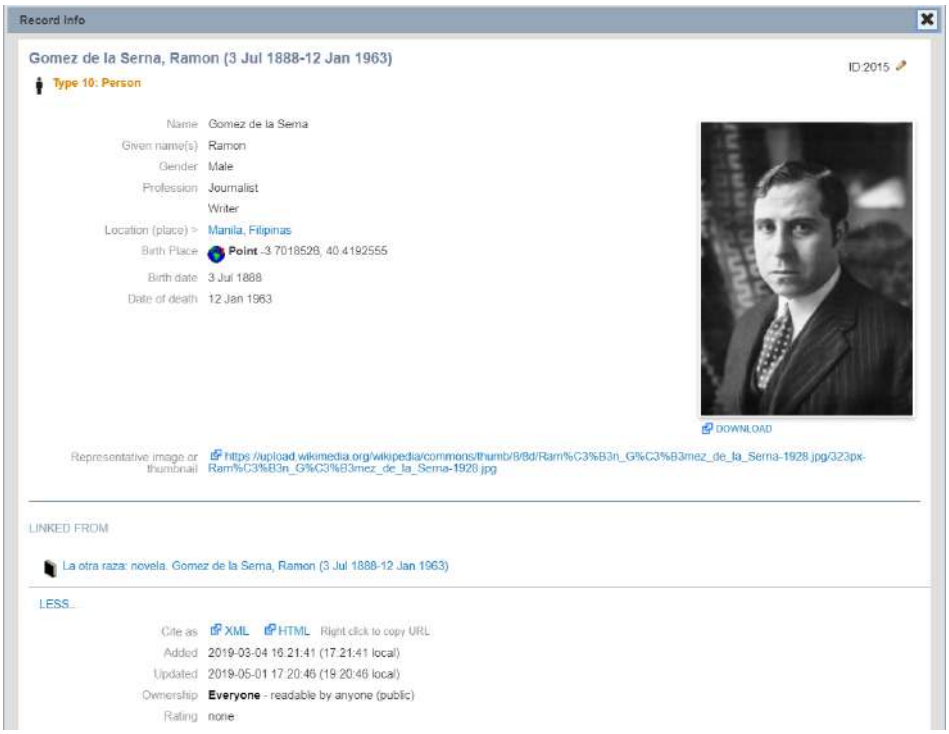


Figura 3. Ficha de autor de Ramón Gómez de la Serna en *Filiteratura*.

Figura 4. Ficha de la novela *La otra raza* de Ramón Gómez de la Serna en *Filiteratura*.

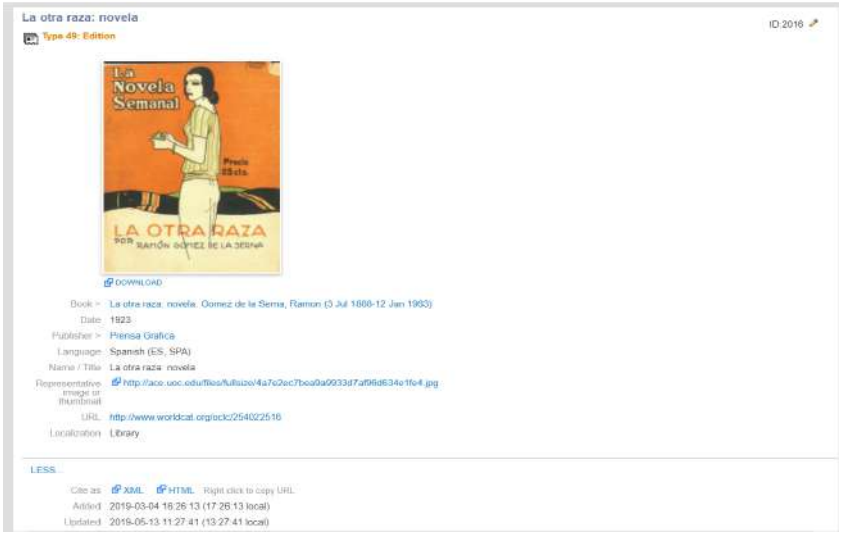


Figura 5. Ficha de la edición de la novela *La otra raza* de Ramón Gómez de la Serna en *Filiteratura*.

4.1. Entidades y atributos

Dentro de las entidades y los atributos creados hay algunas especificidades que pueden no ser tan obvias como deberían y que paso a explicar.

En primer lugar, se ha distinguido edición y libro como entidades diferentes. El libro se considera la creación del autor, el manuscrito, que solo tiene género y autor como atributos característicos del mismo. Después, cada libro se reproducirá x veces o instancias que son las ediciones y que tienen dentro de la base de datos una entrada diferente. Esas ediciones podrán estar en diferentes idiomas, tener autores secundarios —en este caso se ha considerado autores secundarios a los escritores de prólogos, epílogos, proemios etcétera, lo que también ayuda a comprender las redes sociales de la literatura en torno a Filipinas—, tener fechas y lugares de publicación y estar vinculados a instituciones o editoriales que los publican. Las búsquedas, se pueden hacer por libros —y en tal caso, en la ficha de cada libro aparecerán todas las ediciones debajo— o por ediciones.

En segundo lugar, dentro de la entidad *persona* están incluidos editores/as, directores/as y redactores/as de periódicos, traductores/as (como autores/as secundarios) y escritores/as. Esto ocurre porque a menudo una persona ha ejercido múltiples papeles, y para dibujar la red de relaciones entre los diferentes elementos de los campos literario, cultural y político, conviene poder relacionar todo con esta misma persona.

Para simplificar, toda aquella persona que ha escrito un libro es considerada "writer" (escritor/a), toda aquella que ha escrito alguna vez en un periódico es considerada "journalist" (periodista). Si se quiere encontrar una lista de autores y autoras, habrá por tanto que elegir primero el oficio *writer*. Además, pueden aparecer otros oficios que para facilitar los estudios cuantitativos se han simplificado. Así pues, cualquier persona que haya desempeñado un puesto político será *politician*, cualquiera que haya estado en el ejército en cualquier puesto tendrá entre sus oficios *army* y el que haya sido abogado defensor, fiscal o juez, tendrá *law*.

Dentro de la entidad *persona* también están los atributos *location place* y *birth place*. En ambos casos se trata del mismo lugar, el lugar de nacimiento del autor. En el primer caso se dan el nombre de la provincia (si se conoce) y del país en inglés. En el segundo caso se dan unas coordenadas para posibilitar la visualización en el mapa. Los resultados en datos

y en el mapa pueden variar. Esto es porque no de todos los escritores tenemos datos de nacimiento. En estos lugares, y una vez más con la intención de facilitar los estudios cuantitativos, todos los municipios que componen Metro Manila se han incluido como Metro Manila. Asimismo, los barangays (barrios filipinos a menudo con entidad administrativa propia) se han identificado con la ciudad principal a la que pertenecen.

4.2. Búsquedas

Dado que la información sobre periódicos, imprentas y premios es aún incipiente, *Filiteratura* ha arrancado con tres tipos de búsqueda: personas, libros y ediciones. Estas tres búsquedas están incrustadas en la web creada en WordPress *Filiteratura*. En ellas se pueden encontrar las siguientes entidades y atributos:

Personas		Libros		Ediciones	
Atributo	**Forma de inserción**	**Atributo**	**Forma de inserción**	**Atributo**	**Forma de inserción**
Apellido	Introducción manual de texto	Título	Introducción manual de texto	Título	Introducción manual de texto
Fecha de nacimiento	Selección de rango	Género	Selección entre opciones de lista desplegable	Fecha de publicación	Selección de rango
Fecha de fallecimiento	Selección de rango	Apellido del autor/a	Introducción manual de texto	Apellido del autor/a	Introducción manual de texto
Género	Selección entre opciones: female, male, unknown	Género del autor/a	Selección entre opciones: female, male, unknown	País de nacimiento del autor/a	Selección entre opciones.
Profesión	Selección entre opciones de lista desplegable	Localidad de nacimiento del autor/a	Introducción manual de texto	Género del autor/a	Selección entre opciones: female, male, unknown

País de nacimiento	Selección entre opciones.	País de nacimiento del autor/a	Selección entre opciones de lista desplegable	Editorial o imprenta	Introducción manual de texto
				País de edición	Selección entre opciones.
				Lugar de edición	Introducción manual de texto (localidad)
				Idioma de la edición	Elección de entre una lista de posibilidades en inglés con identificadores abreviados internacionales
				Localización	Opciones: *library* u *online*

Figura 6. Lista de atributos por entidad de la base de datos relacional *Filiteratura*.

De este modo es como, sin conocimientos de SQL (Structured Query Language), se pueden realizar preguntas complejas como cuántas mujeres nacidas en España entre 1830 y 1915 escribieron libros, poesías o relatos (pero todo publicado en forma de libro) sobre Filipinas. La respuesta, por cierto, es seis de momento presentes en *Filiteratura*: Enriqueta Lozano de Vilchez, Susana March, Josefa Menéndez, Emilia Pardo Bazán, Gloria de la Prada Navarro y Elena Sánchez de Arrojo. Los resultados de esta y de cualquier otra consulta se pueden ver en forma de lista, de miniaturas de imágenes, de líneas temporales o de mapa (Figura 7), dependiendo de las características de los datos que aparezcan.

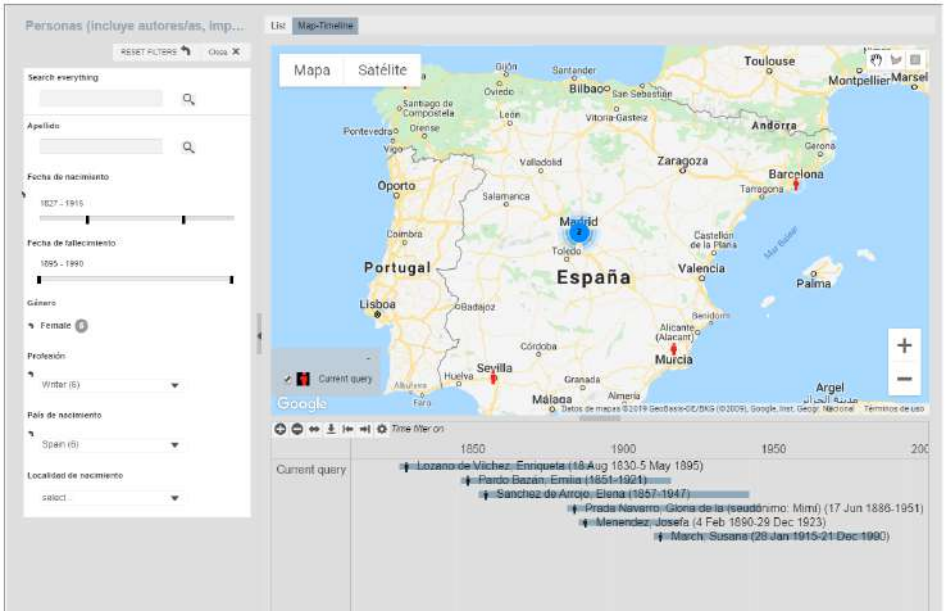


Figura 7. Visualización en forma de mapa con el lugar de nacimiento y de línea temporal (debajo) de las mujeres escritoras españolas nacidas entre 1827 y 1915 y que escriben sobre Filipinas, con lo que están contenidas en *Filiteratura*.

La cuestión de las búsquedas predeterminadas tiene, eso sí, algunas limitaciones. Por ejemplo, desde la búsqueda de autores no se puede saber los que publicaron o libros entre ciertas fechas. Por otro lado, hay una falta de certeza sobre la fecha de redacción de un manuscrito respecto a la de su publicación como volumen[22] que impide sin una investigación más detallada incluir la franja temporal en la que un autor estuvo activo.

Más allá de las limitaciones, las búsquedas bibliográficas realizadas para construir la base de datos ya han dado algunos resultados dignos de mención. Uno de ellos es la expansión temporal de la producción literaria filipina. Por lo general se ha considerado que la última novela filipina en español fue *La vida secreta de Daniel Espeña*, escrita por Antonio Abad y publicada en 1960. Gracias a *Filiteratura* y a las búsquedas con diferentes parámetros en las bibliotecas, desafiando erratas, se ha hallado una novela

[22] El manuscrito puede haber sido publicado antes en prensa, por ejemplo, como ocurre con todas las novelas de José Felipe del Pan, que aparecen como segunda edición porque la primera apareció por fascículos en *La Oceanía española.*

más tardía del mismo autor, mecanografiada, pero sin publicar, de 1963. Además, se ha descubierto gracias a un artículo ensayístico de Alejo Valdés Pica que aparecía en uno de los volúmenes incluidos, sendos libros de Ramón Gómez de la Serna y de Alfonso Hernández Catá aparecidos en la colección *La novela semanal* de los años 20, que tratan sobre Filipinas. Es curioso en el caso del primero, la representación orientalizada y de extrañeza que hace de los filipinos, cuando como afirma en su propia autobiografía, estaba habituado a su presencia en la casa de su padre, que había sido largo tiempo funcionario de Ultramar en Manila y que aparece como autor secundario de la *Vida y escritos del Dr. José Rizal*, compilados por W. Retana en 1907.

Yendo a la parte más cuantitativa de lectura distante, *Filiteratura* ha compilado 88 autores y autoras filipinos que escriben en español y 182 españoles que tratan sobre Filipinas. De los españoles 86 nacieron entre 1830 y 1915. 10 de los filipinos son mujeres y 15 de los españoles también lo son. Muchos de los españoles como Wenceslao Retana y José María Romero Salas y de los filipinos como José Rizal y Adelina Gurrea entre muchos otros, escriben tanto en periódicos filipinos como españoles, pero en esto todavía habrá que profundizar.

5. PERSPECTIVAS

A pesar de que los resultados son esperanzadores, hay aún objetivos que posibles que han quedado sin cumplirse con la actual base de datos. Entre ellos dos principales:

- Completar la reconstrucción de los campos literario y cultural en torno a Filipinas con todos los actores, hayan publicado en libro o en prensa para asentar las bases de una historia de la literatura filipina en español que inevitablemente deberá incluir una historia de la prensa en Filipinas.
- Facilitar la vinculación de *Filiteratura* a otras bases de datos similares para visibilizar el papel que tuvo Filipinas en la literatura hispanohablante de los siglos XIX y XX y sacar a la luz posibles lazos entre otras áreas hispanohablantes y Filipinas por medio de escritores, periodistas o impresores.

Por esto, se planea una segunda fase para *Filiteratura*, en la que deberá desarrollarse de la siguiente manera.

En primer lugar se aumentarán los registros de periódicos, imprentas y premios incluyendo los que hay en las obras bibliográficas de Artigas Cuerva y de Wenceslao Retana y en el catálogo de la biblioteca filipina de la librería de Pedro Vindel, además de los que aparecen en la guía de periodistas españoles del siglo XIX elaborada por Manuel Ossorio y Bernard, en la que además de los nombres de múltiples periodistas y escritores que anduvieron entre España y Filipinas, encontramos información sobre los periódicos españoles en los que estos colaboraron, información que también habría que incluir en *Filiteratura* (Artigas y Cuerva, 1906; Retana 1900, 1908, 1895; Vindel, 1904; Manuel Ossorio y Bernard, 1903).

En segundo lugar, se va a realizar un etiquetado de los libros por tema y, si fuera posible, de los periódicos por línea editorial usando un vocabulario controlado. En el caso de los libros, más allá de los géneros, interesa saber qué temas se relacionan con las obras sobre Filipinas. Este etiquetado temático se ha intentado en varias bibliotecas con éxito variable: a menudo existen inconsistencias y no todos los elementos de un grupo están etiquetados de forma acertada como integrantes de dicho grupo. Además, en muchos casos, el etiquetado se suele limitar al género. Algunos temas como II Guerra Mundial, o Revolución Filipina, no aparecen como subconjunto de las obras filipinas en español y deberían. Siendo uno de los objetivos de la base de datos asentar las bases para una historia de la literatura filipina en español, interesa saber los temas más tratados y más leídos en cada época y su relación con otros parámetros como la profesión de los escritores. Se podría así responder preguntas como si escriben los políticos más libros de viajes o si las memorias de la II Guerra Mundial fueron mayoritariamente escritas por religiosos, como punto de partida en la elaboración de análisis e hipótesis.

En tercer lugar, se va a reforzar un aspecto ya existente como es la colaboración de lectores y usuarios. De momento hay una página de contacto en WordPress a la que los usuarios pueden enviar sus sugerencias de nuevas entidades (obras, ediciones, autores, imprentas, periódicos, premios y organizaciones), seudónimos pertenecientes a autores presentes en la base de datos, u otra información relevante para que pase a integrar la colección. Lo que queremos hacer es incluir a las personas interesadas

como colaboradores directamente de los grupos de Zotero y de Heurist para que puedan subir las entradas que vean necesarias sin pasar antes por la gestión previa. Una vez hecho esto, las entradas son revisadas y aprobadas para su visualización pública.

En cuarto lugar, se pretende ampliar la base de datos con obras aparecidas en periódicos y revistas, tanto cuentos, como poemas, libros de viaje o novelas aparecidas por entregas. Para esto y para completar el mapa de los autores activos, se seguirán dos procedimientos: por un lado, se conectará la base de datos Filiteratura al repositorio *Philperiodicals*. Este repositorio cuenta implementa el protocolo IIIF, con lo que partes de la imagen del periódico se pueden vincular directamente a un autor o como obra. Estar en Heurist supone ciertas limitaciones en la previsualización de estos enlaces y la búsqueda por texto, así que podría ser necesario salir del gestor de bases de datos. Por otro lado, se vinculará mediante enlaces e incrustación de imágenes cuando sea necesario y lo permitan las hemerotecas digitales, a otros periódicos que no estén en *Philperiodicals*. Las hemerotecas digitales propuestas son la Hemeroteca Municipal de Madrid que tiene periódicos digitalizados en el repositorio Memoria de Madrid, la Hemeroteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica de España, la Biblioteca digital de la Universidad de Santo Tomás de Manila y una vez más, Archive.org. El caso de la Biblioteca digital de la Universidad de Santo Tomás puede ser algo más complicado al ser el único que no tiene capa de texto en las imágenes de sus periódicos.

Finalmente, en quinto lugar, incidiendo en el objetivo de facilitar el trabajo de los investigadores, se hará un mapa de bibliotecas que contienen obras de *Filiteratura*. En este trabajo será también crucial la ayuda de los colaboradores.

6. CONCLUSIONES

Filiteratura ha conseguido el hito de reunir en una misma base de datos la literatura en español de y sobre Filipinas. Por medio de esta herramienta se han cuestionado los límites actuales de la literatura filipina en español, se ha puesto de relieve la amplia producción sobre Filipinas que hubo durante la Edad de Plata, cuestionando lo que se ha venido

diciendo al respecto (Valmaseda, 2014), se tiene una noción de lo que se leía y editaba en Filipinas en español y se han localizado obras hasta ahora difíciles de encontrar o que no se sabía si seguían existiendo. Aun así, el trabajo continúa y se espera que la base de datos siga creciendo y centralizando recursos sobre Filipinas uniéndose con otros proyectos sobre campos literarios en el mundo hispanohablante y sobre prensa y literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS Y CUERVA, M. (1906). *Los periódicos filipinos: la más completa bibliografía publicada hasta la fecha acerca de los papeles públicos filipinos*. Manila: Biblioteca Nacional Filipina. Disponible en línea: *http://archive.org/details/arb8044.0001.001.umich.edu* [18/12/2019].

BARDAVÍO-ESTEVAN, S. (2018). "'¡España es también aquí!': Nación e imaginario colonial en los cuentos de Emilia Pardo Bazán". *Castilla: Estudios de Literatura* 9, 176-203. Disponible en línea: *https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.176-203* [05/12/2019].

DE LA PEÑA, W. (2011). "Revisiting the Golden Age of Fil-Hispanic Literature (1898-1941)". En *Pilipinas muna! Филиппины прежде всего!: К 80-летию Геннадия Евгеньевича Рачкова. / Pilipinas muna! Filipinas principalmente: ensayos en honor del 80 aniversario de Gennady Paton Rachkova*, AA.VV. (eds.), 119-27. Sankt-Peteburg: Kuntskamera.

DONOSO, I. y GALLO, A. (2011). *Literatura hispanofilipina actual*. Madrid: Verbum.

GARCÍA CASTELLÓN, M. (2001). *Estampas y cuentos de las Filipinas Hispánicas*. Madrid: Clan.

HERNÁNDEZ, V. S. (2001). "Trends in Philippine Library History", *Libraries & Culture* 36.2, 329-344.

KAPCHAN, D. A. & STRONG, P. T. (1999). "Theorizing the Hybrid". *The Journal of American Folklore* 112.445, 239-253.

LOZANO DE VILCHEZ, E. (1893). *Emma Delaunay: novela orijinal de D.a Enriqueta Lozano de Vilchez.* Manila: Imprenta de la Revista

"Mercantil".

MARIÑAS OTERO, L. (1974). *La literatura filipina en castellano*. Madrid: Editora Nacional.

MARTÍNEZ SAN MARTÍN, A. y GARRIDO GALLARDO, M. Á. (1983). *La narrativa de Felipe Trigo*. Madrid: CSIC.

MOJARRO, J. (2019). "Traspacific Connections of Philippine Literature in Spanish. An Introduction". *Unitas* 92.1, 1-5. Disponible en línea: *http://unitasust.net/wp-content/uploads/2019/11/UNITAS-92-1-Guest-Editor-Introduction.pdf* [07/02/2020].

ORTIZ ARMENGOL, P. (1999). *Letras en Filipinas*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas / Ministerio de Asuntos Exteriores.

ORTUÑO CASANOVA, R. (2014). *Literatura filipina en español*. Portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: *http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_filipina_en_espanol/* [09/12/2019].

____ (2017). "Philippine Literature in Spanish: Canon Away from Canon". *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América* 85, 58-77.

ORTUÑO CASANOVA, R. Y SARMIENTO, A. (2020). "Humanidades Digitales en Filipinas: proyectos, dificultades y oportunidades de la colaboración Norte-Sur". *Digital Scholarship in the Humanities*, fqz086. Disponible en línea: *https://doi.org/10.1093/llc/fqz086* [06/11/2020].

OSSORIO Y BERNARD, M. (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y litografía de J. Palacios. Disponible en línea: *http://archive.org/details/ensayodeuncatlo00berngoog* [18/12/2019].

PRATT, M. L. (2017). *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London / New York: Routledge / Taylor & Francis.

RETANA, W. E. (1895.) *Archivo del bibliófilo filipino; recopilación de documentos históricos, científicos, literarios y políticos, y estudios bibliográficos*. Madrid: Viuda de M. Minuesa de los Ríos. Disponible en línea: *https://catalog.hathitrust.org/Record/006054380* [18/12/2019].

____ (1900). *El periodismo filipino Noticias para su historia (1811-1894) Apuntes bibliográficos, indicaciones biográficas, notas críticas,*

semblanzas, anécdotas. Madrid: Viuda de M. Minuesa de los Ríos.

____ (1906). *Aparato bibliográfico de la historia general de Filipinas deducido de la colección que posee en Barcelona la Compañía General de Tabacos de dichas islas*. Madrid: Viuda de M. Minuesa de los Ríos.

____ (1908). *Tablas cronológica y alfabética de imprentas é impresores de Filipinas (1593-1898)*. Madrid: Lib. General de Victoriano Suárez.

____ (1909). *De la evolucion de la literatura Castellana en Filipinas: los poetas, apuntes criticos*. Madrid: Lib. General de Victoriano Suárez.

RODAO, F. (1996). "La lengua española en Filipinas durante la primera mitad del siglo XX". *Estudios de Asia y Africa* 31.1(99), 157-175.

SUSMITA, C. (2013). *Collaboration in International and Comparative Librarianship*. Hershey, PA: IGI Global.

TIONGSON, N. G. (ed.) (1994). *CCP encyclopedia of Philippine art. Literature*. Manila: Cultural Center of the Philippines.

TORRADO, A. (1948). *Mi tía de Filipinas.* Madrid: Ed. Rollán.

URRUTIA CÁRDENAS, H. (2000). "La Edad de Plata de la literatura española (1868-1936)". *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 22-23, 581-595. Disponible en línea: *http://hdl.handle.net/11441/30459* [05/12/2019].

VALMASEDA, C. (2014). "La imagen de Filipinas en la literatura española del siglo XIX". *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina* 5, 25-29. Disponible en línea: *http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-imagen-de-filipinas-en-la-literatura-espanola-del-siglo-xix/* [05/12/2019].

VINDEL, P. (1904). *Catálogo Sistematico é Ilustrado de la Biblioteca Filipina Reunida Y Puesta en Venta Por P. Vindel*. Madrid: Librería de Pedro Vindel. Disponible en línea: *http://archive.org/details/catlogosistemat03vindgoog* [18/12/2019].

Recibido el 13 de marzo de 2020.

Aceptado el 29 de abril de 2020.

TODO VALLE-INCLÁN EN RED: EL ARCHIVO DIGITAL DEL GIVIUS[1]

ALL VALLE-INCLÁN ONLINE: THE GIVIUS DIGITAL ARCHIVE

Margarita SANTOS ZAS
Universidad de Santiago de Compostela
margarita.santos@usc.es

Carmen VÍLCHEZ RUIZ
Universidad de Santiago de Compostela
c.vilchez@usc.es

Resumen: Este trabajo presenta el sitio web del *Archivo Digital Valle-Inclán/1888-1936 (www.archivodigitalvalleinclan.es)*. Esto es, el resultado final de un proyecto, inscrito en el panorama de los proyectos digitales de la literatura española de la Edad de Plata, que ofrece un modelo de archivo de autor, concebido no solo como biblioteca digital sino como un potente recurso de investigación. En estas páginas se exponen las características definitorias, acceso, diseño gráfico y estructura de la interfaz web de esta innovadora plataforma digital, así como casos prácticos de consulta e investigación. Este espacio cibernético, consagrado a la obra y figura de Ramón del Valle-Inclán, ofrece en acceso abierto y gratuito el fondo bibliográfico, documental, gráfico e iconográfico del escritor (4.500 documentos / 80.000 imágenes), aportado por el GIVIUS. Su recepción ha sido excelente a tenor de las 50.000 visitas registradas en seis meses. Premio HDH2018 a la mejor herramienta digital.

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del "Programa do Plan Galego IDT" de la Xunta de Galicia para GPC (ED431B 2017/58) y en el Proyecto de Investigación subvencionado por MINECO y Fondos FEDER, "La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: ediciones y estudios críticos" (FFI2015-70845-R).

Palabras clave: Archivo Digital Valle-Inclán / 1888-1936. Herramienta de investigación. Humanidades Digitales. Literatura española de la Edad de Plata.

Abstract: This paper presents the website of *Archivo Digital Valle-Inclán/1888-1936* (*www.archivodigitalvalleinclan.es)*. This is the final result of a project, within the framework of digital projects on The Silver Age of Spanish literature, which offers an author archive model, conceived not only as a digital library, but also as a powerful research tool. Main features, access, graphic design and web interface of this innovative digital platform are presented on these pages, as well as some case studies of hypothetical query and research. This website is devoted to the life and work of Ramón del Valle-Inclán, and it offers an open and free access to bibliographical, documentary, graphical and iconographic files, provided by the GIVIUS (4.500 documents / 80.000 images). Its reception has been excellent according to the 50.000 visits recorded in six months. HDH Best Digital Tool Award 2018.

Key Words: Valle-Inclán Digital Archive / 1888-1936. Research tool. Digital Humanities. Silver Age of Spanish literature.

Hace tan solo un lustro, cuando iniciamos la aventura del *Archivo Digital Valle-Inclán / 1888-1936* (ADVI: *www.archivodigitalvalleinclan.es*), apenas disponíamos de referentes concretos en que apoyarnos. Hoy, como bien señala Dolores Romero (2018: 113), al trazar la Historia digital de la Edad de Plata, en la que también se imbricaría el ADVI, encontramos enlaces de todo tipo, derivados de la "digitalización masiva de contenidos", que se multiplican en bases de datos, archivos o bibliotecas específicas. Pero esta proliferación de plataformas digitales supone también la creación de nuevos recursos y aplicaciones electrónicas, que "no solo sirven para dar información, sino que son instrumentos que generan nuevos procesos de conocimiento en un mundo infinitamente interconectado" (Romero, 2018: 112). Es decir, el incremento de los recursos tecnológicos relacionados con la llamada Edad de Plata —de aplicación a las Humanidades, en general— se han bifurcado para dar origen a una primera línea de

trabajo, la más transitada y fecunda, que se orienta a preservar y difundir legados culturales, sean artísticos o literarios; y una segunda línea, cuya brújula apunta al propósito de generar métodos de análisis (relacionales, estadísticos, visuales…), aplicables a esos nuevos objetos de estudio, que son los textos digitales, lo cual supone un cambio de paradigma en la investigación literaria.

Pero no perseguimos trazar en este punto un estado de la cuestión de los proyectos realizados en la literatura en español del siglo XX —manuscritos e impresos—, sus objetivos y características[2], ni dibujar un panorama al detalle de los recursos afines o disímiles de nuestra propia propuesta digital, sino realizar unas cuantas calas en el mapa de la Edad de Plata y destacar, en particular, archivos digitales de autor[3], territorio al que

[2] Los trabajos que citamos ahora, cuyas referencias completas se consignan en la bibliografía, resultan próximos tipológicamente a nuestros intereses, bien sea porque sus autores presentan y analizan archivos digitales de escritores, sobre corpus manuscrito (Pené, Unzurrunzaga y González, 2013; Blixen, Idmhand y Bía, 2017); o sobre corpus impreso (García Ruiz, 2014; Caresani, 2018); bien porque compartimos el mismo marco histórico-cultural con los proyectos que estudian los procesos culturales transnacionales de la primera mitad del siglo XX (Fólica y Roig Sanz, 2017; y Pérez Isasi, 2018); mientras que otros se ciñen a determinados epistolarios (González García, 2014; Arencibia y Domínguez Quintana, 2014) o al género teatral (Martínez Carro y Santa María Fernández, 2019); y, finalmente, nos referimos a aquellos investigadores que se han ocupado en particular de examinar y valorar el estado de digitalización y proyectos de la Edad de Plata (Romero, 2014 y 2018; Calvo Tello, 2017).

[3] En nuestros acercamientos a fuentes que nos brindasen objetos de comparación para valorar en sus justos términos la novedad y aportaciones del ADVI, pues la inmersión en la culminación de tamaña tarea no siempre nos ha dejado ver los árboles, hemos hecho diversas calas en las principales revistas en español de HD (*Caracteres*, *RHD* y los dos números monográficos de *Artnodes*), junto con las actas de los tres congresos de la HDH, que arrojaron un resultado que ofrecemos selectivamente: 1. Entre los proyectos de archivos digitales de autores, se acercan al ADVI por la diversidad de materiales manejados y la presencia de agentes y organismos relacionados: el Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR.DOC-UNTREF) de la U. Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires) (*http://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/rub-n-dar-o* [15/06/2019]); y el dedicado a al teatro de Víctor Ruiz de Iriarte, de la U. de Navarra (*http://ruiziriarte.com* [15/06/2019]). 2. Aunque creados a partir de *corpora* de manuscritos, pero para el caso, archivos de autor, destacamos el archivo argentino ARCAS, de cuya colección forma parte el Archivo digital de Manuel Puig (*http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones* [15/06/2019]); o el de Delmira Agustini de la Biblioteca Nacional de Uruguay (*http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/* [15/06/2019]). En esta misma línea cabe mencionar tres archivos anglófonos, dedicados respectivamente a Samuel Beckett (*www.beckettarchive.org* [15/06/2019]), Jane Austen (*https://janeausten.ac.uk/indez.html* [15/06/2019]) y Whitman (*https://whitman.org* [15/06/2019]). Otros proyectos de la Edad de Plata son: **"**Mnemosine, Biblioteca Digital de La Otra Edad de Plata", liderado por Dolores Romero (UCM), recopilación planificada de datos y metadatos sobre obras raras y olvidadas del periodo comprendido entre 1868-1936 (*http://repositorios.fdi.ucm.es/mnemosine/* [15/06/2019]); o

se adscribe el ADVI y, nacido a su amparo, un nuevo proyecto de carácter transnacional en desarrollo[4].

Dicho esto, nuestro objetivo en estas páginas es adentrarnos en la presentación y caracterización del sitio web del ADVI[5], tramo final de un proyecto que acaba de recibir el premio de HDH2018, a la mejor herramienta digital. El *Archivo Digital Valle-Inclán/ 1888-1936* es obra del Grupo de Investigación Valle-Inclán de la USC (GIVIUS), dirigido por Margarita Santos Zas, y en él viene trabajando el equipo compostelano desde octubre de 2013. Es el diseño y construcción de este archivo la tarea de mayor envergadura abordada por el GIVIUS, por la inversión de recursos humanos y materiales y el trabajo coordinado de equipos. Su resultado justifica la dilatada trayectoria del Grupo que, por otra parte, ha ido dando cuenta de sus avances en publicaciones[6] y en congresos[7] sobre preservación y explotación de archivos de autor y Humanidades Digitales.

Este espacio cibernético, dedicado a la obra y figura de Ramón del Valle-Inclán, comprende un arco de fechas concreto, cuyo *terminus*

el proyecto BETTE ("Biblioteca Electrónica Textual del Teatro en Español de la Edad de Plata") Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), que tiene como finalidad editar en lenguaje de marcado XML-TEI y analizar mediante métodos digitales las piezas dramáticas más relevantes de este periodo (*https://github.com/GHEDI/BETTE* [15/06/2019]). Para otros proyectos de carácter más general, centrados en la prensa o artistas de la Edad de Plata, véase Romero (2018: 113).

[4] En el seno mismo del GIVIUS y al amparo del modelo del ADVI se ha desarrollado la SilverAgeLab: Translations Database (1914-1940) (*silveragelab.net/project/silverage-database/* [15/06/2019]), editada por Rosario Mascato en 2018 (ISSN 2659-9465). Se trata de una base de datos relacional y documental de traducciones de la literatura de la Edad de Plata en cuatro lenguas (inglés, francés, italiano y portugués), diseñada con el fin de examinar la evolución de los mercados culturales a nivel europeo: gustos literarios, propuestas estéticas, jerarquía de los géneros, nóminas anti-canónicas o fluctuaciones del mercado literario, con el propósito de construir una imagen internacional de la literatura española en el período de entreguerras, poniendo el énfasis en la producción de mujeres. Esta base de datos ha sido concebida no solo para dar soporte a las necesidades de información sino con el objetivo de propiciar las capacidades de explotación de los datos recogidos en ella, orientadas tanto a la posibilidad de búsquedas más complejas, como a la obtención de estadísticas, que permitan descubrir patrones de información no evidentes.

[5] El software y la base de datos del *Archivo Digital Valle-Inclán / 1888-1936* han sido dados de alta en el registro de la propiedad intelectual con los números de su solicitud (SC 207 19 y SC 206 19, respectivamente), que consignamos a la espera de poder disponer del asiento registral.

[6] Sobre el origen y antecedentes del proyecto, véanse Santos Zas *et al*. (2014); y Vílchez Ruiz (2016: 248-249).

[7] Por lo que se refiere a las intervenciones en congresos de HD, han sido publicadas y, como tales publicaciones, se recogen ya en la bibliografía, excepto la correspondiente al *III Congreso de la Sociedad Internacional de Humanidades Digitales Hispánicas* (Málaga, 2017), expuesta por Carmen Vílchez, que versó sobre el prototipo de diseño web del ADVI.

a quo es 1888 —fecha de la primera publicación conocida del escritor, "Babel"— y su *terminus ad quem* es 1936, año de su fallecimiento y de la aparición de su novela póstuma, *El Trueno Dorado*, y está disponible para el público desde el 18 diciembre de 2018, con una recepción excelente, si nos atenemos a las casi 50.000 visitas registradas hasta la fecha[8].

El ADVI ofrece en acceso abierto y gratuito el amplio fondo bibliográfico —213 ediciones y emisiones de las obras del autor publicadas en vida—, documental —textos de creación editados en revistas y periódicos contemporáneos, artículos, prólogos, entrevistas, conferencias, discursos, cartas, traducciones—, gráfico —ilustraciones y motivos ornamentales de sus obras— e iconográfico —caricaturas, retratos, fotografías—, compilado por el GIVIUS durante más de dos décadas en bibliotecas y hemerotecas gallegas, nacionales e internacionales. El 80% del fondo procede de la prensa de la época y, en su totalidad, está constituido por 4.500 documentos aproximadamente, que traducidos a imágenes digitales superan la cifra de 80.000.

El archivo continúa incrementándose de forma progresiva con nuevos materiales, pues la labor de exhumación y acopio del GIVIUS es constante. Además, el archivo contiene las transcripciones en formato TXT, realizadas por los integrantes del grupo, de las obras del escritor publicadas en prensa y libro —que suponen en torno a 40.000 páginas— además de 450 TXTs, en números redondos, de entrevistas y conferencias, imprescindibles para posibilitar consultas textuales fiables[9], aportación

[8] El ADVI ha registrado en los siete meses transcurridos desde su puesta en abierto casi 50.000 visitas, exactamente 49.856, con un singular repunte de casi 3.000 visitas a raíz de la concesión del premio HDH2018, que desde aquí queremos agradecer muy vivamente (Fuente: Google Analytics).

[9] El proceso de transcripción consiste en la extracción del TXT de cada una de las ediciones digitalizadas a partir de un *software* de reconocimiento óptico de caracteres (OCR, *Abbyy FineReader 12*) que, posteriormente, es revisado por los miembros del GIVIUS para depurar errores de lectura y editar de acuerdo con unos criterios comunes que persiguen la fidelidad al texto original. Tan solo se interviene en aquellos casos en que la lectura imposibilite la devolución de resultados según el criterio lógico de búsqueda. Por ejemplo, en la primera edición de *Flor de Santidad* (1904) se lee "visidogo". En la transcripción se mantiene la errata y, a continuación, se añade entre asteriscos su corrección: "visidogo *visigodo*". Asimismo, se codifican entre corchetes los números de página y/o fecha de entrega, en el caso de las ediciones periodísticas, para facilitar su localización en la visualización de resultados. Es objetivo primordial del GIVIUS continuar con la transcripción del resto del fondo documental: textos/fragmentos de las obras publicados en prensa, artículos, prólogos, cartas y discursos. Una tarea ingente y laboriosa que se complica con los materiales procedentes de prensa histórica pues el porcentaje de errores del OCR se incrementa notablemente.

esta que consideramos de la mayor utilidad.

Pero este sitio web es mucho más que una biblioteca digital de materiales poco accesibles o vetados hasta hace poco (enero de 2017) por la vigencia de los derechos de autor, ya que constituye también un potente recurso de investigación, gracias al complejo modelo relacional de la base de datos que da soporte a la aplicación web del *Archivo Digital Valle-Inclán / 1888-1936* y al *Buscador Avanzado* implementado[10], que permite, como veremos al explicar en su lugar los casos prácticos propuestos, obtener en una consulta la historia textual de una obra, información fundamental para realizar una edición crítica; rastrear concordancias en una o varias ediciones u obras mediante la consulta textual cruzada con búsqueda por datos estructurados; o visualizar la red de relaciones tejida por el escritor en el desarrollo de su actividad literaria, social, política y cultural, con los agentes y organismos —editores, autores, ilustradores, destinatarios, periodistas, traductores, instituciones, editoriales, imprentas, etc.— con los que directa o indirectamente se relacionó (más de 2.000). Una de las novedades, inusuales en otros archivos de autor[11]. Esta valiosa información relacional, extraída del modelo de datos diseñado a partir de la labor de investigación previa del equipo académico-investigador, no solo facilita el análisis de la trayectoria y posición del escritor en el campo literario de su tiempo, sino que favorece nuevas aproximaciones al campo artístico de la *Edad de Plata*[12]. Y ejemplifica, asimismo, la óptima explotación de la información del fondo del GIVIUS, que trasciende la obra literaria del

[10] Hay que entender el presente trabajo como parte de un *continuum*, que enlaza y completa lo expuesto en dos ensayos previos que se han ocupado de la conceptualización del modelo de datos, la herramienta de administración y el desarrollo de la aplicación web del *Archivo Digital Valle-Inclán/1888-1936*, que firma Vílchez Ruiz (2016) y (2018), respectivamente, de este modo evitamos reiterar en esta tercera entrega lo expuesto en las dos anteriores.

[11] Desde el primer momento en que comenzamos el modelado de datos, advertimos el papel fundamental de agentes y organismos, en nuestro caso relacionados con Valle-Inclán, a la sazón un recurso totalmente inusual, que, sin embargo, hoy es objeto en sí mismo de proyectos digitales, que desarrollan un mapeo de las relaciones entre agentes y organismos en los procesos culturales de la Edad de Plata. Tal es el caso del titulado "Cartografía de la modernidad hispánica. Redes literarias transnacionales y mediadores culturales (España-Latinoamérica, 1908-1939)", que lidera Diana Roig Sanz (Universitat Oberta de Catalunya): *https://mapmodern.wordpress.com/cartografia-modernidad/* [15/06/2019]; o el titulado, "Mapa digital de las relaciones literarias ibéricas (1870-1930)", que dirige Santiago Pérez Isasi (Universidad de Lisboa): *http://maplit.letras.ulisboa.pt/es/inicio/* [15/06/2019].

[12] Para el estudio de las relaciones entre el campo artístico y literario véase Bourdieu (1995: 201-209).

escritor.

Por estas razones, el ADVI pretende desempeñar un papel esencial en la recuperación, conservación, análisis y difusión de la figura y obra de Valle-Inclán en la actual sociedad del conocimiento, al mismo tiempo que aspira a ser un modelo de "Archivo Digital de Autor", de referencia tanto para la comunidad académica como para todo aquel interesado en el escritor gallego y su época.

Un proyecto de tal envergadura habría sido imposible sin la financiación de dos Proyectos de Investigación I+D+i (MICINN: FFI2011-24130; y MINECO y Fondos FEDER: FFI2015-70845-R); y de las ayudas concedidas al GIVIUS en convocatorias consecutivas del programa *Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas* de la Xunta de Galicia (GPC2014/039; y ED431B 2017/58, actualmente en vigor).

Los fondos públicos citados nos han permitido contar con un equipo de trabajo interdisciplinar, necesario para el diseño, construcción y desarrollo del *Archivo Digital Valle-Inclán / 1888-1936,* constituido por dos sub-equipos:

Por una parte, el académico-investigador, dirigido por Margarita Santos Zas, e integrado por los siguientes miembros del GIVIUS: Rosario Mascato Rey, Javier Serrano Alonso, Adriana Abalo Gómez, Francisca Martínez Rodríguez y Carmen E. Vílchez Ruiz, quien, además, ha realizado las labores de gestión del *Archivo Digital* y la coordinación entre ambos equipos.

Por otra, el científico-técnico, formado por Ángeles Saavedra del *Laboratorio de Bases de Datos* de la Universidade da Coruña, y Eduardo Rodríguez, Roberto Creo, Andrés Basoa y Vanessa López de la empresa asociada a la UDC *Enxenio*; y, finalmente, los diseñadores gráficos de la empresa *Artenova* y la traductora, Karen Barlow.

Por último, el alojamiento web del *Archivo Digital Valle-Inclán /1888-1936* ha sido proporcionado por el *Centro Tecnolóxico de Supercomputación de Galicia* (CESGA) en virtud de un Convenio Específico de Colaboración suscrito con la USC-Grupo de Investigación Valle-Inclán, que garantiza su mantenimiento y preservación a largo plazo, así como posibilita futuras investigaciones conjuntas de computación avanzada (*Big Data, Linked Open Data, Cloud Computing*, etc.).

1. LA WEB DEL *ARCHIVO DIGITAL VALLE-INCLÁN / 1888-1936*

El enunciado de este segundo apartado remite al núcleo del presente trabajo, su desarrollo descriptivo, acompañado de una selectiva muestra de casos prácticos, que quiere poner de relieve la novedad de esta plataforma digital, concebida como un modelo de "archivo de autor".

1. 1. Características generales y acceso

La web del ADVI, disponible en tres idiomas —español, inglés y gallego[13]—, está dirigida tanto a investigadores como al público no especializado pero interesado en la figura y obra de Valle-Inclán, que, como hemos podido comprobar[14], responde a nuestras previsiones y, si bien, las estadísticas arrojan un número más elevado de investigadores, sean o no valleinclanistas, la tipología se ensancha para dar cabida a perfiles que apuntan al valor polivalente del ADVI. Su web, de acceso libre y gratuito, proporciona una navegación intuitiva y permite realizar búsquedas por las diferentes secciones para acceder a la información de forma directa; el diseño de la interfaz es usable (*usability*) y adaptativo (*responsive*), haciendo posible la correcta visualización y navegación en cualquier tipo de dispositivo.

Detengámonos en ese acceso a la web, que contempla dos perfiles de usuario con diferentes permisos: el usuario no registrado, que puede acceder a la información de la base de datos, contenida en las secciones del menú principal, y realizar búsquedas; y el usuario registrado mediante un sencillo formulario, quien, a las capacidades anteriores, añade la consulta

[13] A modo de curiosidad, este archivo ha generado un glosario de mil términos, inglés-español y gallego, que tenemos la intención de editar porque reúne toda la terminología de los menús, discutida por el GIVIUS caso por caso.

[14] Los usuarios proceden fundamentalmente de España, seguida de Estados Unidos, México, Italia, Argentina, Canadá, Colombia, Francia, Portugal, Alemania, Reino Unido y de otros con menor presencia. Por lo que respecta a los usuarios registrados (más de 300), su composición heterogénea evidencia el interés suscitado por el ADVI en diversas disciplinas: al lado de los valleinclanistas, se han registrado investigadores en literatura de diversos periodos, historiadores del arte, gestores o responsables de archivos de escritores, archiveros, bibliotecarios, creadores o empresas de proyectos digitales, profesores de enseñanza secundaria, público general interesado en la obra del escritor, periodistas, etc… Véase complementariamente la nota 8 *supra* (Fuente: Google Analytics).

en línea de los materiales digitalizados y la oportunidad de descargarlos en formato PDF, así como de acceder al *Buscador Avanzado* de la aplicación.

1.2. Diseño gráfico y estructura de la interfaz web

Desde este punto de vista, procuramos una web limpia y sencilla, en escala de grises, blanco y negro, combinados con rojo granate —señas identitarias del logo del GIVIUS—, que sirve como contraste para destacar cierta información o botones de acción (*enviar, buscar, limpiar*, etc.). Las fotografías del escritor que ilustran el pie de página y las cabeceras —secciones del menú principal, pestañas informativas o de acceso—, junto a la firma autógrafa —inscrita en el menú central de la página de inicio y en el pie de página—, son una constante que persigue la identificación del sitio web con su objeto: la figura y obra de Ramón del Valle-Inclán.

El diseño de las páginas de la interfaz presenta una estructura estándar, con los elementos organizativos habituales: logo del GIVIUS; menú horizontal superior; cabecera; menú vertical principal del ADVI, ubicado en el lateral izquierdo; contenido y pie. Sin embargo, la página de inicio presenta unas características propias, dada su naturaleza: prescinde de cabecera y muestra un menú principal constituido por una serie de seis retratos fotográficos de Ramón del Valle-Inclán, que dan la bienvenida al usuario (Figura 1):

Figura 1. Página principal del *Archivo Digital Valle-Inclán / 1888-1936.*

Cada fotografía de este recorrido en el tiempo por la imagen del escritor funciona como un hipervínculo que dirige a una sección del menú principal, concretamente, de izquierda a derecha —desde el joven Valle Peña al maduro Valle-Inclán— se suceden: *Obras, Documentación, Traducciones Propias, Agentes y Organismos, Iconografía e Ilustraciones*. Al pie de las mismas se localiza el *Buscador Avanzado*; y, por otra parte, nos ha parecido útil incluir una leyenda que informe sobre el número real de documentos e imágenes contenidos en la base de datos en el momento de la consulta (Figura 1).

El contenido restante de la página principal, que puede verse al deslizar (*scroll*), presenta tres breves secciones informativas: *Acceso, ¿Qué es el Archivo Digital Valle-Inclán?* y *Equipo*, que invitan al usuario a ampliar la información, que aquellas muestran extractada, mediante un botón de acción: *+info*. La última parte del contenido reitera las categorías del menú principal del AVDI.

Del menú horizontal superior que incorpora categorías estándar (acceso, selección de idioma y secciones informativas), cabe señalar la utilidad, aunque en un plano secundario, de *Opciones de consulta*, porque proporcionan una suerte de manual para el usuario que incluye, asimismo, un dato de interés: las referencias bibliográficas citadas. Por lo que respecta al pie de página, que reitera algunos botones de acceso del menú superior para mejorar la navegabilidad del sitio (*vgr*.: *Iniciar sesión, Registrarse*,

¿Qué es?, Equipo), conviene subrayar la invitación que se hace al usuario desde *Colaboraciones externas* a aportar documentación inexistente en el *Archivo Digital*; mientras que una serie de hipervínculos, que se sobreponen a una conocidísima imagen del escritor gallego, remiten a otras secciones informativas —*Cómo citar, Enlaces, Aviso legal, Política de cookies, Contacto*—. A continuación se sitúan los logos de las instituciones que han intervenido en la ejecución, financiación y *hosting* del *Archivo Digital* y, por último, se inscribe el *copyright* del sitio web.

Las páginas restantes de la interfaz web presentan una cabecera en la que se inscribe el nombre del sitio web y la miga de pan (*breadcrumb*), una técnica de navegación que permite al usuario conocer en qué lugar de la web se encuentra y qué ruta ha seguido. Las fotografías que se insertan en las cabeceras son elementos identificadores de las diferentes categorías que constituyen los menús superior y vertical. Por ejemplo, en el caso de *Obras*, la imagen del joven Valle, que la preside, reitera la que figura en la página de inicio. Se observará que las cabeceras de las secciones informativas y de acceso a la web comparten retrato fotográfico —el escritor sentado en un sofá—; mientras que el *Buscador Avanzado* se identifica con la imagen de Valle-Inclán en sus últimos años, uno de los retratos más famosos del fotógrafo Alfonso, que ha llegado a formar parte del imaginario popular.

El contenido de la página principal de cada sección del menú vertical —*Obras, Documentación, Traducciones Propias, Agentes y Organismos, Iconografía e Ilustraciones*— presenta dos tipos de menús:

1. Uno, de consulta, que consta de dos niveles: en el primero, un selector permite elegir qué tipo de información se quiere buscar, y, en el segundo, se ofrecen filtros específicos propios de la información contenida en la sección.

2. El otro, de navegación por pestañas, que permite al usuario hacerse una idea rápida y clara de los tipos de material que se ubican en la sección. Así, *Obras* contiene la creación literaria de Valle-Inclán —prensa y libro— y su traducción a otras lenguas, atendiendo especialmente a la reconstrucción de la historia textual de cada obra; *Documentación* proporciona información

de carácter documental relevante para el estudio de la vida y obra del escritor: entrevistas, cartas[15], conferencias y discursos; *Traducciones Propias* recoge las pocas traducciones realizadas por el propio Valle-Inclán; *Agentes y Organismos* contiene los datos de personajes y organismos con los que Valle-Inclán se relacionó directa o indirectamente durante el ejercicio de su actividad literaria, social, política o cultural; *Iconografía* recopila la imagen gráfica del escritor clasificada en caricaturas, fotografías y retratos; *Ilustraciones* expone el material gráfico que ilustra la obra de Valle-Inclán, publicada tanto en librería como en colecciones populares y prensa periódica. Cada una de las pestañas que integran las secciones citadas categoriza un tipo de información que se muestra en forma de listado en las secciones bibliográficas y documentales o en forma de galería en las secciones iconográficas y gráficas. Tanto los ítems del listado como las imágenes de la galería son enlaces que conducen a la ficha del recurso seleccionado.

Por último, el contenido de la página de un recurso correspondiente a una sección del menú principal muestra su imagen en miniatura, con la marca al agua del ADVI-GIVIUS, la información bibliográfica correspondiente y el icono de PDF que da acceso al visor en línea.

A estas secciones del menú principal se suma un potente *Buscador Avanzado* que permite cruzar consultas por contenido (textual) con búsquedas por datos estructurados. Es decir, permite explotar la información textual de los documentos —mediante TXTs, realizados por el GIVIUS, e incorporados a la base de datos— y filtrar, a su vez, por tipos de publicación, agentes y organismos participantes, e, incluso, imágenes

[15] Incorporar las cartas valleinclanianas (367 en este momento) al ADVI fue también objetivo contemplado desde muy pronto. Recordemos el interés que en la historiografía literaria han despertado los epistolarios, objeto de compilaciones, estudios y ediciones, y ahora, como cabía esperar, algunos proyectos han hecho de las cartas su único cometido. Tal es el caso del epistolario galdosiano de la Cátedra Pérez Galdós (*http://www.casamuseoperezgaldos.com/epistolario-galdosiano* [15/06/2019]); el dedicado a Francisco Ayala, de la Fundación que lleva su nombre (*http://www.ffayala.es/epistolario* [15/06/2019]) o el proyecto "Epístola" de la Fundación Francisco Giner de los Ríos / Residencia de Estudiantes, que ha desarrollado una herramienta digital "Publicador de Epístola" de momento de uso interno exclusivamente, entre otros.

incluidas en esas publicaciones. Los resultados de las búsquedas pueden exportarse de forma parcial o completa en un documento CSV[16].

Es decir, el *Buscador Avanzado* permite un juego infinito de posibilidades combinatorias, pero *grosso modo* podemos apuntar las más destacadas que vamos a procurar materializar con ejemplos prácticos que sirvan para mostrar sus potenciales capacidades.

2. TRES CASOS PRÁCTICOS DE CONSULTA E INVESTIGACIÓN

Con el propósito de mostrar qué información y qué materiales digitalizados puede ofrecer con todo rigor el *Archivo Digital Valle-Inclán / 1888-1936* como herramienta de investigación, plantearemos seguidamente algunos casos hipotéticos, relativamente comunes para un investigador o estudiante de doctorado, y les proporcionaremos, asimismo, las vías de acceso adecuadas para afrontarlos y resolverlos.

Supongamos, en primer lugar, el caso de una doctoranda, cuya tesis consiste en una edición crítica de una obra dramática del escritor, tan compleja en su génesis como es el caso de Águila de Blasón. Un punto de partida inexcusable para el investigador sería conocer la historia textual de la obra: cuántas ediciones se dieron a la estampa en vida del autor y qué textos se publicaron en prensa para poder reconstruir su prehistoria textual. Esta labor, que hasta hace bien poco resultaba lenta, laboriosa y a menudo incompleta, se facilita y agiliza con el *Buscador Avanzado* —previo registro—, en cuyo menú habría que realizar la siguiente consulta: buscar publicaciones por tipo, marcar en los resultados serán el filtro ediciones y textos/fragmentos y, a su vez, seleccionar en obra Águila de Blasón (Figura 2).

[16] Para la descripción detallada de los contenidos, funcionalidades de navegación y consulta de cada sección del menú principal, así como del *Buscador Avanzado,* véase Vílchez Ruiz (2018).

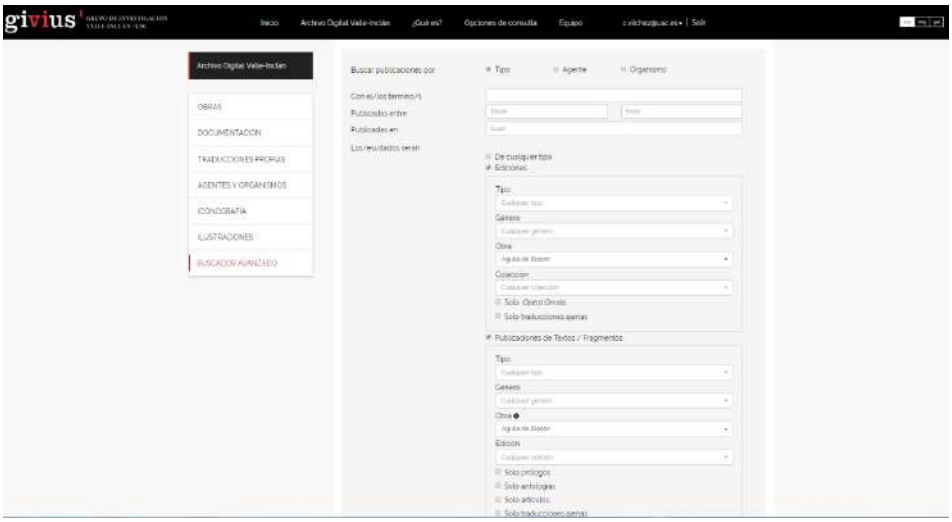


Figura 2. Búsqueda ediciones y publicaciones de textos/fragmentos por obra: *Águila de Blasón*

El *Buscador Avanzado*, tras la consulta devuelve la información en dos pestañas: 1. Ediciones: muestra cuatro ediciones de la obra en prensa y libro, junto al PDF de cada recurso, preparado para su visualización en línea y/o su descarga. 2. Publicaciones de textos/fragmentos en la prensa periódica, sistema de publicación muy habitual en el escritor gallego, que editaba fragmentariamente sus obras en periódicos y revistas, bien por entregas con una cadencia de aparición no necesariamente regular, o en textos sueltos, que, posteriormente reelaborados, integraba en una obra. Tal es el caso de *Águila de Blasón* (1907), que resulta un ejemplo paradigmático de las estrategias de escritura y publicación empleadas por Valle-Inclán, pues nos muestra dieciséis resultados que reúnen los textos publicados en prensa asociados a la obra, así como las varias reproducciones que esos textos tuvieron en periódicos o revistas, aportando también el PDF respectivo (véanse Figuras 3 y 4). Con estos materiales, la doctoranda dispondría de una información rigurosa para reconstruir la historia textual de esta *Comedia Bárbara* y una base sólida para afrontar su edición crítica.

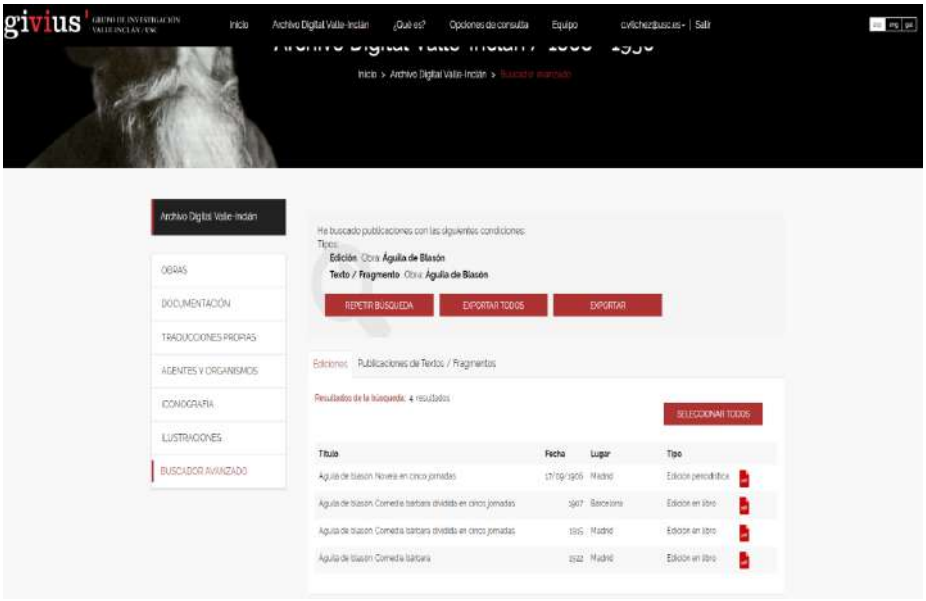


Figura 3. Resultados pestaña ediciones de *Águila de Blasón.*

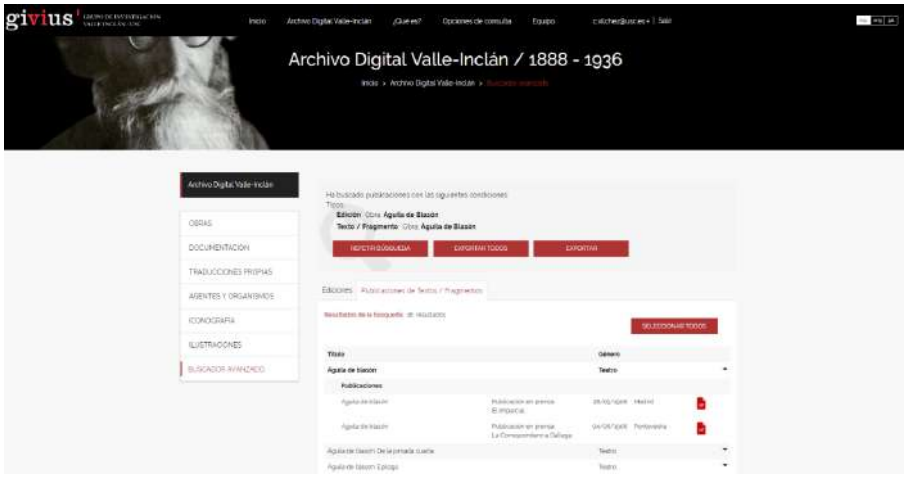


Figura 4. Resultados pestaña publicaciones de textos/fragmentos de *Águila de Blasón.*

Estos resultados, además, podrían exportarse en un documento CSV, lo que permitiría también trabajar desconectado (*off-line*).

De manera complementaria, la doctoranda podría averiguar las opiniones de Valle-Inclán sobre esta primera *Comedia bárbara* en entrevistas, cartas o conferencias, así como rastrear información sobre el estreno de la obra. Una búsqueda textual con el/los término/s, en este caso, cadena literal, "águila de blasón", devolvería aquellos materiales en los que figurase el criterio de búsqueda.

Un segundo caso hipotético, contemplaría la anotación de una edición crítica de *Divinas Palabras* y para ello necesita ejemplos de intratextualidad sobre la expresión, por ejemplo, "Noche de luceros". Este cometido que supondría una relectura de las obras del escritor en "busca y captura" de la recurrencia de la expresión citada, se simplifica en el ADVI al introducir en el campo con el/los término/s la cadena de texto entre comillas, "Noche de luceros", y acto seguido comprobar los resultados, que remiten, por su parte, a pasajes de *Los Cuernos de Don Friolera* y *Viva mi dueño*, en los que se halla esa misma expresión. Debemos destacar aquí la visualización de resultados de la búsqueda textual, pues permite leer el criterio de búsqueda contextualizado y marcado en negrita, con indicación del número de página del documento en el que se halla. Incluso, en el caso de ediciones periodísticas se indica además fecha y número de la entrega, para facilitar su ubicación. Esta funcionalidad facilita el proceso de cita en el documento de trabajo del investigador, ya que solamente tiene que copiar y pegar del documento CSV exportado (véase Figura 5).

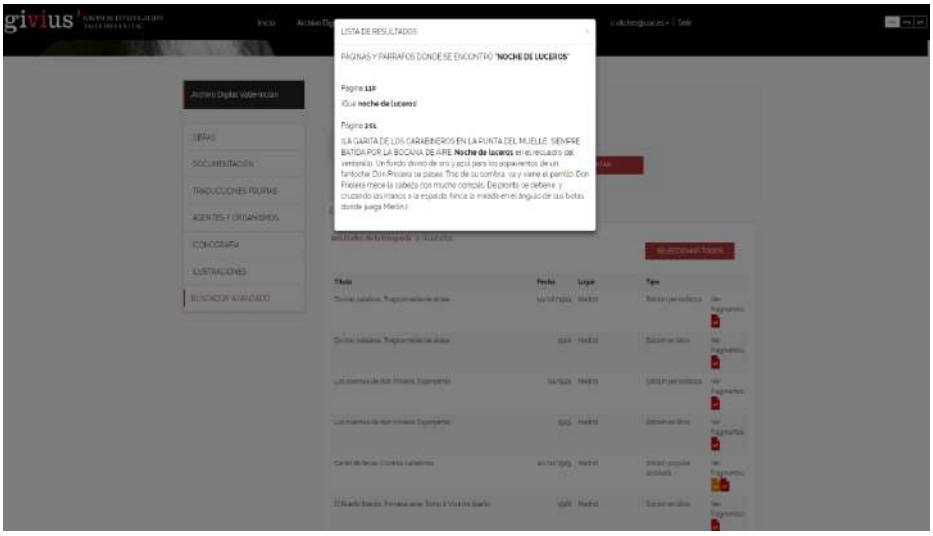


Figura 5. Visualización resultados búsqueda textual en *Los Cuernos de Don Friolera* (1925).

Este mismo tipo de consulta cabría aplicarse, por ejemplo, a estudios lingüísticos sobre el uso de galleguismos, tan frecuentes en la obra del escritor —*vgr*. *boira, lóstrego*— y calcos en español de términos y perífrasis gallegas —*vgr*. "cueva", utilizado en este caso como sinónimo de *cova* con el significado de "tumba"; *ter* + participio: *tengo entrevisto*—. Mecanismo extrapolable al lenguaje esperpéntico, al uso de galicismos, latinismos, americanismos, gitanismos, términos de jerga, argot y un larguísimo muestrario del que hace gala la obra de Valle-Inclán, cuya riqueza lingüística es una de sus primordiales señas de identidad.

Por último, planteamos la hipótesis —entre otras posibles—, de un supuesto especialista en la figura y obra de Salvador Bartolozzi, interesado en los trabajos de ilustración que realizó para numerosas publicaciones periódicas y colecciones populares contemporáneas al escritor. Valiéndose del *Buscador Avanzado*, podría obtener las que el artista madrileño realizó para ilustrar textos de Valle-Inclán. La vía adecuada es buscar publicaciones por tipo y filtrar por el agente participante "Bartolozzi" (véase Figura 6):

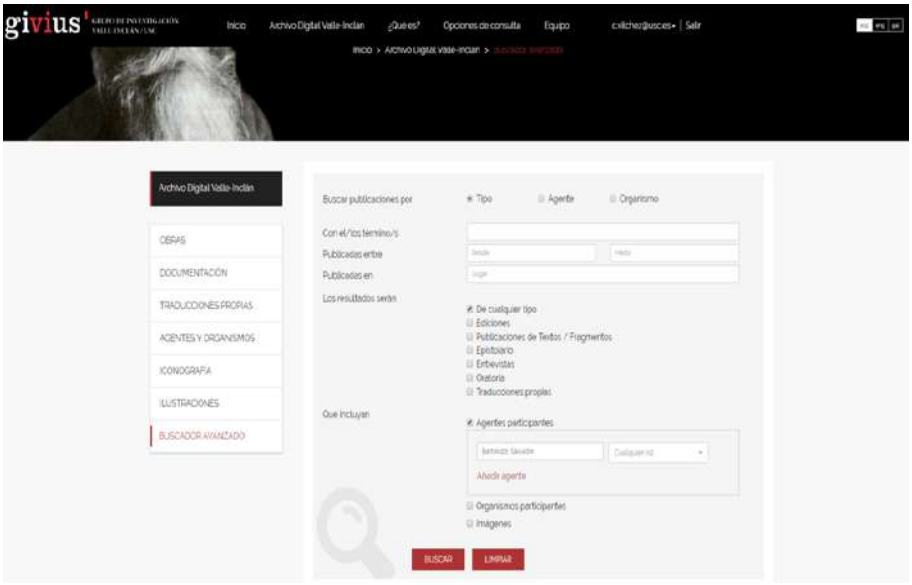


Figura 6. Búsqueda por agente participante "Bartolozzi".

El resultado de la búsqueda devuelve en dos pestañas (1. Ediciones; 2. Publicaciones de textos/fragmentos) las publicaciones de Valle-Inclán ilustradas por Bartolozzi. La primera, muestra una edición popular asociada, que vio la luz en la colección *La Novela Semanal*. La segunda, proporciona un poema del escritor gallego, editado en la revista *La Esfera*. En ambos casos, junto al icono de PDF aparece también el del recurso JPG. Para visualizar este último, debemos clicar sobre el icono que conduce a la ficha de la publicación, que contempla una sección para las ilustraciones contenidas (Figuras 7 y 8):

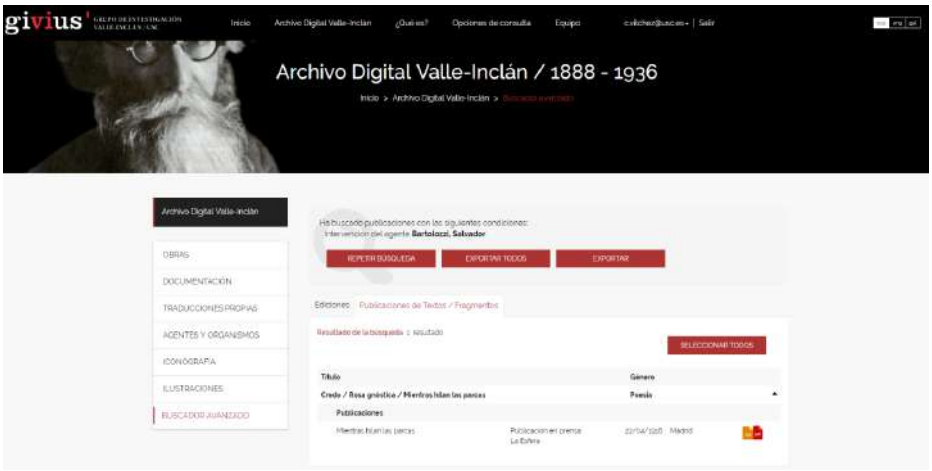


Figura 7. Resultado búsqueda por agente "Bartolozzi" en pestaña publicaciones de textos/fragmentos.

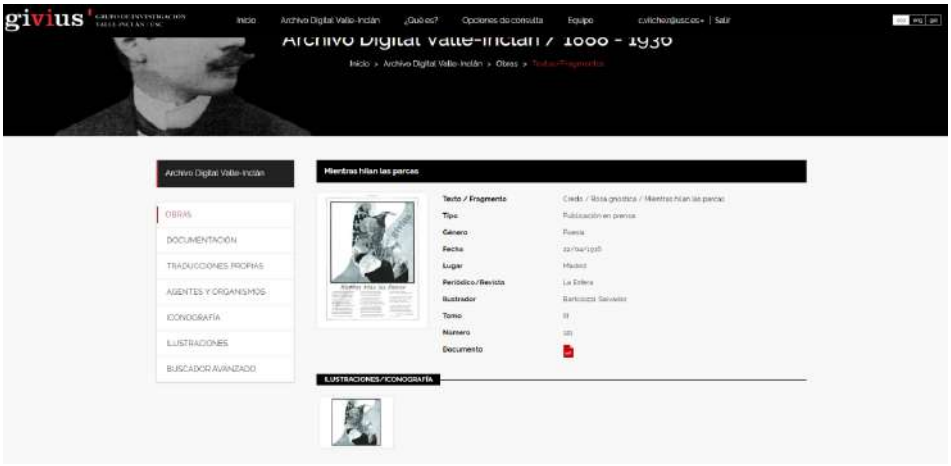


Figura 8. Ficha de publicación del poema ilustrado por Bartolozzi.

Este tipo de consulta también podría realizarse directamente acudiendo a la sección de *Agentes y Organismos* del menú principal, donde obtendríamos, en primer lugar, las ilustraciones de Bartolozzi (Figura 9).

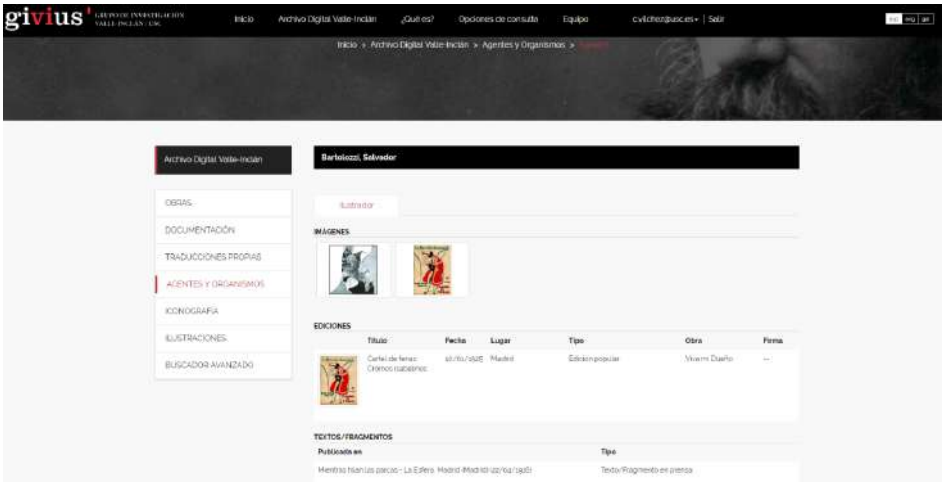


Figura 9. Resultado búsqueda por agente "Bartolozzi" en la sección *Agentes y Organismos*.

Tras esta sintética muestra de hipotéticos casos prácticos, se infieren infinitas posibilidades de consulta y explotación de la información contenida en el *Archivo Digital Valle-Inclán /1888*-1936. Pero si estos ejemplos evidencian que el ADVI es un potente y versátil instrumento de consulta, investigación y difusión de la vida y obra de uno de los principales renovadores de la literatura española del siglo XX, es preciso añadir que las capacidades descritas no agotan su potencial. Y volvemos al principio de esta exposición para cerrar el círculo.

El ADVI ha dado al GIVIUS carta de ciudadanía en el ámbito de las Humanidades Digitales —el reciente Premio HDH2018, antes enunciado, lo respalda— porque sus características definitorias lo convierten en una innovadora plataforma digital que, en primera instancia, representa, como acabamos de ver, lo que Dolores Romero (2018: 110-117) define, al referirse a las aportaciones de los proyectos digitales en general y, singularmente, en el campo de la *Edad de Plata*, como una herramienta que permite *ver más y mejor*, aplicable en nuestro caso a la producción y trayectoria literarias de Valle-Inclán.

Pero más allá de preservar, visibilizar y difundir un legado cultural —un valioso patrimonio—, por tanto, más allá de su función de informar, línea de trabajo a la que en principio se adhiere el ADVI, este archivo es también un instrumento que genera nuevos procesos de conocimiento.

Quiere decirse que la conversión de todos los materiales valleinclanianos en objetos digitales supone un ingente corpus, susceptible de la aplicación de métodos de análisis y herramientas propias de las HD (vgr. *topic modeling*, minería textual —*text mining*— o estilometría) con fines distintos: desde llevar a cabo estudios de redes que conforman la producción editorial de Valle-Inclán, hasta descubrir patrones ocultos semánticos, estilísticos, organizativos… Quiere decirse que el ADV potencialmente permite también *ver de forma diferente*, en expresión nuevamente de Dolores Romero (2018: 114).

Y aquí reside su principal potencial en el campo de las HD. Bien es verdad que apenas hemos empezado a asomarnos a estas posibilidades analíticas, que en el GIVIUS inaugura un ensayo sobre la poesía de Valle-Inclán, firmado por Rosario Mascato (2019). Se trata de la primera aproximación al corpus digital valleinclaniano más allá de su dimensión informativa, que aporta, por una parte, una serie de reflexiones teóricas preliminares sobre potenciales tratamientos contracanónicos de dicho corpus; y en el terreno concreto de la praxis analítica, trata de testar algunas técnicas o métodos de análisis estadísticos y probabilísticos (*text-mining*, *topic modeling*), aplicados al estudio de los recursos léxicos del escritor, ceñido para la ocasión a uno de los tres poemarios valleinclanianos, *La Pipa de Kif* (1919), aunque con el propósito explícito de proyectar su rentabilidad sobre un corpus mayor —solo así adquiere sentido—, que precisamente proporcionaría el ADVI.

Cabría añadir a lo expuesto un apunte final, que ni somos las primeras ni las únicas en manifestar, a saber: por sugestivo que resulte indagar en estos ámbitos, prácticamente inexplorados, nos inquieta la conversión de la herramienta y la metodología digital en un fin en sí mismo, que arrastra como secuela muchas veces la falta de rigor analítico, tendencia que hemos visto repetirse como algo cada vez más habitual en recientes congresos. Por el contrario, nuestra posición en este punto es clara: consideramos fundamental que los nuevos parámetros teórico-metodológicos se asienten sobre los conocimientos adquiridos en nuestro propio ámbito humanístico y que esto sea un valor y no un demérito. Es necesaria la formación, el conocimiento de los mecanismos y técnicas de análisis y procedimientos para evitar el desdén sin fundamento, para saber seleccionar *ad hoc*, para poder posteriormente interpretar resultados y, sobre todo, para decidir con conocimiento de causa, si estos instrumentos son ancilares de otras finalidades o una finalidad en sí mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENCIBIA SANTANA, Y. y DOMÍNGUEZ QUINTANA, R. (2014). "Hipertexto de Pérez Galdós. El epistolario (HPGE)". En *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades digitales. Experiencias y proyectos*, Álvaro Baraibar (ed.), 233-242. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

BLIXEN, C.; IDMHAND, F. y BÍA, A. (2017). "Omeka y la edición digital de los cuadernos de Delmira Agustini". En *Libro de resúmenes del III Congreso de la Sociedad Internacional HDH: Sociedades, Políticas, Saberes*, Nuria Rodríguez Ortega (ed.), 216-217. Málaga, 18-20 de octubre.

CALVO TELLO, J. (2017). "Estado de la digitalización de la Edad de Plata: un análisis cuantitativo". *Revista de Humanidades Digitales* 1, 76-95. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/RHD/article/view/17089* [15/06/2019].

CARESANI, R. J. (2018). "Humanidades digitales desde el Sur: el Archivo Rubén Darío como prototipo". En *Primeras Jornadas de la Red de Archivos Literarios Latinoamericanos*, Montevideo, 4-5 de septiembre.

GARCÍA RUIZ, V. (2014). "El caso del teatro español de posguerra: Víctor Ruiz Iriarte editado en la red". En *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades digitales. Experiencias y proyectos*, Álvaro Baraibar (ed.), 307-322. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Disponible en línea: *http://dadun.unav.edu/handle/10171/35732* [15/06/2019].

GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. (2014). "El proyecto Epístola: edición digital de los epistolarios de la Edad de Plata". *Janus*, Anexo 1, 197-208.

FÓLICA, L. y ROIG SANZ, D. (2017). "Cartografía de la modernidad hispánica: el uso de Nodegoat en la construcción de un entorno digital de investigación". En *Libro de resúmenes del III Congreso de la Sociedad Internacional HDH: Sociedades, Políticas, Saberes,* Nuria Rodríguez Ortega (ed.), 307-309. Málaga, 18-20 de octubre.

MARTÍNEZ CARRO, E. y SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T. (2019). "Biblioteca Electrónica Textual del teatro español (1868-1936) e investigación con grafos". *Revista de Humanidades Digitales* 3, 23-45. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/RHD/article/view/23144/19092* [15/06/2019].

MASCATO REY, R. (2019). "El corpus digital valleinclaniano: nuevas aportaciones y reflexiones sobre potenciales análisis con *La Pipa de Kif* al fondo". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 44.3, 21-56.

PENÉ, M.; UNZURRUNZAGA, C. y GONZÁLEZ, C. (2013). "Difusión y preservación digital de los papeles de autores destacados. Proyecto ARCAS, un ejemplo de articulación entre grupos de investigación y biblioteca". En *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. La Plata, 7-9 de agosto.

PÉREZ ISASI, S. (2018). "Hacia un mapa digital de las relaciones literarias ibéricas (1870-1930): algunas reflexiones teóricas y metodológicas". *Artnodes* 22, 93-101. Disponible en línea: *http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i22.3200* [15/06/2019].

ROMERO LÓPEZ, D. (2014). "Hacia la *Smartlibrary*: *Mnemosine*, una biblioteca digital de textos literarios raros y olvidados de la Edad de Plata (1868-1936). Fase I". *Janus,* Anexo 1, 411-422.

____ (2018). "La Edad de Plata en la tarima digital. Hacia la transdisciplinariedad y la cultura *smart*". *Artnodes* 22, 110-117. Disponible en línea: *http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i22.3215* [15/06/2019].

SANTOS ZAS, M.; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, F. y MASCATO REY, R. (2014). "La creación y gestión del archivo digital valleinclaniano: *corpus* manuscrito e impreso". *Janus,* Anexo 1, 435-457.

VÍLCHEZ RUIZ, C. E. (2016). "El *Archivo Digital Valle-Inclán*: *corpus* impreso". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 247-270. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16956* [30/05/2019].

____ (2018). "El *Archivo Digital Valle-Inclán*: aplicación web". En *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales Aplicadas. Casos de estudio y perspectivas críticas*, Esteban Romero Frías y Lidia Bocanegra Barbecho (eds.), 361-385. Granada / Nueva York: Universidad de

Granada / Downhill Publishing. Disponible en línea: *https://doi.org/10.5281/zenodo.1469337* [30/05/2019].

Recibido el 13 de marzo de 2020.

Aceptado el 29 de abril de 2020.

Sección Monográfica II

El otro, el mismo.
Figuras y discursos de la alteridad

Santos Zunzunegui y Ainara Miguel (eds.)

EL OTRO, EL MISMO. FIGURAS Y DISCURSOS DE LA ALTERIDAD

THE OTHER, THE SAME. FIGURES AND DISCOURSES OF ALTERITY

Santos ZUNZUNEGUI
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
santos.zunzunegui@ehu.eus

Ainara MIGUEL
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
ainara.miguel@ehu.eus

Resumen: *El Otro, el Mismo. Figuras y discursos de la alteridad* es el título del congreso internacional que la Asociación Española de Semiótica y el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco UPV/EHU celebraron conjuntamente durante los días 13, 14 y 15 de noviembre de 2019 en Bilbao. Este monográfico de la revista *Signa* recoge en el presente número una selección de los trabajos presentados en dicho congreso. Contribuciones que en su conjunto analizan el concepto de alteridad desde muy variados ángulos: la alteridad social, la alteridad interior y la representación de ambas en las narraciones mediáticas, sean literarias o audiovisuales.

Palabras clave: El Otro. El Mismo. Alteridad. Arte. Cine. Literatura. Política.

Abstract: *The Other, the Same. Figures and Discourses of Alterity* is the title of the international congress that the Spanish Association of Semiotics and the Department of Audiovisual Communication and Advertising at the University of the Basque Country UPV/EHU jointly held on the 13th, 14th and 15th of November 2019 in Bilbao. This issue of the journal *Signa*

now publishes a selection of eleven works that analyze the concept of otherness from a lot of possible angles: social alterity, interior alterity, and the representation of both in literary and audiovisual media narratives.

Key Words: The Other. The Same. Alterity. Art. Cinema. Literature. Politics.

Las siguientes páginas de la revista *Signa* acogen once de los noventa trabajos presentados al XVIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Semiótica y IX Congreso Internacional del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco UPV / EHU, titulado *El Otro, el Mismo. Figuras y discursos de la alteridad* y celebrado los días 13, 14 y 15 de noviembre de 2019 en Bilbao.

Fueron tres días que sirvieron para poner a prueba la capacidad de la semiótica, en tanto que ciencia *para* las ciencias humanas, de arrojar luz sobre una noción, esa *alteridad* que, bajo tan variadas vestimentas nos interpela, más que nunca, en estos tiempos difíciles. Interesaba, pues, aproximarse tanto a la alteridad lo mismo en sus manifestaciones en lo que Greimas llamaba "mundo natural", que en la inmensa y multiforme multiplicidad de representaciones que nos convocan desde el universo de lo que antes denominábamos medios de masas. Y, por supuesto, hacerlo abordando tanto los problemas que plantea la alteridad *social*, a saber, la que tiene que ver con nosotros y nuestros semejantes, como la alteridad *interior*, esa que se manifiesta en la frase del poeta cuando, adelantándose a Freud, sostenía que "yo soy el otro".

El orden de presentación de los textos intenta facilitar el acceso ordenado a sus contenidos sin dejar por eso de patentizar su amplitud de criterios a la hora de acercarse al campo a explorar. Porque esa nos parece una de las riquezas del conjunto que quisiéramos poner de relieve: el firme anclaje conceptual de unas intervenciones que no por eso dejan de plantear entre ellas unos debates metodológicos extraordinariamente vivos y que ayudarán al lector atento a trazar su propio panorama de las líneas de fuerza actuales que atraviesan ese territorio de móviles fronteras que llamamos semiótica.

De ahí que el conjunto se abra con una serie de apelaciones a nociones seminales tales como política, ética y cultura (véanse los textos

firmados por Maria Augusta Babo, Massimo Leone e Iñigo Marzábal), para luego indagar en una serie de territorios que apuntan al complejo campo de la identidad y su declinación (artículos de Filippo Silvestri, Luciano y Julia Ponzio). Tras lo cual podremos pasar a aquellos textos que se preocupan del rendimiento que extraen de diferentes figuras de la alteridad tanto en la literatura (Manuel Broullón) como en los medios audiovisuales, con especial atención al universo cinematográfico (Imanol Zumalde) y televisivo (Carmen Arocena, Víctor Iturregui y Leire Azkunaga).

Si el concepto de alteridad era la trama, la semiótica, como se ve, es la urdimbre. Juntos han tejido el texto aquí presentado, una labor de retazos, tan diversa como, esperamos, inspiradora, que ve la luz gracias a la revista *Signa* y al trabajo de su director, José Romera Castillo, también Presidente de Honor de la Asociación Española de Semiótica y sus secretarios académicos Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

FIGURAS DE LO MISMO Y DE LO OTRO: ENTRE LO SEMIÓTICO Y LO POLÍTICO

FIGURES OF THE SAME AND THE OTHER: BETWEEN THE SEMIOTIC AND THE POLITICAL

Maria Augusta BABO
Universidade Nova de Lisboa
mab@fcsh.unl.pt

Resumen: En esta presentación, pretendemos exponer las aporías que nos permiten definir el Mismo en relación con el Otro. El Otro es un término que ya incluye una oposición a Mismo. El Otro es relacional. Se trata de analizar, en las diversas posiciones lógicas que los términos Otro e Mismo pueden tomar en el cuadrado semiótico, las figuras correspondientes al Mismo y al Otro y concebir que hay un ajedrez político que se dibuja en estas confrontaciones que establece el cuadrado semiótico. Establecer el límite o los límites entre el Mismo y el Otro nos permite pensar sobre el marco geopolítico actual.

Palabras clave: Mismo. Otro. Vecino. Extranjero.

Abstract: In this presentation, we intend to expose the insoluble contradiction that allow us to define the Self in relation to the Other. The Other is a term that already includes an opposition to the Self. The Other is relational. We intend to analyze, in the various logical positions that the terms Other and Self can take in the semiotic square, the figures corresponding to the Same and the Other and to conceive that there is a political chess that is drawn in these confrontations that the semiotic square establishes. Establishing the border or the boundaries between the Self and the Other this allows us to think about the current geopolitical framework.

Key Words: Self. Other. Neighbour. Foreign.

1. LAS APORÍAS DEL OTRO

El Otro es un término muy particular, ya que, al establecer una oposición al Mismo, incluye, en esa oposición, la relación en sí. Se trata de una disyunción inclusiva. En el Otro está contenida la categoría de alteridad y la relación que esta categoría tiene con la primera categoría: el Mismo. Aparente y lógicamente, el Mismo anticipa al Otro, es el término original. Pero, desde un punto de vista conceptual, diría que el Otro es el fundador del Mismo. Es que no hay identidad sin alteridad.

Primeramente, debemos concebir un Otro de lo Mismo. El Otro de lo Mismo afirma la cesura del sujeto, que ya está en el término griego *Diabole*, que significa división. Y *Diabolos*, lo que se extravía, es una figura cristiana amenazadora que ya señala la segmentación interna de la que hemos hablado. Si el Otro como Maligno está en las profundidades del Mismo, significa que la identidad del mismo, en su interior más íntimo, es sacudida de inmediato. Freud se dio cuenta de esta división del sujeto a través del tópico del inconsciente. Deconstrucción de la unicidad del sujeto como categoría del pensamiento occidental.

La modernidad del pensamiento freudiano se basa en el hecho de que el sujeto ya no es una categoría esencialista, una, completa, e por lo tanto incorpora la otredad. Esta división problematiza el estado de las identidades, mostrando que la unicidad de la identidad es de un orden ficticio, es decir, producido por el imago. Lacan viene a nombrar estos otros de "pequeños otros" con los cuales el sujeto se mimetiza en el proceso de constitución imaginaria. En un tiempo como el nuestro de proliferación de imágenes, el sentimiento de identidad nunca ha sido tan fuerte. Todas las instancias, individuales, colectivas, tribales, hoy reclaman sus identidades. La identidad se ha convertido así en un reclamo político y social.

¿Qué es el sujeto? Pregunta a la que el pensamiento del siglo XX trató de responder. La semiótica puede ayudarnos definiendo el sujeto en sus programas narrativos y, sobre todo, en sus trayectos narrativos, trazando la distancia del primero al segundo.

En este juego de oposición entre lo Mismo y el Otro, se manifiestan varias aporías. Veamos.

Si el Otro es siempre otro de lo mismo, es decir, relacional, sin

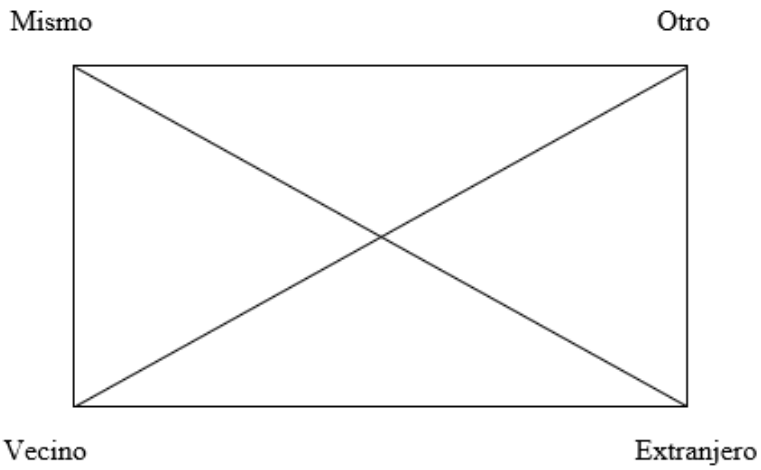
embargo, en su irreductibilidad, el Otro es del orden de lo Mismo, dejando de ser, por lo tanto, Otro. Esta aporía llevaría a definir lo Mismo contra lo Otro. Cuanto más el otro es Otro, más asegura la identidad de lo Mismo. La xenofobia es, por lo tanto, un refuerzo de la identidad internalizada frente a la amenaza del otro exterior. Puede ser el bárbaro como figura de lo no asimilable, del enteramente Otro. El monstruo, el bárbaro, el inhumano siempre son considerados como Otros, una alteridad intocable sin contaminación al propio cuerpo: y, por lo tanto, del orden de lo Mismo. Sabemos que la historicidad de lo humano siempre se ha fortalecido a través de la identificación de Otros colocados fuera del límite humano, lo que constituye para Agamben (2002: 30), la desconexión fundacional de la idea misma de lo humano y la dimensión política de la separación.

Sus límites crean un refuerzo de identificación, ya que la alteridad se muestra como un absoluto innegable, porque inhumano. El monstruo es la figura del otro absoluto, más allá de ese límite, desde el cual el humano es impensable e i-mencionable. Paradójicamente, el monstruo se convierte en lo que le permite a la humanidad pensarse. Lo Mismo se crea frente al insoportable Otro. Delimitando un límite exterior que lo alberga de la monstruosidad. El Otro se convierte, al mismo tiempo, en la otredad y la exterioridad. El filósofo portugués José Gil afirma esta idea cuando dice: "El hombre produce monstruos por una sola razón: para poder pensarse en su propia humanidad" (1994: 56).

Pero esta oposición fuerte entre lo Mismo y el Otro permite, mediante una operación de negación de los términos, la creación de otras dos figuras opuestas entre sí. A la operación que niega tanto el Mismo como el Otro le llamaría alteración. *Otrar* —neologismo portugués introducido por Bernardo Soares, el semi-heterónimo de Fernando Pessoa, en el *Libro de la inquietud*: "Me gusta *otrarme*"— es cambiar. Todo este universo heterológico se abre en el devenir otro, en el imperceptible devenir (el *devenir-animal* de Deleuze) que atraviesa el imaginario de nuestro archivo literario, desde Pessoa hasta Kafka. Cambiar es pasar, transponer. La alteración afecta tanto a la mismidad como a la otredad. El pensamiento de la otredad, tanto en la reflexión sobre el Otro como en la reflexión sobre las prácticas de alteración, constituye el programa narrativo completo de la contemporaneidad.

2. PARA UNA SEMIÓTICA DEL OTRO

En esta doble negación, del Otro y de lo Mismo, nos encontramos con las figuras a que llamaría el Vecino (lo Familiar) y el Extranjero (el Extraño). Lo Vecino es un término que resulta de la negación del Otro, y que presupone lo Mismo, mientras que el Extranjero resulta de la negación de lo Mismo y presupone el Otro:



El cuadrado semiótico permite formular la red estructural de términos en sus relaciones recíprocas y también las aporías que resultan de ellas. A este respecto, tenemos de volver a pensar en Freud y en su concepto de *Unheimlich*: una extrañeza familiar, una inquietud familiar como una alteración de lo íntimo. Freud explica (1933: 200) que la inquietante extrañeza es la "intimidad de la casa" una vez reprimida y que vuelve como un extraño. Es en este contexto que introduce y explica el tema del doble. Ahora, esta extraña inquietud es el resultado de una oposición no disyuntiva entre lo familiar y lo extraño, por ejemplo, del orden de la subjetividad.

3. LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA ALTERIDAD

Pero hay también una dimensión política del Extraño y de lo Familiar. Pensar la alteridad en su dimensión política pasa por analizar las

figuras del extranjero —el término francés abarca ambos los registros— y el similar, el hermano, el vecino. Todo un programa político se extiende desde las xenofobias emergentes en nuestra sociedad, hasta la práctica de la hospitalidad, pero también un cuestionamiento sociológico. Del extraño al invitado, hay separación, una línea fronteriza. O, como lo trata Landowski (1997: 17), un juego entre asimilación y exclusión en un fundo de indistinción. Es que el hostil es, al mismo tiempo, el extranjero y el apátrida, el huésped y el enemigo; eso nos pone todavía la cuestión de los límites y conexiones entre lo político y lo jurídico, en la medida en que cabe a la ley regular fenómenos como las migraciones, los refugiados, la ciudadanía, entre muchos otros con los que nos deparamos hoy.

De hecho, el término inicial para *hospes* es *hostil*, según Benveniste (1969). El radical *hostil* no tiene ninguna connotación de hostilidad, refiriéndose a lo extranjero. Y más: "Un *hostis* no es un extranjero en general". A diferencia de los peregrinos que viven fuera de las fronteras del territorio, *hostis* es "el extranjero, mientras que se reconocen derechos iguales a los de los ciudadanos romanos". Este reconocimiento de derechos implica una cierta relación de reciprocidad, suponiendo una convención: no se llama *hostis* a cualquiera que no es romano. Se establece "un vínculo de igualdad y reciprocidad entre este extranjero y el ciudadano romano que puede conducir a la noción precisa de hospitalidad" (Benveniste, 1969: 93). De este modo, el lingüista presenta el *hostis* equiparado a la ciudadanía romana. Pero *hostis* perdió fuerza en el mundo romano: "Cuando la vieja sociedad se convirtió en una nación, se abolieron las relaciones de hombre a hombre, de clan en clan; solo quedaba la distinción de lo que está dentro o fuera de la *civitas*. Debido a una mutación de la que no conocemos las condiciones precisas, la palabra *hostis* adquirió el significado de 'hostil' y desde entonces solo se aplica al 'enemigo'" (1969: 95).

Como resultado, la noción de hospitalidad se expresó con un término diferente donde el antiguo *hostis* todavía existe, según Benveniste (1969). Y, por lo tanto, en la etimología de los términos, todavía recuperamos el Otro indiferenciado que nos lleva a asociar *hospes* y *hostis*, es decir, establecer una relación común entre hospitalidad y hostilidad. Esta cuestión se convierte entonces en un tema ético-político básico, dependiendo de la posición a la que relegamos al Otro en su relación con el Mismo. De esta pregunta —¿qué lugar ocupa el Otro en el umbral del interior?— se encarga Derrida en la obra *De l'hospitalité* (Dufourmentell,

1997). Cuestión que simplemente plantea los nuevos requisitos éticos para el problema de la inmigración y de la migración en general. Para el filósofo, la cuestión ético-política de la hospitalidad incondicional es la negación o más bien la superación de la dicotomía que es una antinomia, como lo que señala Derrida entre la Ley y las leyes, que se impone en el eje de los sub-contrarios: extranjero/ hostil *vs*. vecino/invitado. Bueno, cómo separar o por qué separar, en una ético-política de la hospitalidad absoluta, aquellos que Derrida nombra: "Los 'desplazados', los exiliados, los deportados, los expulsados, los desarraigados, los nómadas". Y podríamos extender: las personas sin hogar, los apátridas, los inmigrantes, los refugiados, los clandestinos... Al mismo tiempo, toda la migración contemporánea. En todos los casos de figura, lo que prevalece es un *topos*: el interior y el borde, por el cual el Otro siempre está afuera. Todas estas figuras y aquellos que las encarnan, es decir, cuya carne se ha vuelto anónima, sin rostro, sin nombre, padecen la misma condición: estar allí donde no es posible existir.

Terminamos citando a Landowski, cuando dice que:

> *Es en este contexto que, de ahora en adelante, se desarrolla, allí y allá, un discurso social de búsqueda o reconquista de una identidad concebida como "amenazada" y que surgen las prácticas de confrontación sociocultural, a veces de carácter dramático, que se pensaba que estaban desaparecidas, como si se tratara de traer a lo diferente, una vez más, el extranjero en primer lugar, el "métèque", pero aun así el "marginal", el "excluido", el "desviado", etc. a una posición de exterioridad* (Landowski, 1997: 16).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. (2002). *L'Ouvert – de l'homme et de l'animal*. Paris: Bibliothèque Rivage.

BENVENISTE, E. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes – 1. Economie, parenté, société.* Paris: Les Éditions de Minuit.

DUFOURMENTELL, A. (1997). *Jacques Derrida à répondre – De l'hospitalité.* Paris: Calmann-Lévy.

FREUD, S. (1933). *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Idées / Gallimard.

GIL, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal.

LANDOWSKI, E. (1997). *Présences de l'autre.* Paris: PUF.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

CINE, ÉTICA Y ALTERIDAD. METÁFORAS DEL ENCUENTRO CON EL OTRO

FILM, ETHICS AND ALTERITY. METAPHORS OF ENCOUNTER WITH THE OTHER

Íñigo MARZÁBAL ALBAINA
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
inigo.marzabal@ehu.eus

Resumen: El título del artículo me va a permitir un juego combinatorio tomando sus términos por parejas. De tal manera que lo que viene a continuación constará de tres partes. Una primera sobre la relación entre el cine y la ética; una última, en torno al cine y la alteridad. Y, entre ambas, un breve exordio que, siguiendo el pensamiento de Emmanuel Lévinas, reflexiona sobre el vínculo entre la ética y la alteridad. Para ello me valdré del análisis de tres películas: *El lector* (Stephen Daldry, 2008), *Rosetta* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999) y *Lone Star* (John Sayles, 1996).

Palabras clave: Arte. Cine. Ética. Alteridad.

Abstract: The article title will allow me a combinatorial game matching its terms in pairs. Thereby, what comes next will consist of three parts. The first one will address the relationship between cinema and ethics, while the last one will approach cinema and the otherness. In between both, there will be a brief exordium that, following the thought of Emmanuel Lévinas, reflects on the link between ethics and the otherness. All of this will be based on the analysis of three films: *The Reader* (Stephen Daldry, 2008), *Rosetta* (Jean-Pierre and Luc Dardenne, 1999) and *Lone Star* (John Sayles, 1996).

Key Words: Art. Film. Ethics. Otherness.

1. CINE Y ÉTICA: LA PERCEPCIÓN DEL OTRO

La relación entre el arte[1] y la ética se ha desarrollado en los últimos dos milenios en torno a un amplio movimiento pendular. En un extremo, un moralismo primero que supedita el arte a los criterios morales vigentes en la época en la que la obra es evaluada. Cuántos siglos de arte al servicio de mecenas regios y papales, de obras destruidas y prohibidas, de artistas juzgados y condenados. En el otro extremo, y a partir eminentemente del Romanticismo, el autonomismo, la autonomización de cada una de esas esferas. Es el momento de la reivindicación del arte por el arte. Es decir, el arte sólo es juzgable en términos artísticos y, por lo tanto, se encuentra fuera del ámbito de la ley y de la moral. Pero como en todo movimiento pendular cabe observar, puede ya apreciarse una tendencia del eje a desplazarse hacia el centro, una postura intermedia[2] que, aceptando que toda expresión artística es un artefacto lingüístico, no puede negar el papel que el arte puede tener en el campo de la verdad y de los valores. Ahora bien, ¿cuál es ese papel? Si estuviésemos en una situación de monismo moral donde todos aceptásemos una única concepción del bien y de lo bueno, de en qué consiste una vida feliz y una sociedad justa, su papel sería evidente. Se trataría de adoctrinar al educando. Si hablásemos de cine, se trataría de proponer modelos de vida buenos, satisfactorios, edificantes; de poner en escena personajes sin tacha, unívocos, de una sola pieza; de mostrarnos el camino hacia el bien, la senda recta, el proceder exacto. Es decir, vuelta a la supeditación. Estando como estamos inmersos en una situación de pluralismo donde confluyen, conviven e, incluso, compiten diversas concepciones de bondad, felicidad y justicia, ¿cuál es el papel del arte en general, y del cine en particular, en el ámbito de la reflexión moral si ya no se trata de que una obra nos dicte las normas de cómo actuar moralmente? ¿Ni qué debo hacer ni cómo he de vivir? Vamos a verlo a partir de la película *El lector* (*The Reader*, 2008) del director británico Stephen Daldry.

Adaptación de la novela homónima de Bernhard Schlink, la película sitúa su historia en Alemania Occidental tras la Segunda Guerra

[1] Sin entrar en la estéril discusión sobre si el cine es un arte industrialmente realizado o una industria que, ocasionalmente, da a luz alguna obra de arte, a partir de aquí se considerará el cine dentro de las manifestaciones artísticas.

[2] Es lo que Noël Carroll (2000) denomina "autonomismo moderado".

Mundial. Michael, un joven de 15 años, conoce azarosamente a Hanna, una revisora de tranvías que le dobla la edad y con la que comienza una relación sentimental. La trascendencia que el relato concede al hecho de narrar es evidente. El propio título de la película nos advierte de ello[3] y, no en vano, se inicia con la rememoración de un ya maduro Michael sobre aquellos acontecimientos de su adolescencia y juventud que marcaron su vida y finaliza con esa misma historia, de la que hemos sido espectadores, relatada a su hija con la que ha mantenido una distante y tensa relación. Entre esos dos momentos, habrá un libro inculpatorio, un informe condenatorio o un personaje que aprende a leer. Y, por supuesto, el ritual que antecede a todo encuentro sexual entre la mujer y el joven: ella lo baña con agua, él la baña con palabras, porque, sistemáticamente antes de acostarse, debe leerle el fragmento de algún libro. Ella se niega obstinadamente a hablar de su pasado, le molesta su propia historia, pero anhela las historias de los demás. ¿Por qué, entonces, narrar?

Podríamos partir de la famosa afirmación de Roland Barthes, en su no menos famosa *Introducción al análisis estructural de los relatos*, en la que afirma que "no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos" (1970: 9). Efectivamente, no existe civilización alguna conocida que no posea sus propias narraciones. Toda colectividad de la que se tiene noticia ha sido capaz de dotarse de historias en las que reconocerse. Toda una constante antropológica: la actividad de relatar historias y de participar vicariamente de lo relatado. Así, la historia de la humanidad es, también, la Historia de sus historias. Un modo de explicarse a sí misma, entender lo que le rodea y dar sentido a su existencia. Porque una narración no es un mero agregado, más o menos azaroso, de acontecimientos. Contar implica, por una parte, relatar, narrar; por otra, enumerar, dotar de un orden a una serie dada de elementos. Ambos significados se aúnan en la narración. Planteamiento, nudo y desenlace; núcleos y catálisis; peripecias y anagnórisis; causalidad y lógica narrativa. Todo un complejo entramado destinado a dar sentido a lo que se relata.

Un día Hanna desaparece sin previo aviso. Años después, siendo Michael estudiante de derecho acude a la sala de un tribunal donde seis mujeres, antiguas guardianas de un campo de concentración, son juzgadas

[3] De hecho, la traducción del título original de la novela en la que se basa, *Der Vorleser*, sería: *El que lee en voz alta*.

por haber dejado morir a trescientas presas en el incendio de una iglesia. Una de ellas es su antigua amante. Michael asiste atónito al devenir del juicio. En el interrogatorio al que se la somete, Hanna se enfrenta vehementemente al tribunal. No entiende por qué se la juzga, no entiende de qué se la acusa. Si no dejó salir a aquellas mujeres de la iglesia en llamas fue porque su deber era, precisamente, impedirlo. Ella, que nunca cuestionó las órdenes que recibía, parece no darse cuenta de lo que está en juego, parece no saber leer ni la gravedad de sus actos ni la situación en la que se encuentra. Y no utilizo el verbo leer casualmente. Resulta que Hanna, efectivamente, no sabe leer. Es analfabeta. En un momento del juicio, surge una prueba encausatoria determinante: un informe firmado que da cuenta de aquél terrible acto. El resto de las acusadas la señalan como firmante del escrito. Ella, al principio, lo niega. Pero cuando deba realizar una prueba caligráfica para comparar la firma, se niega y asume la autoría del informe. Sus compañeras serán condenadas a 4 años de cárcel. Ella a cadena perpetua. Ha preferido asumir la vergüenza de la autoría de aquel execrable crimen a la vergüenza de mostrar públicamente que es analfabeta.

A partir de aquí pueden establecerse una serie de cuestiones sobre las que merece la pena detenerse, aunque sea brevemente. En primer lugar, la culpa, la culpabilidad. Doble culpabilidad. La jurídica, que hace referencia a Hanna, tal vez no como última responsable de aquellas muertes, pero sí como cómplice en ellas. Pero hay otra culpa que es la que interesa tanto al autor del libro como al de la película. La culpa moral de la siguiente generación a la participante en el genocidio judío, singularizada aquí en Michael. El joven, al amar a Hanna, se siente, de alguna forma, culpable de aquellos asesinatos. ¿Es posible amar a un monstruo? Y, si es así, ¿hasta qué punto se es cómplice de los mismos? ¿Dónde situarnos moralmente ante nuestros padres, abuelos o vecinos, a los que queremos, admiramos y respetamos, sabiendo que, por acción u omisión, participaron en aquella monstruosidad?

En segundo término, y junto a la culpa, la cuestión del analfabetismo. Pues el lingüístico no deja de ser un trasunto del moral. Hanna es una analfabeta moral. De ahí que no quepa sino acudir a otra Hanna, a Hannah Arendt y a su banalidad del mal. El mal no como algo propio de criaturas extraordinarias, de mentes perversas, sino como algo en lo que cualquiera puede incurrir. Cualquiera que se niegue a pensar por

sí mismo, que se limite a hacer lo que se le ordena sin pararse a reflexionar sobre los fundamentos y consecuencias de su actuar. Eichmann[4] encarnaba esa ausencia de pensamiento, la obediencia ciega, la incapacidad de pensar autónomamente sobre los motivos y resultados de las propias acciones.

Por supuesto, el planteamiento tanto de la novela como de la película ha sido duramente criticado. El argumento recurrente puede formularse así: al focalizar el relato en el victimario, en el verdugo; al dar a conocer sus razones y circunstancias, ambos textos empujan al lector/espectador a identificarnos e, incluso, a empatizar con él. Dicho de manera rápida: novela y película humanizan al monstruo. Pues bien, aquello que se considera como moralmente execrable, parece que es lo moralmente exigible.

Milan Kundera lo escribió ya hace unos años. La única función moral de la literatura es la de hacernos descubrir y percibir facetas y aspectos de la existencia humana hasta entonces desconocidos (2000: 11-30). Incluso de los monstruos. El arte narrativo, en lo que tiene de singularizar, de individualizar, dar cuerpo al principio, la idea, el arquetipo, nos puede ayudar a ser más receptivos a esas razones, puede contribuir a "ampliar el horizonte del nosotros" (Rorty: 1991: 214). Hanna va a ser condenada a cadena perpetua y en la cárcel va a aprender a leer. Y va a leer, por supuesto a Hanna Arendt, pero también a Primo Levi, Elie Wiesel, Tadeusz Borowski o Jean Améry: "la literatura de las víctimas" (Schlink, 2000: 191). Se va a alfabetizar, lingüística y moralmente. Será a través de los escritos de los supervivientes como pueda imaginarse, pensarse, reconocerse por fin, como parte de esa trama monstruosa. Será capaz de, en este caso a través de la literatura, de percibir lo humano en el otro deshumanizado y de monstruo en ella misma. De manera que, tras veinte años de cárcel, le será conmutada la pena. La víspera de salir a la calle, consciente ahora del mal realizado, de la imperdonable iniquidad de su acción, encaramada a los libros que le han abierto los ojos a los otros, se suicidará.

En su contacto con el arte, en este caso con la literatura, Hanna se transforma. Hans-Georg Gadamer, una de las figuras señeras de la hermenéutica, distinguía, por decirlo apresuradamente, entre dos tipos de ciencias: las positivas y las del espíritu. En las primeras, el concepto

[4] A este respecto, véase Arendt (1999).

de verdad que rige es el de adecuación, el de correspondencia entre el enunciado y la cosa que designa; en las segundas, por el contrario, la verdad se ve como apertura. O utilizando otro concepto clásico que el pensamiento hermenéutico rehabilita, en las ciencias del espíritu la verdad se concibe como *aletheia* (Gadamer, 1992: 53), como desvelamiento, como desocultamiento. Frente al arte por el arte, es decir, la experiencia artística totalmente desvinculada del ámbito de la verdad, de los valores morales o de la existencia en sociedad, Gadamer reivindica la experiencia estética como verdadera experiencia. ¿Por qué? Porque transforma a quien la tiene. Porque allí donde antes no había nada, ahora hay algo. Algo se ha desvelado.

2. EXORDIO: ÉTICA Y ALTERIDAD

Umberto Eco, en la discusión epistolar que mantiene con el cardenal Martini acerca de la posibilidad de una ética laica, y recogida en su libro *Cinco escritos morales*, afirma: "La ética empieza cuando entra en escena el otro" (2010: 103). Pues bien, la formulación más acabada de una ética fundamentada en el otro, en la alteridad, corresponde, sin duda a Emmanuel Lévinas. Frente a la ética de raigambre kantiana que es *a priori* (no enturbiada por ninguna experiencia sensible), categórica (incondicionada, no condicionada por nada externo a uno mismo) y autónoma (en tanto que es la que el sujeto se impone racionalmente a sí mismo), Lévinas reivindica el encuentro con el otro, con el rostro del otro como el verdadero y primordial acontecimiento ético. El rostro del otro como una "epifanía" moral (2002: 98). La gran pregunta ética "¿Qué debo hacer?" no es, según este filósofo, la que un sujeto libre y autónomo se hace a sí mismo. La ética no comienza como una pregunta, sino como una respuesta. Una respuesta a la demanda del otro, de algo externo a uno mismo, de algo heterónomo. Yo soy responsable del otro, incluso a mi pesar (Lévinas, 2002: 102). Lévinas (1976) escribió profusamente sobre la poesía de Paul Celan y utilizaba a menudo esos versos suyos que vienen a decir: "Soy yo, cuando primero soy tú" (1987: 163). Es decir, el *yo* no es cuidado de sí. En una relación ética, el *yo* es, primera y primordialmente, cuidado del otro.

Pues bien, si hay algún cine en el que la huella de Lévinas es patente, ese es, sin duda, el cine de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne. Luc,

que estudió filosofía con un discípulo de Lévinas, publicó en el año 2006 una especie de cuaderno, de diario de trabajo, titulado *Detrás de nuestras imágenes*. En la entrada correspondiente al 19 de enero de 1996, en pleno rodaje de *La promesa* (*La promesse*, 1996), escribe: "Emmanuel Lévinas ha muerto durante nuestro rodaje. La película le debe mucho a la lectura de sus libros. A su interpretación del cara a cara, del rostro como primer discurso" (2006: 54). *La promesa*, así como el resto de su filmografía. La clave de bóveda del edificio teórico que levanta el filósofo de origen lituano es, sin duda, la noción de rostro. Que no es la cara. En el verdadero encuentro con el rostro del otro, escribirá, se olvida el color de sus ojos (1991: 79). El rostro es una metáfora. El rostro es lo que habitualmente permanece desnudo, expuesto, desprotegido. Vulnerable. De ahí que en sus escritos establezca cuatro grandes tipos de otros, desnudos, expuestos, desprotegidos y vulnerables: el extranjero inmigrante, el pobre, el huérfano y la viuda. Figuras que se corresponden, casi literalmente, con cuatro películas de los Dardenne: la inmigración en *La promesa* (1996), la pobreza en *Rosetta* (*Rosetta*, 1999), la orfandad en *El hijo* (*Le fils*, 2002), la viudedad, en fin, en *El silencio de Lorna* (*Le silence de Lorna*, 2008).

Vamos con ese otro que es el o la pobre. El socialmente excluido.

3. CINE Y ALTERIDAD: UNA REFLEXIÓN MORAL

La película *Rosetta* se desarrolla en Seraing, ciudad del norte de Bélgica, cercana a Lieja. Hace unos años, importante núcleo siderúrgico, en el presente del relato, asolada por el paro. Rosetta es una joven de 17 años despedida sistemáticamente de los precarios trabajos que logra encontrar. Padre ausente, vive con su madre alcohólica, que se prostituye ocasionalmente para conseguir un trago, en una caravana en un camping situado en las afueras de la ciudad. Cuando no tiene trabajo, Rosetta y su madre sobreviven con la venta de ropa a tiendas de segunda mano y lo que la joven consigue pescar furtivamente en un río cercano al camping. Viven en la periferia de la periferia.

Que todas las historias de los Dardenne se desarrollen en este contexto socioeconómico de crisis es importante, pero no determinante. En la entrada del diario correspondiente al 11 de mayo del 1997, Luc vuelve a citar a Lévinas: "La vida espiritual es esencialmente vida moral y su lugar predilecto es el económico" (2006: 69). Pero, más allá de la precaria

situación socioeconómica en la que esos personajes están inscritos, lo que interesa señalar a los Dardenne es la idea, muy lévinasiana por otra parte, de que todos ellos son libres para elegir. Todos los protagonistas de sus historias se ven impelidos a tomar una decisión. Más allá de la circunstancia material de la que parten, serán obligados a retratarse moralmente a través de las decisiones que adoptan.

Lo que hace interesante a la película que nos ocupa, es el modo como está filmada. La cámara al hombro, pegada a su cogote, sigue obsesiva y tenazmente las evoluciones del personaje. Ella ocupa la centralidad. Nadie más tiene cabida en ese encuadre si no es a la fuerza. Por supuesto, esta forma de filmar a Rosetta tiene diversas implicaciones semánticas. Subrayo cuatro.

Por una parte, los Dardenne conciben a la joven como una guerrillera. Es una película de "guerra", escribirá Luc (2006: 63). La misma violencia, perseverancia, tenacidad de la cámara es la de Rosetta en la guerra sin cuartel contra ese enemigo invisible que es el paro. La búsqueda de trabajo como una guerra de trincheras.

En segundo término, este encuadre cerrado sobre personaje lo extrae de su contexto, lo abstrae del decorado y de su circunstancia concreta. Y es que el cine de los Dardenne no es un cine de contexto y circunstancia. Es un cine de cuerpo y gesto. De rostro. Luc plasma en su diario un pasaje del *Macbeth* de Shakespeare: "No existe arte que pueda descifrar el sentido del alma en las líneas del rostro" (2006: 76). Contrariamente, ese es el desafío en el que se empeñan: "descifrar las maquinaciones del alma, escribirá Luc, filmando el rostro"[5]. Filmar el rostro, siguiendo una vez más a Lévinas, como primera palabra. Hacer hablar al rostro.

En tercer lugar, este encuadre centrado en el cogote de Rosetta señala un amplio fuera de campo, nos habla de la gran pregunta que atraviesa todo su cine. Luc: "¿Qué significa ser humano hoy?" (2006: 108). Es decir, el ser humano como enigma, como ecuación a despejar. Repleto de inters-

[5] Sin duda hay un fuerte vínculo entre esta idea de expresar la evolución y transformación de la interioridad humana a través del gesto del rostro y aquélla, bressoniana, de representar lo mismo mediante los avatares de las manos, presentes en *Pickpocket* (*Pickpocket*, 1959) o *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956). Del mismo modo que los aforismos del diario de Lucno dejan de recordarnos a los del libro de Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*.

ticios, de sombras, de zonas opacas. Como ese fuera de campo que apenas se sugiere, que sólo se entrevé. De ahí la invitación que Luc nos expresa para adentrarnos en el personaje "como un coche se adentra en la noche" (2006: 125). En el prefacio a su obra magna, *Totalidad e infinito*, Lévinas escribe: "La ética es una óptica" (2002: 55). Qué mejor medio de expresión que el cine para intentar plasmar el apotegma. ¿En qué consiste esa mirada ética? Que en términos cinematográficos es lo mismo que decir: ¿dónde colocar la cámara? En la entrada correspondiente al 2 de diciembre de 1995, Luc deja escrito: "¿Dónde colocar la cámara? Es decir: ¿Qué muestro? Es decir: ¿Qué escondo? Esconder es, sin duda, lo más esencial" (2006: 53).

Finalmente, esta forma de filmación tiene por objeto mostrar el estado de encapsulamiento de los personajes. Rosetta se nos presenta como presa de una obsesión. La joven concibe el trabajo como un modo de reafirmación personal. Tener un trabajo es para ella la única manera de ser, de no caer en el olvido, de no desaparecer, de tener un lugar en la sociedad. Es decir, Rosetta está obsesionada con conseguir un trabajo. De ahí ese encuadre que la aprisiona, la encierra, la aísla, la encapsula, la enclaustra. No ve más allá de su obsesión. No ve más allá del encuadre. Y es que todo estás pensado para retardar el encuentro con el otro. Para permitir que el otro penetre en el encuadre. Para llegar, por fin, al cara a cara.

Tras tanta agitación, ese encuentro requiere de la detención. Tras tanto movimiento espasmódico es preciso detenerse, alzar la vista y mirar al fuera de campo. Es el momento de la redención. Rosetta decide finalizar con su sufrimiento y el de su madre abriendo la espita del gas de la caravana. Pero el gas se ha acabado y debe ir a la recepción del camping a por una bombona llena. Y es en ese último plano de regreso a la caravana del que da cuenta el relato donde se nos resume, metafóricamente, la peripecia vital de la joven. Metafórico porque ese trayecto no deja de ser trasunto de ese otro más amplio que nos ha mostrado la película. Rosetta acarreando una pesada carga, rechazando vehementemente la ayuda de los demás, hasta caer exhausta y desesperada. No obstante, puede afirmarse que el final es esperanzador. Por primera vez en el film, la joven, ciega al otro, a los otros, durante todo el metraje, ensimismada, levanta la vista y, por fin, serena, ve a Riquetmás allá de los límites del encuadre. El único personaje que verdaderamente se ha interesado por ella, pero al que no ha dudado en denunciar para quedarse con su trabajo.

Así es como el repliegue sobre uno mismo nos incapacita a menudo para comunicarnos con el otro. De ahí la pertinencia de acudir a ese relato y metáfora, a la vez, que da cuenta de esta época en la que nos ha tocado vivir conjugada en torno a términos como pluralismo, inconmensurabilidad o multiculturalidad. Periodo en el que diversos criterios morales compiten entre sí, cuando no coexisten sumidos en la mutua indiferencia. Una situación histórica en la que nada parece poder probar que una norma pueda ser universalmente válida para todos los seres humanos y superior a las otras. Me estoy refiriendo a la *Torre de Babel*. Relato, por una parte, de la desmesura humana, del desafío humano al orden divino y su consiguiente castigo: la confusión de lenguas, la radical incomunicación entre los diferentes grupos que pueblan la tierra. Metáfora, por otra parte, de la dificultad para hacer inteligibles formas de vida distintas a la nuestra. Pero allí donde tradicionalmente no ha sido vista sino una maldición, surge, ahora, el significado positivo de la metáfora: la inexistencia de un único código lingüístico, la diversificación de las lenguas, amplía las posibilidades de pensar el mundo y a nosotros y a los otros en él. Y es que cada lengua, como afirma George Steiner en su elogio de Babel, posee su propia "*gramática de la esperanza*" (1992: 74)[6]. Dicho en otros términos, y acercando el ascua al fuego de la ética, la inexistencia de un monismo moral, de una única concepción sobre el bien y lo bueno, nos obligan a situarnos en otro lugar desde el que lo múltiple, lo complejo y lo heterogéneo deben tener cabida.

La historia que relata *Lone Star* (John Sayles, 1996)[7] se desarrolla en una pequeña ciudad tejana que constituye todo un crisol de culturas, una Babel de etnias, de ámbitos culturales y comunidades lingüísticas diferentes, que conviven de manera más o menos civilizada. La ciudad se llama, tal vez de manera excesivamente didáctica, Frontera. Y es que los problemas que aquejan a Frontera son, precisamente, problemas fronterizos. Pero no sólo fronteras geopolíticas (EE. UU. / México). También fronteras generacionales (padres / hijos), raciales y étnicas (blancos / mexicanos / negros / indios), morales (ley / justicia) y temporales (pasado / presente). La historia se inicia en el desierto cuando es descubierto un cadáver. Y no

[6] Otra obra de este mismo autor tiene el significativo título de *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*.

[7] Para un análisis más extenso y pormenorizado de la película, puede consultarse Marzábal (2004).

es casual que una película articulada sobre la frontera, sobre la diferencia, se inicie en lo indiferente. Pues eso es el desierto, un espacio sin límites, propiciador de trayectos circulares, un espacio, en definitiva, liberado del tiempo. Espacio mítico, por lo tanto, en lo que tiene de convocatoria al imaginario colectivo del espectador: el *western*; y espacio del mito también, pues allí emerge el cadáver, el espectro, el fantasma del otrora sanguinario *sheriff* Charlie Wade. De manera que el acto de exhumar, de desenterrar, de sacar a la luz el cadáver y determinar su identidad es el mismo que corresponde al resto de los personajes que deben exhumar, desenterrar, sacar a la luz su pasado para mejor exorcizarlo y determinar su lugar en el mundo. Dicho de otra manera, la investigación que se emprenderá para establecer quién es el muerto y quién lo mató constituye el verdadero *mcguffin* de la película, la excusa para propiciar que se entrecrucen toda una serie de historias pasadas y presentes. De entre todas ellas, destaco una: la del *sheriff* Sam Deeds, encargado de aclarar los hechos, y la de Pilar Cruz, profesora de Historia de la escuela pública de Frontera. Sam y Pilar fueron novios en la adolescencia, pero la oposición de sus respectivas familias impidió que su amor fructificase.

De tal manera que lo que la película plantea es una doble reescritura de la historia: de la historia personal y de la colectiva. Personal, porque Sam y Pilar operan en el presente a partir del conocimiento, limitado conocimiento, que tienen del pasado. De ahí la necesidad de bucear en su historia. O mejor, en esa parte fundamental de su historia que son sus respectivos padres. Y paralelamente a esa actividad de exorcización individual, reescritura de la Historia colectiva. Es eso lo que se discute en la reunión de la escuela en la que Pilar es, nada casualmente, profesora de Historia. La cuestión de la que se trata allí es la de determinar en base a qué se trazan esas líneas imaginarias que son las fronteras. La ahora minoría blanca pretende utilizar una visión monolítica de la Historia al sentir amenazados sus privilegios. Pero la narración única sobre el pasado ya no basta. De ahí que Pilar utilice en sus clases el "perspectivismo". Sus palabras a la Junta escolar serán: "Sólo intentaba dar una explicación de la complejidad de nuestra situación".

La coherencia de *Lone Star* es cómo esa necesidad de multiplicar las perspectivas y ceder la palabra a los otros, antes ominosos y ahora problematizados, tiene reflejo en su peculiar estructura narrativa. Frente a los relatos de la época de las certidumbres (continuos, causales, unívocos y

cerrados), la película está organizada en torno a una focalización variable en la que representantes de los diferentes grupos étnicos y sociales toman la palabra en pie de igualdad. Es decir, una estructura discontinua, fragmentada, múltiple y abierta. Frontera constituye, si se prefiere una denominación más al uso, una sociedad multicultural en la que diversos grupos reclaman para sí el respeto a su propia especificidad, la necesidad de límites precisos en torno a los que poder definir un *nosotros* irreductiblemente diferente al *ellos*. Pero lo que la hace interesante es que, una vez que ha establecido estas barreras, se dedique a demolerlas o, por lo menos, a mostrarnos su permeabilidad. Todas menos una.

Y es que en el film hay otra aparente frontera que recubre las demás. Y digo aparente porque su tratamiento es justamente inverso al resto. Es la frontera entre pasado y presente. Si las anteriores se caracterizaban por su arbitrariedad y se planteaba, en consecuencia, la necesidad de transcenderlas, con respecto al límite temporal, *Lone Star* expresa su inexistencia y, en buena lógica, la necesidad de fijar ese límite. El pasado irrumpe en forma de analepsis. Siete concretamente. Lo que en este punto me interesa destacar es cómo está expresado formalmente ese ir y venir constante entre pasado y presente: ya sea al inicio y/o al final del *flashback*, un suave y lento movimiento de cámara nos traslada, en continuidad, de una a otra coordenada temporal. Es decir, presente y pasado conviven en el mismo, y nunca mejor dicho, plano. ¿Cómo interpretar esta filigrana temporal al hilo de lo que aquí se está discutiendo? Como la pervivencia del antes en el ahora, como el peso del ayer en el hoy, como la inexistencia de fronteras entre lo que fue y lo que es. En definitiva: de cómo el pasado determina y condiciona el presente.

Así las cosas, ¿cuál es la propuesta de *Lone Star*? En un principio, y por lo dicho más arriba, parece desprenderse que aboga por ese pleonasmo que es el mestizaje cultural. Así lo atestiguarían las parejas mixtas que se crean, el museo de los Indios Negros Semínolas o la propia banda sonora del film que mezcla diferentes registros musicales. Pero la película va un poco más allá. Para expresar esta idea acudo a la potente metáfora con la que finaliza la narración. Hay un único *flashback* en el que entramos y salimos de él por corte neto. Es el relativo al final de la relación entre unos jóvenes Sam y Pilar. Si en los anteriores era preciso establecer una frontera entre el pasado y el presente, aquí es necesario, una vez más, derribarla. Dar continuidad a la relación. Un problema: Sam y Pilar se

saben ya hijos de un mismo padre. Habiendo accedido a las verdaderas razones por las que fueron separados, consanguíneas y no raciales, deciden permanecer juntos, mantener una relación incestuosa. ¿Cómo interpretar esto? Por supuesto, no como forma de transgredir ese tabú fundacional de la civilización que atribuimos al incesto; tampoco sólo como expresión de la justeza de sus sentimientos frente a la arbitrariedad y convencionalidad de las barreras legales y sociales. El incesto como solución de futuro. Pues si el mestizaje implica una mezcla entre diferentes, el incesto lo es entre iguales, lo es entre hermanos. Más allá de lo diferencial, del carácter distintivo, del rasgo intraducible, de la inconmensurabilidad cultural, *Lone Star* reivindica lo común: el pasado compartido. Pilar y Sam sellan su incierto futuro en el mismo lugar en el que se truncó su relación veintitrés años atrás: en el *Drive-In*. Ahora espacio abandonado, abierto, sin límites. Regreso al desierto. Allí reactualizan su amor pese a las barreras de la sangre. Junto a Pilar y Sam, la blanca pantalla rasgada en la que antaño se proyectaban películas al aire libre. Pantalla que, pese a los desgarrones, a las cicatrices que el Tiempo ha inscrito en ella, ofrece la posibilidad de proyectar, en el doble sentido que admite el término, una historia todavía por hacer, todavía por determinar.

El filósofo Ernst Tugendhat finaliza una conferencia titulada significativamente "Identidad personal, particular y universal" con un cuento jasídico que dice así:

> *Un viejo rabino preguntó una vez a sus alumnos cómo se sabe la hora en que la noche termina y el día comienza. "Será", dijo uno de los alumnos, "cuando uno puede distinguir a lo lejos un perro de una oveja". "No", contestó el rabino. "Será", dijo otro, "cuando puedo distinguir a lo lejos un almendro de un duraznero". "Tampoco", contestó el rabino. "¿Cómo lo sabremos entonces?", preguntaron los alumnos. "Lo sabremos", dijo el rabino, "cuando, al mirar a cualquier rostro humano, reconozcas a tu hermano o a tu hermana. Mientras tanto, seguiremos estando en la noche* (2002: 31).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, H. (1999). *Eichmann en Jerusal*én. *Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.

BARTHES, R. (1970). "Introducción al análisis estructural de los relatos".

En *Análisis estructural de relato*, AA.VV, 9-43. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
CARROLL, N. (2000). "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research". *Ethics* 110.2, 350-387.
DARDENNE, L. (2006). *Detrás de nuestras imágenes*. Madrid: Plot Ediciones.
ECO, U. (2010). "Cuando entra en escena el otro". En *Cinco escritos morales*, 99-111. Barcelona: Debolsillo.
GADAMER, H.-G. (1992). "¿Qué es la verdad? (1957)". En *Verdad y Método II*, 51-62. Salamanca: Ediciones Sígueme.
KUNDERA, M. (2000). "La desprestigiada herencia de Cervantes". En *El arte de la novela*, 11-30. Barcelona: Tusquets.
LÉVINAS, E. (1976). "Paul Celan. De l'être à l'autre". En *Noms Propres*, 49-56. Paris: Fata Morgana.
____ (1987). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
____ (1991). *Ética e infinito*. Madrid: Visor Libros.
____ (2002). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
MARZÁBAL, I. (2004). "Identidad y comunidad". En *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*, 52-71. Bilbao: Servicio Editorial UPV / EHU.
RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
SCHLINK, B. (2000). *El lector*. Barcelona: Anagrama.
STEINER G. (1992). *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
____ (2001). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.
TUGENDHAT, E. (2002). "Identidad personal, particular y universal". En *Problemas*, 15-31. Barcelona: Gedisa.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

MALA CARA: NORMALIDAD Y ALTERIDAD EN LA PERCEPCIÓN Y EN LA REPRESENTACIÓN DEL ROSTRO HUMANO

BAD FACE: NORMALITY AND ALTERITY IN THE PERCEPTION AND REPRESENTATION OF THE HUMAN VISAGE

Massimo LEONE
Universidad de Shanghái / Universidad de Turín
massimo.leone@unito.it

Resumen: Para discutir de manera razonable de alteridad, primero hay que definir la normalidad. La normalidad de los patrones que determinan la percepción y la representación de rostros humanos tiene que definirse a la vez en relación a la neurofisiología humana de la percepción de rostros, resultado de la evolución biológica de la especie, y a la influencia de una cultura visual sobre ella. La semiótica estructural y, en particular en análisis plástico de las configuraciones visivas, puede ser adoptada como metodología para averiguar lo que una semiosfera cultural considera como núcleo de normalidad en la percepción y especialmente en la representación de rostros. Solamente en relación con este núcleo se puede medir la distancia, a partir de ella, de rostros que una cultura visual considera como *otros, anormales, o incluso ilegales.*

Palabras clave: Rostro. Percepción. Representación. Normalidad. Alteridad.

Abstract: So as to reasonably discuss about otherness, one should first define normality. The normality of patterns determining the perception and representation of human visages must be defined in relation to both the human neurophysiology of face perception, resulting from the biological evolution of the species, and the influence of a visual species on it. Structural semiotics, particularly the plastic analysis of visual configurations, can be

adopted as methodology so as to ascertain that which a cultural semiosphere considers as its kernel of normality in the perception and especially in the representation of visages. Only in relation to such kernel can the distance from it of visages that a visual culture considers as *other*, abnormal, or even illegal, be measured.

Key Words: Visage. Perception. Representation. Normality. Alterity.

"Nam ut imago est animi voltus sic indices oculi".
Cicerón, *Orator*

1. LA TRAMPA DE LA ALTERIDAD

La palabra *alteridad* constituye un peligro para la reflexión intelectual ya que a menudo se utiliza no para conducir una investigación teórica determinada sobre los fundamentos ontológicos o las manifestaciones fenomenológicas de la identidad y de sus dialécticas, sino para otorgar al discurso académico una pseudoética de la solidaridad, la cual evoca un imaginario político contemporáneo de tragedias humanas, pero no contribuye en absoluto a su conocimiento, y aún menos a su resolución, sino que las instrumentaliza para construir una retórica académica de la relevancia e incluso de la urgencia. La hipocresía ética de este tipo de discurso académico, muy abundante especialmente en entornos intelectuales mediocres, es simplemente disgustosa, ya que se aprovecha de la miseria humana para edificar una identidad y una distinción. Desde el punto de vista estrictamente teorético, muchas locuciones pseudointelectuales que utilizan palabras como otro o alteridad de esta manera, es decir, como ocasión de turismo académico, no tienen ningún sentido, sobre todo porque no definen de alguna manera la conceptualización de la alteridad.

En el dominio específico de una reflexión sobre el sentido del rostro, por ejemplo, no habría nada más intelectualmente fácil, deshonesto y fundamentalmente vacío que hablar de una semio-ética del rostro de la alteridad, proponiendo una versión pseudo-secularizada de un discurso esencialmente plasmado por la religión cristiana de proximidad emocional y ética hacia lo que es diferente y aún más hacia lo enemigo o lo abyecto.

No se ve la utilidad de estos desdoblamientos laicos de la moral cristiana, los cuales logran decir menos y peor que lo que consigue expresar un cura de media formación y capacidad retórica. La cantidad de curas seculares que circulan por los congresos académicos es asombrosa.

La especificidad del discurso académico consiste, al revés, en una investigación a la vez teórica y empírica sobre el sentido de la alteridad de un rostro, una investigación que tiene que ser aún más objetiva y racional justamente si desea de alguna manera proponerse como fundamento filosófico de una actitud ética. Cabe entonces reflexionar sobre las condiciones fenomenológicas a partir de las cuales se puede desprender un sentido de la alteridad del rostro[1].

2. LOS REQUISITOS ESENCIALES DE LA PERCEPCIÓN DE ROSTROS

Una cuestión preliminar consiste en interrogarse sobre los requisitos fenomenológicos mínimos para que se pueda manifestar la percepción de un rostro (Calder, 2011). En palabras más sencillas, ¿cuáles son los elementos necesarios, y cuáles los suficientes, para que un rostro aparezca visualmente? Esta pregunta es eminentemente semiótica, pero no puede encontrar una respuesta únicamente en el marco de la semiótica; sería totalmente parcial e inútil descuidar el hecho de que la percepción y el reconocimiento de un rostro por una mirada humana sin patologías neurofisiológicas se conforma con unos patrones fundamentales que no dependen de la cultura más que de las características biológicas de nuestra especie humana (Young, 2016). Estas características pueden ser influenciadas por condicionamientos socioculturales, pero permanecen en la base de toda especificación histórica de un mecanismo que es primariamente biológico (Wilkins, 2017). Postular que la cultura pueda generar unas socio-fisiologías particulares de la percepción corresponde a un pensamiento profundamente ideológico cuyo valor teorético, en relación con la ciencia actual, sería inexistente. Al revés, como demuestran las pruebas experimentales de la psicología cognitiva de la percepción, los

[1] Para una lista selecta de publicaciones sobre el sentido del rostro, pueden consultarse las referencias bibliográficas.

seres humanos perciben rostros primariamente porque poseen una facultad neurológica innata para hacerlo.

El papel específico de la semiótica consiste en reflexionar sobre las interacciones entre esta facultad neurofisiológica y cognitiva y el medioambiente sociocultural (Belting, 2013). El estudio semiótico de la pareidolia es imprescindible para comprender cuáles son las configuraciones de estímulos visuales que conducen a la percepción de rostros. La emergencia misma de la pareidolia, o sea, de la percepción de rostros a partir de configuraciones visuales que no contienen caras o representaciones de caras, demuestra el origen neurofisiológico de la cognición visual de rostros (Coates, 2012): cuando estas configuraciones se manifiesten en el medioambiente, es muy difícil para una cognición humana no patológica no identificarlas como un rostro. Otras pruebas empíricas de esta dinámica cognitiva se encuentran en el estudio neurofisiológico del síndrome de Charles Bonnet, a saber, de la tendencia de individuos usualmente geriátricos que han perdido la vista a tener imágenes mentales de rostros monstruosos. Esta experiencia se explica precisamente en relación con la presencia de una actividad cerebral que crea imágenes interiores cuando las exteriores estén ausentes, y de crearlas en conformidad a módulos cerebrales primarios, como el del reconocimiento de rostros, por ejemplo (Groebner, 2015).

3. LA SEMIÓTICA PLÁSTICA DE LA PERCEPCIÓN FACIAL

El estudio sistemático de las configuraciones pareidólicas faciales puede sugerir cuáles son las condiciones visivas necesarias y cuáles las suficientes para que se perciba un rostro. Este estudio se puede conducir incluso en el marco de la semiótica estructural de escuela greimasiana, ya que, al final, las dichas condiciones se pueden traducir, en el metalenguaje de esta disciplina, como los elementos que definen el formante plástico de un rostro. Conforme a la metodología clásica de este tipo de análisis, se pueden reconocer por lo tanto una dimensión eidética, una topológica, una cromática, e incluso una textural o matérica del formante plástico del rostro, pero sin olvidar que estas dimensiones se pueden separar por completo solamente a nivel teórico, ya que en la percepción visual la forma,

la estructura topológica, el color la materia se co-determinan mutuamente de manera muy compleja[2]. También cabe subrayar que el rostro, en todas las culturas visuales humanas, no es una figura simple, sino una figura compuesta de otras figuras según una relación de figura englobante a figuras englobadas: incluso las lenguas lexicalizan no sólo la primera de varias maneras, en castellano con palabras como rostro, cara, facha, semblante, sino también las figuras englobadas, como boca, nariz, ojos, etc. La centralidad visual del rostro en las culturas humanas se manifiesta también en el hecho que su lexicalización a menudo presenta varios niveles de articulación, por ejemplo, en la individuación de la figura rostro, que engloba la figura ojo, que engloba la figura bulbo ocular, que engloba la figura pupila. Esta hiperlexicalización es particularmente evidente en los léxicos especializados, como el de la anatomía, por ejemplo, pero caracteriza también el registro común de muchas lenguas.

No solamente la figura del rostro, por lo tanto, sino también sus subfiguras, poseen sus propios formantes plásticos; un fenómeno que quizás no haya sido suficientemente estudiado por la semiótica visual estructural es que las relaciones entre estos formantes plásticos y las figuras que ellos componen y de la que permiten la lexicalización mudan al mudar las relaciones mereológicas entre figuras y subfiguras, ya que las segundas por un lado poseen su autonomía de figuras reconocidas por una cultura visual, pero por otro lado intervienen como elementos en el formante plástico de las subfiguras que componen. En términos más sencillos: un ojo es una figura que tiene un preciso formante plástico pero que, al mismo tiempo, puede manifestarse visualmente como subfigura en el formante plástico de un rostro.

La dificultad del análisis de esta relación y, más en general del estudio de la semiótica plástica del rostro, consiste en el hecho que los requisitos esenciales para que se perciba un ojo aislado del rostro son diferentes de los requisitos esenciales para que un ojo sea percibido en el marco de un rostro. Si se dibuja un punto negro en una superficie blanca, este punto, en ausencia de otros elementos contextuales, no será suficiente para dar lugar al formante plástico de un ojo. Sin embargo, si se dibuja un

[2] En particular, la dimensión de la textura material parece derivada en relación con las otras tres, a menos que no se trate de una percepción no visual sino aptica del rostro (la de los no-videntes, por ejemplo).

círculo alrededor de este punto, y si el punto se encuentra en uno de los dos cuartos superiores del área circular así delimitada, se generará una configuración visual suficiente, aunque no necesariamente determinará la percepción de un rostro y de un ojo dentro de él.

Los dos elementos plásticos, el punto y el círculo, están en una relación de codependencia, ya que el primero sin el segundo no podría expresar suficientemente la idea de un ojo, pero también el segundo sin el primero no podría evocar suficientemente la idea de un rostro. Cuando aparezcan en la misma configuración, al revés, los dos elementos determinan la formación de un formante plástico suficiente para la evocación visual de la figura rostro, de la subfigura ojo, pero inclusive de la sur-figura cabeza, que aparece inevitablemente cuando aparezca la figura rostro. La relación entre subfigura ojo y sur-figura rostro, por un lado, y, por otro, la figura rostro y su sur-figura cabeza son, sin embargo, diferentes, ya que la evocación de la tercera, o sea de la sur-figura cabeza, no depende de la manifestación de una configuración visual, sino de las implicaciones semánticas de una configuración visual; si rostro, entonces cabeza: esta es la regla que, en la enciclopedia visual de muchas culturas humanas, da lugar a tal implicación. Se trata de una implicación conceptual y no perceptual, ya que no es necesario añadir ningún elemento plástico al formante plástico del rostro para que implique ipso facto la idea de una cabeza.

Otras implicaciones son posibles, pero son menos evidentes. Por ejemplo, la evocación de la sur-sur-figura del cuerpo normalmente no surge de manera igualmente espontánea a partir del formante plástico del rostro, ya que, en muchas culturas visuales, la separación visual y semántica entre rostros y cabezas, que sin embargo existe, es netamente inferior a la separación semántica entre rostros y cuerpos. Además, la relación entre figuras y sur-sur-figuras normalmente tiene que pasar por las sur-figuras, o sea se puede evocar un cuerpo a través del formante plástico de una cabeza más fácilmente de cómo se pueda hacerlo a través del formante plástico de un rostro, por ejemplo, añadiendo el formante plástico de la subfigura del cuello o una representación de la tridimensionalidad.

De todas maneras, las relaciones mereológicas y jerárquicas entre figuras y subfiguras se pueden describir en el metalenguaje de la semiótica plástica. Por ejemplo, el formante plástico de un ojo en relación con una cara es un elemento visual eidéticamente puntiforme y topológicamente

englobado por un elemento visual eidéticamente circular y situado en la parte superior del mismo, en posición asimétrica. El color no parece fundamental en la constitución de este formante plástico, aunque pueda intervenir para acentuar su perceptibilidad o incluso para complementar el efecto plástico de los elementos eidéticos o topológicos, cuando estos sean insuficientes. En el marco de una interpretación dinámica y, por lo tanto, tensiva de los formantes plásticos, se puede ejercer una prueba de conmutación visual para averiguar lo que acontece al formante plástico mismo cuando sus elementos esenciales son progresivamente alterados. Por ejemplo, si el punto dentro del círculo se desplaza progresivamente desde una posición asimétrica a una posición simétrica, o desde la semiesfera superior a la inferior, resultará progresivamente más difícil reconocer un rostro.

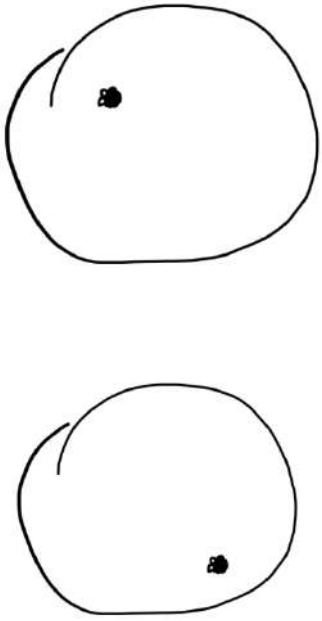


Figura 1. La primera configuración visual puede aparecer como rostro mucho más fácilmente que la segunda, ya que respeta una regla fundamental de la gramática visual de los rostros humanos: los ojos se sitúan en la parte superior del círculo del rostro.

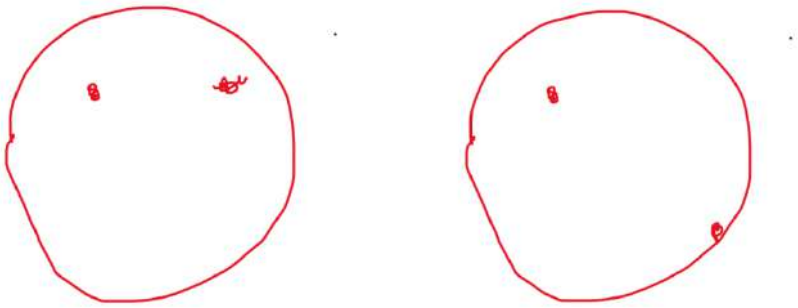


Figura 2. La primera configuración visual puede aparecer como rostro mucho más fácilmente que la segunda, ya que respeta otra regla fundamental de la gramática visual de los rostros humanos: los ojos se sitúan ambos en la parte superior del círculo del rostro, en posición simétrica en relación con el centro, dentro de una distancia variable pero determinada.

4. SEMIÓTICA EXPERIMENTAL DE LA PERCEPCIÓN FACIAL

En la elaboración de experimentos cognitivos que intenten averiguar inductivamente estas condiciones de perceptibilidad, no habrá que olvidar, como se hace a menudo de manera sorprendente, los psicólogos de la Gestalt, que el funcionamiento de la cognición visual en la construcción de una figura no es lo mismo que su funcionamiento en la deconstrucción de la misma figura. Por ejemplo, si tras haber averiguado que un punto y un círculo con las características plásticas que se han descrito son suficientes para evocar la idea de un rostro en un sujeto perceptor, se borra el círculo y se expone el mismo sujeto a la misma imagen, el sujeto seguirá reconociendo el punto (que es el único elemento visual que permanece) como un ojo, ya que la memoria del círculo preexistente será suficiente para caracterizar el punto como ojo.

Esto explica también la razón por la cual imágenes pareidólicas puras de rostros sean raras, o sea, son raras las configuraciones visuales que necesariamente y en todos los sujetos perceptores evocan necesariamente

unos rostros. Sin embargo, cuando una imagen pareidólica sea reconocida como rostro, por ejemplo, gracias a la presión de algunos elementos contextuales, será imposible volver atrás, hacia una no-percepción del rostro en la configuración pareidólica.

5. HACIA UNA SEMIÓTICA DE LAS CULTURAS VISUALES DEL ROSTRO

Corresponde a la semiótica estudiar los condicionamientos contextuales que moldean el nivel básico de recepción de las imágenes faciales (Guido *et al*., 2017). En toda la especie humana, en efecto, en un rostro no patológico los ojos se sitúan en la parte superior del rostro, son dos, y son en posición simétrica en relación con el centro. Sin embargo, las culturas visuales pueden variar considerablemente la manera en la que suelen presentar y representar rostros (Magli, 2016).

Desde la perspectiva de la semiótica plástica, por ejemplo, la cuestión del rostro femenino que en el fundamentalismo islámico y especialmente en el área geográfica y cultural de Afganistán se oculta casi por completo detrás de varias series de rejas de tejido, o sea, detrás del burqa, no concierne únicamente la recepción occidental de esta ideología religiosa, sino también la recepción visual de la semiótica plástica que esta ideología conlleva. En la cultura visual contemporánea de Occidente, en la imposibilidad de ver la totalidad del rostro, lo que se percibe no es un rostro sino una cabeza, o sea una cabeza sin su subfigura, el rostro, y sin su sub-sub-figura, los ojos. Otras formas de ocultamiento de la cara femenina en el fundamentalismo islámico, como el niqab, que oculta la cara, pero deja ver los ojos, seguramente no son más aceptables desde el punto de vista ideológico, pero lo parecen porque son más aceptables desde el punto de vista de la cultura visual del rostro en Occidente (Leone, Riedmatten, y Stoichita, 2016).

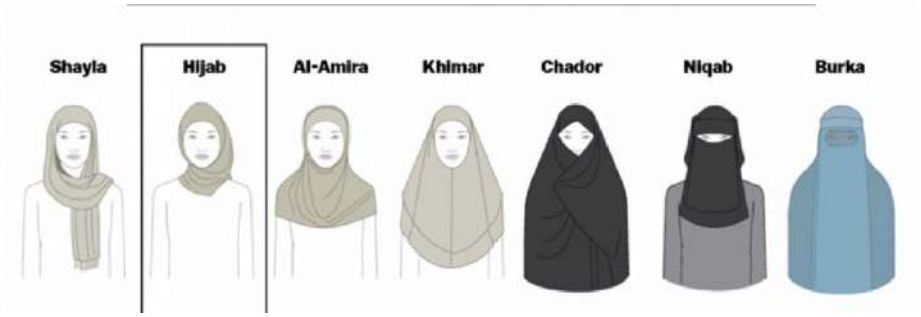


Figura 3. Presencia visual y plástica del rostro en relación con varios tipos de velo islámico.

Este ejemplo confirma que, para identificar las configuraciones perceptuales de presentación y de representación del rostro que, en la cultura visual occidental, evocarían una idea de alteridad, con todos los matices posibles desde la variación sutil y hasta divertida y apreciada hasta la monstruosidad aterrorizadora, habría primero que definir la estructura plástica que la neurofisiología humana asocia a la percepción de rostros, y luego estudiar las presiones contextuales que otros sistemas semióticos, otras imágenes y, sobre todo, una cultura visual específica ejercen sobre estos patrones neurofisiológicos, influenciándolos de manera muy profunda (Guédron, 2015). Solamente describiendo el nivel básico de la presentación y representación facial o, por lo menos, su núcleo tensivo central, se podrán enseguida medir los efectos de distanciación progresiva a partir de este sentido perceptivo y visual común, de la variación hasta la monstruosidad (Leone, 2016).

5. CASO DE ESTUDIO: NÚMERO DE OJOS Y ALTERIDAD

Por ejemplo, en relación con la relación plástica entre los ojos y el rostro, la presentación o representación con un número de ojos inferior o superior a dos, que es el estándar de la especie humana, produce diferentes efectos de alteridad. Por un lado, rostros con muchos ojos abundan en los mitos antiguos, así como en las representaciones fantásticas de toda época, incluida la de la ciencia ficción contemporánea. Seres con tres o más ojos son caracterizados en el sentido de un potenciamiento de la mirada y de sus

connotaciones culturales, pero sobre todo se presentan como rostros otros, cuya configuración visual plástica, antes de toda connotación cultural, ya contradice la normalidad y evoca lo monstruoso. En la figura que sigue, se reproduce un fresco de Pinturicchio y escuela que representa el mito de Hermes encantando con su música a Argo, el ser mitológico con ojos en todo el cuerpo, cuya monstruosidad sin embargo es limitada por ser la cara de Argo.

Figura 4. Pinturicchio y escuela. 1493. *Hermes encanta a Argo* (Octágono 3). Fresco. Roma, Palacios Vaticanos, Appartamento Borgia, Sala dei Santi.

Lo monstruoso también se puede evocar reduciendo el número de ojos, con efectos distintos en el caso de rostros monóculos, como el de Polifemo, y ojos aislados, como el que aparece en el triángulo con un ojo al interior utilizado como referencia simbólica a dios en la cultura visual cristiana o en la masónica.

Figura 5. Odilon Redon. 1915. *El cíclope*. Óleo sobre lienzo. 51 x 64 cm.

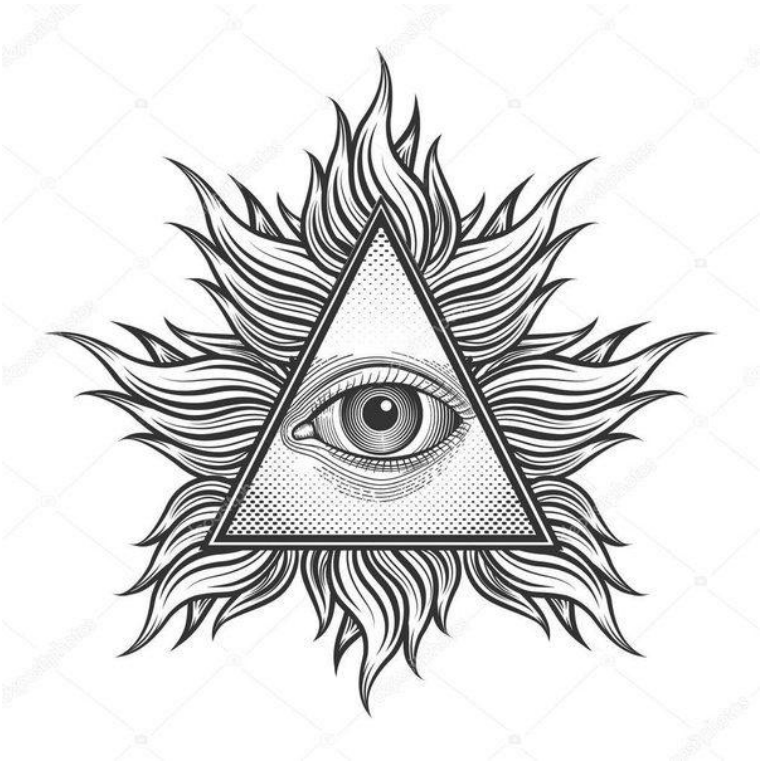


Figura 6. Anónimo: El ojo de la providencia.

En este último caso, sin embargo, el potenciamiento de la connotación simbólica del "ojo de la providencia" se debe no solamente al hecho de que sea uno, sino también al hecho de que aparezca dentro de una figura englobante, el triángulo, cuya estructura eidética difícilmente puede evocar un rostro. En el triángulo con un ojo en medio los fieles ven el ojo de Dios y su mirada, pero no ven su rostro. Existen por lo tanto representaciones de alteridad facial que pasan por la representación de un ojo sin rostro, de dos ojos sin rostro, como en la imaginación surrealista de Dalí, pero también existen otras representaciones que, al revés, proponen rostros sin ojos, como en los maniquís representados en la pintura metafísica de Giorgio De Chirico: en este caso, se perciben no sólo cabezas sin rostros, sino cabezas en las que los elementos plásticos del rostro han sido modificados y transformados en unas líneas discontinuas las cuales evocan un rostro pero de forma alterada, y no en el sentido de un potenciamiento monstruoso de la mirada, como acontece en los personajes mitológicos de múltiples ojos, sino en el sentido de una proyección de la mirada hacia un

mundo no perceptual, el mundo de la introspección y de la metafísica.

Figura 7. Salvador Dalí. Ojos para la escenografía de la película *Spellbound* (1945), de Alfred Hitchcock.

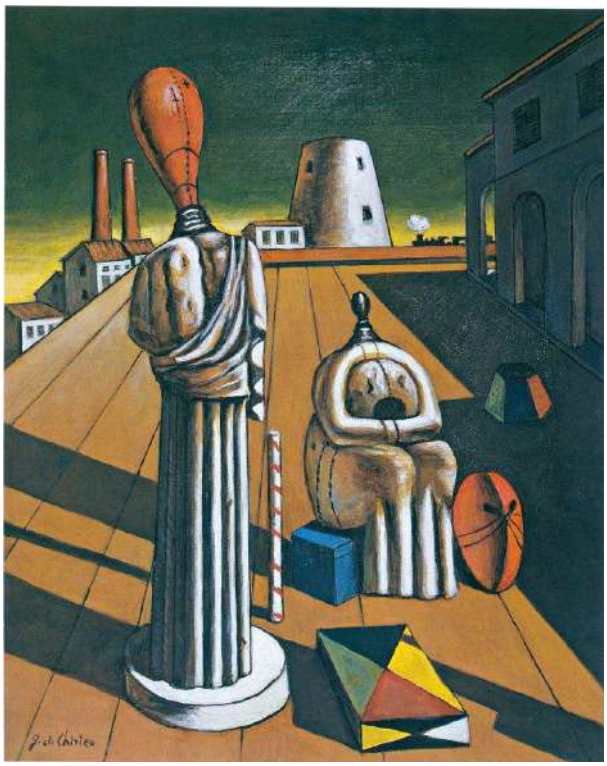


Figura 8. Giorgio de Chirico. 1916-1918. *Le muse inquietanti*.
Óleo sobre lienzo.
97 cm x 66 cm. Milán. Colección Gianni Mattioli.

En otros casos, una alteridad menos monstruosa, pero a veces igualmente inquietante, se puede construir alterando no el número de los ojos sino su posición en relación con la cara, por ejemplo, en la cara del dibujo animado de Quasimodo en la versión Disney de Nôtre-Dame-de-Paris, con los ojos que se sitúan casi en el semicírculo inferior de la cara, o modificando la simetría de la forma, del color, y de la posición de los ojos.

Figura 9. La cara de Quasimodo, de Disney.

Algunas de estas alteraciones pueden ser toleradas por la cultura visual e incluso recibir una connotación positiva de originalidad y de exclusividad social. En este caso también habría que hacer hincapié en las variaciones plásticas de la exclusividad: la asimetría cromática puede fascinar, como en los famosos ojos de dos colores de David Bowie (un caso de anisocoria), e incluso puede fascinar una ligera alteración de la simetría de las pupilas en los ojos, como en el estrabismo de Venus y, sin embargo, una alteración de la simetría vertical de los ojos en relación a la cara, con un ojo más alto que el otro, sería mucho más perturbadora, o evocaría una representación de vanguardia como la del cubismo, el cual justamente construye su poética alterando sistemáticamente la gramática plástica del cuerpo y sobre todo del rostro.

Figura 10: Los ojos de David Bowie.

Figura 11. El estrabismo de Venus de Scarlett Johansson.

Figura 12. Pablo Picasso. 1969. *El beso (Le baiser)*. Óleo sobre lienzo. París: Museo Picasso.

6. ROSTROS *NORMALES*, ROSTROS MONSTRUOSOS

El tema de la alteración cromática en la percepción del rostro es particularmente sensible, ya que, como Umberto Eco lo subrayaba ya en sus comentarios sobre el racismo, existe una especie de racismo automático, espontáneo, que no está necesariamente relacionado a una ideología, sino a la presión de un sentido común visual el cual, en un determinado grupo étnico, determina el rostro ideal o por lo menos una gama de variaciones aceptables. Aunque no lo queramos, la percepción del rostro en grupos étnicos muy uniformes se construye alrededor de una experiencia de caras humanas donde la variabilidad somática y entonces de pigmentación, o sea, la base fisiológica de la dimensión cromática del rostro humano es muy limitada. Para el individuo que haya vivido toda su vida rodeado por rostros caucásicos muy poco pigmentados y con ojos azules, la aparición de un rostro africano muy pigmentado será percibida necesariamente como una alteridad; esto, sin embargo, y en eso me permito diferenciarme del comentario de Eco, no conlleva necesariamente una discriminación racista; el racista no es quien perciba otro rostro humano como portador de una alteridad perceptual, sino quien asocie a esta alteridad perceptual

una alteridad antropológica. Es verdad, sin embargo, que en una sociedad en la que ni siquiera se perciba la alteridad perceptual de un rostro de otra etnia, como en las sociedades multiétnicas en las que desde niños se hace experiencia de la diversidad somática humana, es más difícil que se desarrolle una ideología racista.

Establecer los patrones neurofisiológicos de percepción de rostros y sus inflexiones contextuales debería permitir cartografiar una semiosfera del rostro (Leone, 2019b), un diagrama topológico dinámico al centro del cual se sitúe una gama de rostros biológicos y representados cuya configuración plástica quepa dentro de una gama de aceptabilidad estética e incluso normativa, como lo sugerían de manera aún impresionista Deleuze et Guattari en *Mille plateaux [Mil mesetas]* (1980). La identificación de esta base perceptual es fundamental no en sí misma, sino para medir las dinámicas de distanciación y acercamiento en relación con este núcleo. Por un lado, por ejemplo, subsistirán prácticas de normalización de los rostros, de manera que su presentación biológica o su representación visual se acerquen a este núcleo normativo de definición: actividades como el maquillaje, la cirugía estética, la postproducción de fotos digitales, etc. sólo toman plenamente sentido en relación a esta dinámica (Boehm, 2015). Por otro lado, es igualmente en comparación a este núcleo normativo que se podrá describir lo que acontece en la periferia de la semiosfera, donde aparecen los rostros de la alteridad eidética, topológica, cromática e incluso se manifiestan trágicos ejemplos de exclusión social.

Hoy, por ejemplo, en muchas culturas los animales no humanos no caben dentro de esta semiosfera, como ya lo había intuido filosóficamente Derrida en su comentario sobre *Lévinas* (1961) *(L'animal que je suis),* ya que la parte frontal de la cabeza de los animales no es identificada visualmente y culturalmente como rostro sino como hocico; pero, más allá de los confines semiesféricos, se encuentran también rostros que no se aceptan porque son excesivamente deformados por la patología y, por eso, condenan los individuos a la exclusión social (Talley, 2014); e incluso se encuentran representaciones de rostros consideradas como inaceptables, los rostros envejecidos excluidos de la representación publicitaria de la belleza, por ejemplo, o los rostros cuya ambigüedad de género es rechazada por la cultura del rostro dominante, con su obsesión por diferenciar los rostros masculinos y femeninos (Boehm y Enno, 1995).

La frontera más reciente de esta tarea de investigación semiótica

consistirá, en fin, en la necesidad de analizar los procesos culturales y productivos, a veces subrepticios, a través de los cuales los estereotipos visuales, culturales, e incluso étnicos de presentación y representación de los rostros se transmiten a veces de manera subconsciente a las máquinas y a los algoritmos (Leone, 2017), donde desaparecen detrás de una retórica de la neutralidad tecnológica (Edkins, 2015). De este punto de vista, el sentido excluyente de la alteridad es aún más pernicioso en la producción y circulación digital de imágenes de rostro, y necesita una investigación semiótica atenta y puntual (Leone, 2019a).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, H. (2013). *Faces: eine Geschichte des Gesichts*. Munich: C.H. Beck.

BOEHM, G. y ENNO, R. (eds.) (1995). *Individuum: Probleme der individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta.

BOEHM, G. *et alii* (eds.) (2015). *Gesicht und Identität / Face and Identity*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

CALDER, A. J. *et alii* (eds.) (2011). *The Oxford Handbook of Face Perception*. Oxford / New York: Oxford University Press.

COATES, P. (2012). *Screening the Face*. New York: Palgrave Macmillan.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.

EDKINS, J. (2015). *Face Politics*. New York: Routledge.

GROEBNER, V. (2015). *Ich-Plakate: eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeits maschine*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

GUIDO, L. *et alii* (eds.) (2017). *Visages. Histoires, représentations, créations*. Lausanne: Éditions BHMS.

GUÉDRON, M. (2015). *Visage(s): Sens et représentations en Occident*. Paris: Hazan.

LEONE, M.; RIEDMATTEN, H. de e STOICHITA, V. I. (eds.) (2016). *Il sistema del velo / Système du voile: Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain.* Roma: Aracne.

LEONE, M. (2016). "Nature and Culture in Visual Communication:

Japanese Variations on *Ludus Naturae*". *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies* 213, 213-245.

____ (2017). "Socio-sémiotique des 'livres à visages'". *Nouveaux Actes Sémiotiques* [Monográfico sobre *Sémiotique et engagement,* É. Landowski (ed.)] 120, 1-9. Disponible en línea: *http://epublications.unilim.fr/revues/as/5816* [24/03/2020].

____ (2019a). "Précis de sémiotique du visage numérique", En *Sémiotique de la littérature, de l'art et de la culture,* M. AthariNikazm (ed.), 129-148. Teherán: Universidad Shahid Beheshti.

____ (2019b). "The Semiotics of the Face in Digital Dating: A Research Direction". *Digital Age in Semiotics and Communication* [Monográfico sobre *Digital Sex and Dating*] 2, 18-40.

LÉVINAS, E. (1961). *Totalité et infini ; essai sur l'extériorité.* La Haya: M. Nijhoff.

MAGLI, P. (2016). *Il volto raccontato: ritratto e autoritratto in letteratura.* Milano: Raffaello Cortina editore.

TALLEY, H. L. (2014). *Saving Face: Disfigurement and the Politics of Appearance*. New York: New York University Press.

YOUNG, A. W. (2016). *Facial Expression Recognition: The Selected Works of Andy Young*. London / New York: Routledge.

WILKINS, A. S. (2017). *Making Faces: The Evolutionary Origins of the Human Face*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

SUL *MEDESIMO* E L'*ALTRO*. TRA FOLLIA E LETTERATURA NELLA PROSPETTIVA SEMIOTICA DI STUDI DI MICHEL FOUCAULT[1]

ON THE SAME AND THE OTHER. BETWEEN MADNESS AND LITERATURE FROM THE SEMIOTIC PERSPECTIVE OF STUDIES BY MICHEL FOUCAULT

Filippo SILVESTRI
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
filippo.silvestri@uniba.it

Riassunto: Il rapporto tra il *Medesimo* e l'*Altro* rappresenta un *leit motiv* lungo l'intero arco della ricerca di Foucault. Negli anni Sessanta egli ha certamente tematizzato il problema, affrontandolo da due prospettive. L'*altro* è tutta *la storia della follia* dalla fine del Medioevo fino al limite dei primi studi di Freud. L'altro è la scrittura letteraria di Sade, Hölderlin, Nietzsche, Artaud, Bataille, Roussell, Blanchot, Klossowski, tutti insieme convocati su uno scenario filosofico, che si muove ad elastico tra teorie surrealiste della scrittura e dell'opera d'arte e prime forme di uno strutturalismo in pieno svolgimento.

Parole chiave: Medesimo. Altro. Letteratura. Follia. Foucault.

Abstract: The relationship between the *Self* and the *Other* represents a *leitmotiv* throughout Foucault's research. In the sixties, he certainly addressed the issue from two perspectives. The *Other* is the whole *history of madness* from the end of the Middle Ages to the limits of Freud's early studies. The *Other* is in the literary writings by Sade, Hölderlin, Nietzsche, Artaud, Bataille, Roussell, Blanchot, Klossowski, who are all summoned together on a philosophical scenario which ranges from surrealist theories of writing, and the work of art and first forms of structuralism in full swing.

Key Words: Same. Others. Literature. Madness. Foucault.

1. BREVE INTRODUZIONE AI PROBLEMI

Certamente Michel Foucault non è stato un semiotico o se si vuole, come è noto, nemmeno un filosofo del linguaggio: affermazioni queste che sanno di paradossale, se solo si considerano due opere su tutte, *Le parole e le cose* (Foucault, 1998) e *Archeologia del sapere* (Foucault, 1999), che sono piene di riferimenti al problema del linguaggio, nelle sue diverse varianti fondative, in senso archeologico così come intende il problema "archeologico" sempre Michel Foucault. Ma tant'è: mai nelle pagine del filosofo francese, fin dall'inizio con *Storia della follia nell'età classica* (Foucault, 2004) non c'è mai (dicevamo) una dichiarazione aperta di natura genetico/costitutiva, che dica in modo netto di un carattere fondativo della faglia semiotica delle cose, sempre invece a vario titolo intrecciata ad altri fenomeni genericamente di natura storica (quindi politici, sociologici, antropologici, in senso lato culturali) altrettanto decisivi ed importanti nella definizione di un inizio e di una fine di un'epoca, secondo una disposizione delle cose nel corso del tempo, per cui per Foucault ogni *epoca dell'immagine del mondo* —il riferimento è ovviamente qui ad Heidegger (1984)— ha il suo *apriori storico*, dove questa storicità non è solo e principalmente ed in primo luogo semiotica.

Questioni di impostazioni della ricerca. Colpisce, almeno noi che scriviamo, che proprio in Italia negli anni Settanta Carlo Sini (1978: 543-558) abbia rivolto un atto di accusa simile ad un altro filosofo/non filosofo del linguaggio, di un'altra generazione rispetto a Michel Foucault, Edmund Husserl, a cui rimproverava quello che in certo modo stiamo rimproverando noi a Foucault, di non essere stato abbastanza semiotico nei suoi presupposti filosofici, non almeno tanto quanto lo era stato a suo tempo Charles Sanders Peirce. Colpisce sempre e allo stesso modo come Enrico Redaelli (2011) sempre in Italia abbia rivolto allo stesso Foucault la stessa obbiezione ovvero di non essere stato abbastanza semiotico, se non altro almeno come sempre lo stesso Peirce era stato: accuse tutte oggi legittime, in quanto messe in luce di limiti essenziali dell'impostazione della ricerca da parte di due giganti come Husserl e Foucault, non abbastanza peirciani, entrambi e per diverse ragioni, lungo vie sostanzialmente differenti.

2. LA SEMIOTICA DI MICHEL FOUCAULT E I SUOI *DI PIÙ*

Ma limitiamoci qui a Foucault. Detto che effettivamente questa mancanza o per meglio dire questo sbilanciamento semiotico non c'è stato, ripetiamo quanto detto all'inizio ovvero che non si può altrettanto clamorosamente negare una sua sensibilità (di Michel Foucault) dall'inizio alla fine delle sue ricerche al problema (fondativo) del linguaggio, sia in senso archeologico che genealogico, cosa per altro riconosciuta ultimamente da almeno un paio di studi monografici, dedicati ad un confronto niente affatto fuori luogo proprio tra Foucault e Wittgenstein (Gros, Davidson, 2011; Gillott, Lorenzini, 2016). Detto molto in breve e per ragioni di spazio e di equilibrio in questo nostro discorso, Foucault sta insieme con Wittgenstein su un comune terreno pragmatico, in cui *le pratiche discorsive* (così centrali in *Archeologia del sapere*) hanno un ruolo fondativo rispetto alle società, le comunità che si raccolgono insieme intorno a quei linguaggi e che si distinguono nel corso del tempo nelle diverse epoche della storia proprio a partire dai modi con cui *giocano* con il linguaggio, per dire le cose che si possono dire e quelle che invece vanno assolutamente taciute. Ovviamente per Foucault la cosa, come è noto, non si riduce ad una sola questione linguistica o più in generale semiotica, se proprio in *Archeologia del sapere* (1999) si ritrova ad un certo punto a scrivere, puntualizzando:

> *[…] vorrei mostrare, con esempi precisi, che, analizzando i discorsi stessi, si vede allentarsi la stretta apparentemente tanto forte delle parole e delle cose, e farsi luce un insieme di regole proprie della pratica discorsiva. […] "Le parole e le cose" è il titolo* [di…] *un compito che consiste nel non trattare —nel non trattare più— i discorsi come degli insiemi di segni (di elementi significanti che rimandino a contenuti e a rappresentazioni), ma come delle pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parlano. Indubbiamente i discorsi sono fatti di segni; ma fanno molto di più che utilizzare questi segni per designare le cose. È questo* di più *che li rende irriducibili alla* langue *e alla* parole*. È questo* di più *che bisogna mettere in risalto e bisogna discutere* (Foucault, 1999: 66-67).

Questo *di più* è ancora una volta il Foucault semiotico che non è

semiotico, che non è solo un semiotico, ma molto altro ancora ed insieme, in un continuo *tira e molla* con 'la cosa in sé semiotica', che lui avvicina e che allontana. In ogni caso, che le cose stiano così ovvero che ci sia un Foucault molto pragmatico nel riconoscere un ruolo fondativo al linguaggio, sembra cosa per noi confermata da due diverse circostanze in due diversi momenti della storia delle sue ricerche. Le direzioni verso le quali stiamo guardando sono esplicitamente segnate da due momenti filosofici foucaultiani ovvero da *Sorvegliare e punire* (Foucault, 1993) e da *Le confessioni della carne* (Foucault, 2019), quest'ultimo uscito recentemente nell'edizione francese (Foucault, 2018), subito seguita a stretto giro di un anno dalla traduzione italiana (Foucault, 2019). Insomma e per andare dentro il problema e per fare solo due esempi tra i molti altri possibili[2], è noto come in *Sorvegliare e punire* la disposizione panottica del carcere di Bentham sia decisiva e determinante da un punto di vista architettonico e dunque semiotico per Foucault, per capire come si sorveglia, come si punisce, come si controlla, come si è controllati all'interno di un sistema punitivo. Molto diversamente, ma sempre in senso semiotico, è una precisa pratica discorsiva, la "confessione", a determinare i modi delle relazioni possibili in una comunità intorno a ciò che è buono e a ciò che non è buono, se si vuole fondare un giusto rapporto nel vivere civile comune.

3. FOUCAULT E L'*ALTRO* COME TESTO LETTERARIO

Ma fatto quest'ordine di considerazioni che vale alla stregua di una sorta di giustificazione semiotica per la nostra discussione, c'è stato un tempo, gli anni Sessanta, in cui Michel Foucault è stato più decisamente 'semiotico' rispetto ad altri momenti della sua ricerca e con questo stiamo facendo riferimento a tutta una serie di cosiddetti "scritti letterari" (Foucault, 2004), in cui per davvero e stando nei temi di questo convegno, Michel Foucault ha discusso il problema del *Medesimo* e dell'*Altro*, dell'*alterità* per usare un'espressione levinassiana, proprio a partire da un orizzonte di studi semiotico perché appunto letterario. Detto

[2] Si pensi, solo per fare un esempio che diverge da quelli letterari che discuteremo, a tutta l'attenzione che Michel Foucault ha dedicato alla pittura, ai grandi pittori, in tanti momenti diversi della sua ricerca filosofica da Goya (Foucault, 2004a: 448-449) a Manet (Foucault, 2004c), a Magritte (Foucault, 1973).

in estrema sintesi negli anni Sessanta per Michel Foucault la letteratura ha rappresentato la vera (non certo l'unica) alternativa al discorso scientifico delle identità affermate, per cui si può e si deve arrivare a dire/scrivere *S è p:* le scritture letterarie[3], in modo particolare quelle di Maurice Blanchot e Raymond Roussell, non molto diversamente ma su prospettive e piani differenti rispetto ai due appena citati invece nell'Ottocento Sade ed Holderlin, ma ancora insieme di nuovo nel Novecento Bataille, Klossowski, rappresentano tutti in senso semiotico una possibilità di dire diversamente *il mondo della vita* che sottendono (Husserl) e che sta alla base degli stessi discorsi scientifici, altrimenti possibili appunto su piani semiotici differenti. Valga su tutto proprio l'apertura della prefazione a *Le parole e le cose*, dove appoggiandosi a Luis Borges, al Borges di *L'idioma analitico di John Wilkins* (Borges, 1963), Michel Foucault scrive quanto segue a proposito di come e quanto la "letteratura" possa essere ascrivibile ad un *ordine del discorso* che non è quello del *Medesimo* ma dell'*Altro* e proprio quando si tratta di categorizzare le cose:

> *Questo libro* [Le parole e le cose] *nasce da un testo di Borges: dal riso che la sua lettura provoca, scombussolando tutte le familiarità del pensiero —del nostro, cioè: di quello che ha la nostra età e la nostra geografia— sconvolgendo tutte le superfici ordinate e tutti i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri, facendo vacillare e rendendo a lungo inquieta la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro. Questo testo menziona "una certa enciclopedia cinese" in cui sta scritto che "gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) et caetera, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche". Nello stupore di questa tassonomia, ciò che balza subito alla mente, ciò che, col favore dell'apologo, ci viene indicato come il fascino esotico d'un altro pensiero, è il limite del nostro, l'impossibilità pura e semplice di pensare tutto questo* (Foucault, 1998: 5).

[3] Particolarmente interessante a nostro avviso la circostanza per cui lo stesso Algirdas Julien Greimas nel suo *Dell'imperfezione* (Greimas, 2004) concluda il suo percorso accademico proprio con un'apertura nei confronti della soluzione letteraria (Calvino, Tournier, Rilke, Tanizaki, Cortázar) come alternativa ad una semiotica altrimenti costituita e luogo possibile per una rappresentazione dell'ineffabile in senso estetico.

Solo per restare in un ambito semiotico di considerazioni, proprio a proposito di cosa significa categorizzare le cose, come si possono categorizzare le cose, è certamente noto come John R. Taylor (1995) con il suo *Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory*, Umberto Eco (1997) e Patrizia Violi (1997) due anni dopo rispettivamente con *Kant e l'ornitorinco* e con *Significato ed esperienza*, abbiano posto in tempi ancora per noi assolutamente attuali, almeno per noi in Italia, il problema della fondazione semiotica del rapporto con le esperienze delle cose in una stretta relazione con la questione concorrenziale delle categorizzazioni del pensiero. Qui, in questo incipit di *Le parole e le cose*, con consapevolezza e propositi autoironici Foucault si dice e dice al suo lettore come sia difficile, ai limiti dell'impossibile il progetto che lui stesso si è proposto ovvero quello di stabilire un rapporto tra *le parole e le cose* ovvero ed ancora il rapporto tra come si dicono le cose e come uno/a ne fa un'esperienza in primo luogo percettiva, soprattutto guardandole, ferma restando la grande lezione di Maurice Merleau-Ponty (1964), quella di *Le visible et l'invisible* che per Foucault sarà allo stesso modo e diversamente 'il dicibile, l'indicibile', ferma restando un'altra lezione questa volta di Wittgenstein a proposito *delle cose di cui si deve tacere* e quelle invece di cui si può parlare. Insomma e per tornare a *Le parole e le cose* il progetto di Foucault naufraga, ironia delle sorte, proprio sul limite del suo *incipit*, naufraga di fronte all'enciclopedia impossibile e cinese raccontata da Luis Borges, naufraga di fronte al gesto della parola e della scrittura letteraria che si spostano di lato e lasciano cadere fuori dalle loro righe un programma di netta definizione di cosa sia il "medesimo" e "l'altro". Una pretesa categoriale del genere collassa di fronte al gesto letterario, sempre possibile, che enumera all'infinito le infinite possibilità per una definizione categoriale. Tutto questo per Foucault è possibile, perché viviamo la nostra vita proprio ed ancora a partire da un linguaggio che quella vita può rappresentare 'sempre di nuovo' (*immer wieder*, di nuovo Husserl ed insieme a lui Merleau-Ponty). Scrive Foucault:

> *Ciò che è impossibile, non è la vicinanza delle cose, ma il sito medesimo in cui potrebbero convivere. Gli animali "i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello" dove potrebbero incontrarsi, se non nelle voce immateriale che ne pronuncia l'enumerazione, se non sulla pagina che la trascrive? Dove possono giustapporsi se non nel non-luogo del linguaggio?* (Foucault, 1998: 6).

4. FOUCAULT E L'*ALTRO* TRA LETTERATURA E FOLLIA

Il problema dell'*altro*, dell'*altra* negli anni Sessanta della ricerca di Michel Foucault, è discusso ed ipotizzato a partire da due diverse istanze costitutive del senso delle parole e delle cose ovvero a partire da due istanze che non sono necessariamente fondative della costituzione di un senso, se questo viene inteso in modo banalmente scientifico, ammesso e non concesso che ci possa mai essere una scienza che come tale sia banale: si tratta dell'esperienza della follia così come è stata pensata, vissuta ed organizzata dal Cinquecento in poi (*Storia della follia nell'età classica* [Foucault, 2004a]), si tratta diversamente dell'esperienza letteraria così come è stata vissuta/interpretata da Sade ed Hölderlin, da Antonin Artaud, da Bataille e Klossowski, da Raymond Roussel, da Maurice Blanchot. Questi i due diversi piani lungo i quali Michel Foucault negli anni Sessanta conduce la sua indagine a cavallo tra le due dimensioni (non dimensioni) del *Medesimo* e dell'*Altro*, secondo due diverse possibili divergenze rispetto agli *ordini del discorso* costituiti e vigenti ovvero e rispettivamente l'esperienza della follia da una parte e della letteratura dall'altra, all'atto pratico e storico, almeno da Sade ed Holderlin, Nietzsche in poi, fino al limite della loro convergenza, della convergenza dell'esperienza della follia con quella della letteratura. Scrivere fino ad impazzire, impazzire e dunque scrivere, essere considerati folli e dunque liberi di dire/scrivere quello che uno/a vuole dire, scrivendo poesie, romanzi, aforismi, *genealogie della morale*, con il martello in mano, il martello che adoperano prima Sade, poi Nietzsche, Sade su quel confine, di fronte a quel limite in cui la letteratura intercetta e diventa un'esperienza erotica non riconosciuta, inaccettabile, non ordinabile, inconfessabile, oscena e degna di una prigione ovvero ancora un'esperienza erotica che deve essere *confessata*, che deve essere detta, che deve essere tradotta in un discorso, in una psicoanalisi che la comprenda, che la curi, che la renda accettabile agli occhi, alle orecchie dei più. Scrivere fino ad impazzire, scrivere perché si è impazzati: d'amore e non solo. Foucault in una famosissima intervista intitolata poi almeno nella raccolta italiana *Follia, letteratura, società* (siamo nel 1970) ad un certo punto almeno a partire dalla trascrizione dirà:

> *Oggi non si può intraprendere la strana esperienza della scrittura senza affrontare il rischio della follia. È ciò che Hölderlin e, in una certa misura, Sade ci hanno insegnato. Secondo me si può dire la stessa cosa della filosofia. […] Ora, con Nietzsche giunge finalmente questo momento in cui la filosofia dirà: "Alla fine, può darsi che io sia folle". […] Su questo punto la scrittura successiva al XIX secolo esiste manifestamente per se stessa e, se necessario, esisterebbe indipendentemente da ogni consumo, da ogni lettore, da ogni piacere e da ogni utilità. Ora, questa attività verticale e quasi intrasmissibile della scrittura somiglia in parte alla follia. In un certo senso, la follia è un linguaggio che si mantiene verticale, e che non è più la parola trasmissibile, avendo perduto ogni valore di scambio. Sia perché la parola ha perduto ogni valore e non è desiderata da nessuno, sia perché si esita a servirsene come di una moneta, come se le fosse attribuito un valore eccessivo. Ma, in fin dei conti, i due estremi si toccano. Questa scrittura che non circola, questa scrittura che sta in piedi è proprio un equivalente della follia. È normale che gli scrittori trovino il loro doppio nel folle o in un fantasma* (Foucault, 2014: 270-271).

Non è solo questione di questo strano confine tra follia e letteratura, come altrettanto bene se si legge *Storia della follia nell'età classica* tra follia e pittura (si pensi al *Narrenschift* di Bosch, ancora ai Goya che chiudono *Storia della follia nell'età classica* [Foucault 2004a: 448-449]), ad interessare ed impegnare nei suoi studi Michel Foucault negli anni Sessanta, ripetiamo a stretto giro di un confronto sempre latente in senso epistemologico, ma già in sé secondo modi che sono della politica, discutendo sempre il rapporto che passa tra il *Medesimo* e l'*Altro*. È la follia che lo coinvolge nei primi passi della sua ricerca, la follia nelle sue diverse manifestazioni nel corso della storia recente, che dal Medioevo va fino dentro i primi studi di Sigmund Freud. È la letteratura in sé e per sé ad interessarlo, come testimoniato dalla raccolta *Scritti letterari* cui abbiamo già fatto riferimento e sulla quale torneremo a breve, come testimoniano d'altra parte un'altra serie di interventi di Michel Foucault di quegli stessi anni, per la precisione due conferenze alla radio tenute a Parigi nel gennaio del 1963 e due conferenze tenute a Bruxelles nel dicembre del 1964 ed una conferenza tenuta all'Università di Buffalo nel 1970, oggi tutte raccolte in un volume intitolato significativamente *La grande étrangère. À propos de littérature* (Foucault, 2013). I titoli forse meglio di qualsiasi altra cosa riassumono i temi ricorrenti nel pensiero di Foucault di quegli anni: *Le langage de la folie*, *Littérature et langage*, *Conférences su Sade*. Noi

resteremo per questioni di spazio agli *Scritti letterari* ed in particolare al famoso *Il pensiero del fuori* dedicato alla scrittura di Maurice Blanchot, lavoro del giugno del 1966, sempre dunque in quegli stessi anni.

5. IL *FUORI* DI MAURICE BLANCHOT

Che cos'è questo "fuori" di Blanchot, di Foucault? *Fuori* da che cosa, rispetto a chi? I passaggi per arrivare ad una spiegazione sono vari ed impervi e dobbiamo procedere con attenzione (Artieres, Gros, Revel e Gaillard, 2004; Iacomini, 2008: 246-253; Favreau, 2012: 201-256). Tutte le complicazioni che dovremo provare a sciogliere si raccolgono nel nodo di diversi fili, il filo della sovranità del linguaggio, quello della nozione di "assenza di opera", il filo della "cancellazione della soggettività" (del depotenziamento del soggetto), in nome tutto di un superamento del limite (quale limite, forse quello del *medesimo*, del soggetto, dell'interiorità, del *dentro* del soggetto?), in nome di una *contestazione* che facciamo sempre una certa fatica con Foucault a non considerare anche politica e non solo dunque letteraria. A confronto nelle pagine di Maurice Blanchot (2018: 179-184) rilette da Foucault, due diversi eroi della classicità, Orfeo ed Ulisse, tutti e due alla prova della tentazione dell'immagine, della voce, del desiderio, dell'erotico, di Euridice e delle Sirene: due diversi esiti di questi incontri, di questi momenti che sono della tentazione, della *trasgressione* (Bataille). Orfeo non resisterà, si girerà, perdendo Euridice, *uscendo di sé*, assecondando il suo desiderio, dissipando soprattutto un lavoro faticoso, l'*opera* di recupero di Euridice, sostenuta dagli dei, sebbene a certe condizioni. Orfeo è il dissipatore della sua *opera* perché cede al desiderio. Ulisse no, non cede al suo desiderio: legato all'albero della nave sente il canto delle sirene ma non si lascia andare, non dissipa la sua opera, quella del ritorno a sé, alla sua patria, ad Itaca. Resta in sé, *non dà di fuori*, *non dà di matto*, non esce fuori dalle righe del suo *ego cogito*. E tuttavia la sua astuzia, l'astuzia di Ulisse per Maurice Blanchot "si addice ad un Greco della decadenza che non meritò di essere l'eroe dell'*Iliade*" (Blanchot, 2019: 12).

Che la questione sia complessa è un dato di fatto, perché a confronto sono due modelli. Concentriamoci su uno di loro, su Orfeo. Quello che Orfeo fa non è *utile*, non è *produttivo* di nulla (non produce un'*opera*), non consente ad Orfeo di riprendere se stesso: tantomeno Euridice. La *sua*

scelta non scelta non lo porta a nulla: viene dal *nulla* del mondo dei morti, finisce nel *nulla* della sua opera (non opera) incompiuta. Dal nulla al nulla. Orfeo non ha un progetto: la sua identità di soggetto non esce fortificata dall'esperienza che fa. Il suo voltarsi indietro è dimenticanza, è "oblio": dimentica quello che avrebbe dovuto fare per portare a compimento l'opera. Cede al "fuori", cede all'esterno, cede al desiderio e non gli torna indietro nulla. Il gesto di Orfeo, quello di voltarsi indietro, ha il tipico carattere improduttivo del gesto letterario, che non punta alla produzione di un'opera, perché è pura *dépense* ovvero con le parole di Wanda Tommasi è leggerezza, indifferenza, innocenza, futilità, pura perdita, circostanze tutte queste che ci mettono "in prossimità del sacro" (Tommasi, 1984: 61-65)[4]. In modo per noi complesso, complicato, ma con accenni che possiamo comprendere, Foucault scrive:

> *Al momento in cui l'interiorità è attirata fuori di sé, un di fuori scava il luogo stesso dove l'interiorità ha l'abitudine di trovare il suo ritiro e la possibilità del suo ripiegamento: sorge una forza —meno di una forma, una sorta di anonimato informe e testardo— che spodesta il soggetto della sua semplice identità […] lo spodesta del suo diritto immediato a dire Io ed eleva contro il suo discorso una parola che è indissolubilmente eco e diniego* (Foucault, 2004b: 128).

Come non rilevare in queste parole di Foucault tutta la complessità del suo rapporto con Maurice Blanchot (ed ancora con Bataille), tutta la complicazione di un pensiero che cerca di mostrare, nominare, additare cose che non sono cose, dimensioni che non sono dimensioni, un *altro* rispetto al *medesimo* che sono *io*. Ma forse nemmeno: con Foucault insieme a Maurice Blanchot bisogna come provare a collocarsi oltre la differenza tra il *Medesimo* e l'*Altro*, in un territorio desolato, disumano, desertico. Di qui la necessità di cedere di nuovo la parola a Foucault, per fargli dire quello che vuole dire, leggendo Blanchot, leggendo Roussell, Bataille, leggendo, scrivendo di letteratura:

[4] Si veda inoltre come Miriam Iacomini (Iacomini, 2008: 247) metta in evidenza una certa differenza intuita dalla stessa Wanda Tommasi tra le posizioni di Bataille e quelle di Blanchot, entrambi punti di riferimento di Foucault negli anni Sessanta, perché mentre in Bataille la *dépense* è a trecentosessanta gradi, in Blanchot sussiste ancora una tensione tra padronanza ed eccesso, tra lavoro e dispendio.

> *Tendere l'orecchio verso la voce argentata delle Sirene, rivoltarsi verso il volto proibito che già si è sottratto alla vista, non è soltanto infrangere la legge per affrontare la morte, non è soltanto abbandonare il mondo e la distrazione dell'apparenza, è sentire improvvisamente crescere dentro di sé il deserto nel quale, all'altra estremità (ma questa distanza senza misura è anche sottile quanto una linea), balena un linguaggio senza l'assegnazione di un soggetto, una legge senza Dio, un pronome personale senza personaggio, un volto senza espressione e senza occhi, un altro che è il medesimo* (Foucault, 2004b: 128).

Un altro che è il medesimo, un *deserto* che cresce all'improvviso dentro di me: soprattutto, per noi che stiamo rincorrendo Foucault lungo le vie impervie della sua semiotica mancata, *un linguaggio senza che gli sia assegnato un soggetto*. Difficile dire con certezza che cosa Foucault intenda con quest'ultima espressione: un linguaggio senza l'assegnazione di un soggetto non è forse quel linguaggio, struttura disumana, *morte dell'uomo* che chiude *Le parole e le cose*? E che cosa ha a che fare questo linguaggio con lo strutturalismo di cui Foucault è contemporaneo ed interprete nella sua Parigi degli anni Sessanta? I passaggi sono complicati, perché è come se si tendesse un arco ampio che va dalla letteratura (almeno da Blanchot, Roussell, Bataille, Klossowski, Sade, Hölderlin) fino allo strutturalismo, fino a *La filosofia strutturalista permette di diagnosticare che cos'è "oggi"* (Foucault, 2014: 147-152), attraverso percorsi diversi che conducono ad uno stesso esito, in quegli anni: ad un linguaggio in cui l'uomo non si trova ma si perde, ad un linguaggio che è in larga parte alla stregua di una possibilità semiotica alternativa e dunque dalla parte della letteratura, ad un *linguaggio struttura* in cui l'uomo non è più il soggetto cartesiano dominante, non è più una *parole* decisiva per la vita della *langue*. Due passaggi diversi, entrambi semiotici, verso un esito comune: la scomparsa dell'uomo o ancora, non molto diversamente, la fine copernicana della sua presunta centralità, *materia tra la materia* o ancora per essere nicciani, heideggeriani, *forza tra le forze*, un *esserci* nell'apertura dell'*Essere*. Foucault (2004b: 119): "L'attrazione è per Blanchot quello che probabilmente per Sade è il desiderio, per Nietzsche la forza, per Artaud la materialità del pensiero, per Bataille la trasgressione: vale a dire l'esperienza più pura e più scarna del di fuori". Di certo non più l'*ego cogito* della fenomenologia husserliana al centro del

pensiero filosofico francese di quegli anni, ma nemmeno l'*esistenza* così come la intendeva allora già da qualche anno Sartre, oltre le dinamiche del *Medesimo*, dell'*Altro*, perché ricorda Miriam Iacomini: "Teorizzare, infatti, la sovranità del linguaggio implica, come ben dimostrano i romanzi dell'avanguardia post-surrealista, un depotenziamento del soggetto che diventa semplicemente elemento in balia di una esteriorità che lo estirpa dalla propria interiorità" (Iacomini, 2008: 253).

Di sicuro con Blanchot (non diversamente con Roussell ed un po' con tutti gli altri sempre citati) siamo dentro le maglie ben strutturate di un linguaggio letterario che non ha più una funzione referenziale: non è strumentale, non è uno strumento nelle mani dell'uomo. Siamo insieme al Foucault degli anni Sessanta nel guado di una scrittura che è dell'attimo, che si consuma nel momento del gesto di chi scrive o prende la parola, una scrittura poetica in cui non ci deve essere per forza di cose un rapporto tra significante e contenuto (Iacomini, 2008: 251): *un piacere del testo* (Barthes, 1999) ovvero un testo che cede al piacere, al desiderio (come fa Orfeo), all'attrazione per il fuori, all'attrazione per il vuoto, un testo che viene dal vuoto e va verso il vuoto, un vuoto che non è umano in nessuno dei due casi. Oltre un problema sempre politico e per tanti versi inevitabilmente semiotico, oltre il problema del rapporto dialettico e non dialettico tra il *Medesimo* e l'*Altro* vale all'inizio della nostra epoca moderna l'annuncio nicciano, foucaultiano della morte dell'uomo:

> *Più che la morte di Dio — o meglio nella scia di tale morte e in una correlazione profonda con essa il pensiero di Nietzsche annuncia la fine del suo uccisore: ossia l'esplosione del volto dell'uomo nel riso, e il ritorno delle maschere; la dispersione della profonda colata del tempo da cui l'uomo si sentiva parlato e di cui sospettava la pressione nell'essere stesso delle cose; l'identità tra il Ritorno del Medesimo e l'assoluta dispersione dell'uomo. Durante l'intero XIX secolo, la fine della filosofia e la promessa d'una cultura prossima coincidevano probabilmente con il pensiero della finitudine e l'apparizione dell'uomo nel sapere; oggi, il fatto che la filosofia sia sempre e ancora sul punto di scomparire, e il fatto che forse in essa, ma più ancora fuori di essa e contro di essa, nella letteratura come nella riflessione formale, si pone il problema del linguaggio, dimostrano probabilmente che l'uomo sta sparendo* (Foucault, 1998: 412).

6. PER CONCLUDERE. LE PAROLE DEL FOLLE

Ma forse per provare a chiudere questo nostro lavoro è ancora necessario un passo indietro che vada insieme a quello letterario che abbiamo cercato di fare, un passo di lato, indietro e di lato, in direzione di nuovo della follia, del linguaggio della follia, ammesso e non ancora concesso che alla follia, ai folli sia concessa la parola. Chi è questo *folle* a cui è concesso di parlare ed in quale contesto? Foucault è esplicito: c'è stato un tempo in cui la follia poteva parlare, aveva un ruolo, addirittura quello di dire la verità, sulle tavole di un palcoscenico, di fronte alla platea di un teatro, in un tempo, un momento della giornata che era del gioco e della festa. La parola del folle era allora una parola di verità, detta e pronunciata nel tempo della sospensione giocosa delle cose umane (Foucault, 2014: 268-270). Nel XIX secolo con Sade e Hölderlin la parola del folle sarà re-interpretata dalla letteratura e nella dimensione letteraria troverà la sua legittimazione, nel senso dei luoghi e dei tempi legittimi per una sua possibile esposizione pubblica, sebbene la stessa fosse ancora allora una parola scandalosa perché erotica e dunque degna di una prigione (Sade), sebbene sempre allora fosse una parola che era del poeta in un momento del suo impazzimento (Hölderlin, mai dimenticando l'esito della vita di Nietzsche). In tempi non sospetti, perché precedenti lo spartiacque delle *Meditazioni cartesiane*[5], la parola è stata del folle sulle scene del teatro, quando al folle era concesso parlare, quando al folle in particolare si riconosceva addirittura la prerogativa di dire la verità fuori dalle righe, fuori dell'ordine del discorso socialmente riconosciuto. Poi nel corso del tempo il gioco delle sovrapposizioni ha complicato il rapporto tra il *Medesimo* e l'*Altro*, fino a far coincidere anche se solo in controluce ciò che è stato considerato folle con la verità profonda del nostro pensiero contemporaneo. Foucault in *La Follia, l'assenza d'opera*, scriverà:

> *Forse, un giorno, non sapremo più esattamente che cosa ha potuto essere la follia. La sua figura si sarà racchiusa su se stessa non permettendo più di decifrare le tracce che avrà lasciato. Queste stesse tracce non appariranno,*

[5] Secondo il Foucault di *Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco* Cartesio escluderà con decisione la follia dal suo ordine del discorso perché troppo destabilizzante rispetto a tutto l'impianto filosofico complessivamente considerato: se ammetto la possibilità di essere folle, a collassare è l'intero castello del *cogito ergo sum* (Foucault, 2004a: 485-509).

> *a uno sguardo ignorante, se non come semplici macchie nere? Tutt'al più faranno parte di configurazioni che a noi sarebbe impossibile disegnare, ma che saranno nel futuro le indispensabili griglie attraverso le quali render leggibili noi, e la nostra cultura, a noi stessi. Artaud apparterrà alla base del nostro linguaggio, e non alla sua rottura; le nevrosi, alle forme costitutive (e non alle deviazioni) della nostra società. Tutto quel che noi oggi proviamo relativamente alla modalità del limite, o della estraneità, o del non sopportabile, avrà raggiunto la serenità del positivo. E quel che per noi designa attualmente questo Esterno rischia veramente un giorno di designarci, noi proprio noi* (Foucault, 2004a: 475).

Così e davvero per concludere nello stesso luogo semiotico in cui si discrimina tra ciò è vero e ciò che è falso, tra ciò che è mio e ciò che è tuo, stabilendo dove sta il Medesimo (io) e l'altro (il tu), nella stessa piega semiotica delle cose convergono due diversi momenti della semiotica foucaultiana, quello della parola del folle sulle tavole di un palcoscenico da dove dice la verità, quello del *parressiasta* (Foucault, 2016) che il Foucault delle ultime lezione al College de France convoca sulla scena politica della Grecia e della Roma classiche, per dire *cinicamente* la verità al sovrano, al re che potrà punirlo, un cinico allora non ancora certamente 'folle' ma *altro* perché 'filosofo' rispetto al *medesimo* del potere, che è un potere di vita e di morte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARTIERES, P.; GROS, F.; REVEL, J. e GAILLARD, F. (eds.) (2004). *Michel Foucault, la littérature et les arts: Actes du colloque de Cerisy - juin 2001*. Paris: Kimé.

BARTHES, R. (1999). *Variazioni sulla scrittura,* seguite da *Il piacere del testo*. Torino: Einaudi.

BLANCHOT, M. (2018). *Lo spazio letterario*. Milano: Il Saggiatore.

____ (2019). *Il libro a venire*. Milano: Il Saggiatore.

BORGES, J. L. (1963). *Altre inquisizioni*. Milano: Feltrinelli.

ECO, U. (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.

FAVREAU, J. F. (2012). *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*. Lyon: Ens Éditions.

FOUCAULT, M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Éditions

Fata Morgana.
____ (1993). *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi.
____ (1998). *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: BUR.
____ (1999). *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: BUR:
____ (2004a). *Storia della follia nell'età classica*. Milano: BUR.
____ (2004b). *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli.
____ (2004c). *La peinture de Manet*. Paris: Éditions du Seuil.
____ (2013). *La grande étrangère. À propos de littérature*. Paris: EHESS.
____ (2014). *Follia e discorso. Archivio Foucault 1. Interventi, colloqui, interviste. 1961-1970*. Milano: Feltrinelli.
____(2016). *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II.* Corso al Collège de France. Milano: Feltrinelli.
____ (2018). *Les aveux de la chair*, *Histoire de la sexualité 4*. Paris: Éditions Gallimard.
____ (2019). *Le confessioni della carne*. Milano: Feltrinelli.
GILLOT, P. et LORENZINI, D. (2016). *Foucault Wittgenstein. Subjectivité, politique, étique.* Paris: CNRS Éditions.
GREIMAS, A. J. (2004). *Dell'imperfezione*. Palermo: Sellerio Editore Palermo.
GROS, F. et DAVIDSON A. (2011). *Foucault, Wittgenstein: de possible rencontres*. Paris: Éditions Kimé.
HEIDEGGER, M. (1984). *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia.
IACOMINI, M. (2008). *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*. Macerata: Quodlibet Studio.
MERLEAU-PONTY, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
REDAELLI, E. (2011). *L'incanto del dispositivo. Foucault dalla microfisica alla semiotica del potere*. Pisa: ETS.
SINI, C. (1978). "Il problema del segno in Husserl e Peirce". *Quaderni della Biblioteca Filosofica di Torino* 57, 543-558.
TAYLOR, J. R. (1995). *Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory*. Oxford: Clarendon Press.
TOMMASI, W. (1984). *Maurice Blanchot e la parola errante*. Verona: Bertani Editore.
VIOLI, P. (1997). *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

LA SOMIGLIANZA ICONICA NELLA SCRITTURA DE-SOGGETTIVANTE TRA IDENTITÀ E DIFFERENZA

ICONIC SIMILARITY IN THE DE-SUBJECTIVE WRITING BETWEEN IDENTITY AND DIFFERENCE

Luciano PONZIO
Università del Salento-Lecce
luciano.ponzio@unisalento.it

Riassunto: Il pericoloso potere di assimilazione renderebbe le cose identiche le une alle altre, uniformandole, smarrendone la singolarità. Il mondo senza alterità si ridurrebbe a una massa omogenea: l'Identico e la sua rappresentazione. L'esistenza di un segno non è semplicemente *riflessa* ma *rifratta* (Vološinov). In questa rifrazione gioca il ruolo determinante l'alterità. Produrre e comprendere segni significa partecipare ai processi comunicativi. Il segnico è il campo dell'ambivalenza in cui tutto si decide per relazioni e pratiche sociali (Bachtin). Uscire dalla filosofia del soggetto (Foucault), porsi in una posizione "fuori-di-sé", configurare una scrittura in-ferma contro il soggetto statico, per recuperare il corpo sociale nelle parole e nelle immagini.

Parole chiave: Similarità. Scrittura. Alterità. Intercorporeità. Iconicità.

Abstract: The dangerous power of assimilation uniforms things, making them lose their singularity. The world without otherness would be reduced to a homogeneous mass where representation always represents the Identical. The existence of a sign is not simply reflected but refracted (Voloshinov). In this refraction, otherness plays the decisive role. Producing and understanding signs means participating in communication processes. The sign is the field of ambivalence in which everything is decided by relationships and social practices (Bakhtin). In this field is possible as this paper tries to show, to get out of the philosophy of the subject (Foucault) in order to recover the social body of words and images.

Key Words: Similarity. Writings. Otherness. Intercorporeity. Iconicity.

Dal punto di vista semiotico, lo studio della produzione e dei processi della comunicazione sociale evidenziano l'inseparabilità tra segno e ideologia. L'esistenza di un segno non è semplicemente *riflessa* ma *rifratta* (Vološinov, 1929; vedi anche Vološinov 1926 e 1930). In questa rifrazione gioca il ruolo determinante l'alterità.

La produzione di un segno non è mero processo di identificazione; i segni non sono dati una volta e per tutte. Il pericoloso potere di assimilazione, renderebbe le cose identiche le une alle altre, uniformandole, facendone smarrire la singolarità. Il mondo senza alterità si ridurrebbe a una massa omogenea, alla smorta figura del Medesimo, dell'identico e della sua rappresentazione, ripetizione, imitazione.

Ma l'antipatia dell'Altro ne impedisce l'assimilazione.

Produrre e comprendere segni significa partecipare ai processi comunicativi. Il segnico è il campo dell'ambivalenza, della somiglianza, della deviazione, della creatività, in cui tutto si decide per relazioni e pratiche sociali (*io-per-me, l'altro-per-me e io-per-l'altro*: in Bachtin e il suo Circolo, 2014: 129).

Il testo artistico fornisce la possibilità di cogliere al meglio la struttura dialogica dell'enunciazione.

Nella terminologia di Bachtin riferita all'accentuazione ovvero all'orientamento dell'*enunciazione*, intesa come *cellula viva* del parlare, e a proposito della quale egli parla di *risonanza*, o alla caratteristica di un certo tipo del genere romanzo indicato come *polifonico*, non ci sono separazioni tra le sfere della produzione dei testi che ne impediscano l'attraversamento e il rinvio alle caratteristiche di una di esse per comprendere le caratteristiche di un'altra: "Sono l'interrelazione fra i generi primari e secondari e il processo di formazione storica di questi ultimi a gettare luce sulla natura dell'enunciazione (interrelazione fra lingua e ideologia, la concezione del mondo)" (Bachtin, 1979b: 247-248). Bachtin mostra come il senso del testo non dipenda dagli elementi ripetibili del sistema di segni con cui è composto (*interpretanti di identificazione*) ma nella sua stessa costituzione, e non solo nella sua manifestazione, esso è situato nei rapporti di rinvio, di differimento (*interpretanti di comprensione rispondente*) che danno luogo

ad una catena di testi ad esso antecedenti e ad esso successivi, rientranti in una certa sfera, quella relativa al tema trattato, al genere testuale, ad un determinato settore disciplinare. Vološinov (1929) definisce l'*enunciazione* un "contesto di vita" più o meno ampio, *potenziale patrimonio sociale della vita umana*.

Non esiste dunque un segno solo, un testo isolato, unico. Un segno ha bisogno di un altro segno (*interpretante*) per essere segno. Affinché ci sia un segno ce ne vuole un altro, e quindi un altro, e così via.

L'enunciazione è realizzabile solo in uno spazio dialogico. E tale dialogicità si realizza unicamente in una relazione intercorporea. La scrittura letteraria ha ampiamente dimostrato questa dialogicità nelle forme miste di riportare il discorso, ascoltando voci e considerando centri di valore differenti. Il discorso indiretto libero (variante dei discorsi assoggettanti indiretto e diretto) è una di queste strategie letterarie emancipanti per far sì che un testo sia artistico, dialogico, ottuso (Barthes, 1982) e enunciazione non iterabile. La scrittura letteraria è una scrittura pittorica non sempre lineare, se consideriamo, come ci insegna Bachtin (Bachtin-Vološinov, 1929), la differenza tra "stile lineare" e "stile pittoresco", quest'ultimo capace di indebolire i contorni rigidi di corpi chiusi e separati. Tale indebolimento non avviene nella forma "retorica", dove si esige una percezione ancora chiara delle frontiere tra discorso proprio e parola altra, ma appunto nel discorso indiretto libero. Nel dispiegarne la trama, pur rispettandone regole, forme e strutture, l'enunciazione letteraria del discorso indiretto libero è capace di trasgredirle in un fitto dialogo.

L'enunciazione può avvenire sia nel testo verbale che nel testo non verbale. L'autoritratto, per esempio, è un genere testuale che si presta bene a evidenziare questo (paradossale) luogo di *non* rappresentazione, di raffigurazione "non lineare" ma "pittoresca", *figurale* (in contrapposizione alla figurazione, illustrazione, come direbbe su Bacon Deleuze (1985).

Considerando il termine auto-ritratto come ritrar-si, ritrattar-si, fino mal-trattarsi —il termine *esecuzione* significa non solo *mettere in opera* ma anche l'atto crudele (Artaud, 1938) di messa a morte, di distruzione: cioè eliminare l'*io*, il *medesimo*, collocandosi il più lontano possibile da se stessi, dando vita a un linguaggio "fuori-di-sé", "fuori dal significare per sé" (Derrida, 1986), rivelando uno scarto più che un ripiegamento, una dispersione più che un ritorno dei segni su loro stessi—, pur di distruggere l'immagine riflessa come specchio, mimesi, immagine rappresentativa

e rappresentazionale, posa. Nell'autoritratto l'immagine non è "posa" (come invece il comando d'esecuzione fotografico impone per mortificare l'oggetto inquadrato) e non "ri-posa" mostrando sviluppi che la fotografia non possiede (almeno all'inizio, soprattutto un certo tipo di fotografia legata e impiegata alla riproduzione dell'identità). La fotografia si sviluppa, pertanto, senza ulteriore "sviluppo".

L'autoritratto come *autoritrarsi, trarsi fuori, vedersi come altro* (Derrida, 1990; tr. it., 2003; vedi a questo proposito anche Nancy, 2002 e 2014), è prima di tutto autoritratto dell'altro, qui nel doppio movimento tensionale, vale a dire: "l'altro ritratto" significa sia "l'altro che viene riprodotto" sia "l'altro che si ritrae dall'essere ritratto". In questa tensione del ritrarsi, autore-creatore ed autore-uomo non coincidono, bensì autore-creatore ed eroe. L'autoritratto è il paradigma del testo artistico bifronte non costretto a scelte oppositive: oggettiva/soggettiva, significato/significante, figura/sfondo, forma/contenuto. L'autoritratto è un continuo attentato al principio di identità. L'autoritratto è ciò che non aderisce all'immagine sé-dicente, che dice se stessa (e crede di dire), né ripiega sul verbo *essere*, ma rinvia e rilancia il senso nella direzione di un'alterità non relativa ma assoluta, laddove l'altro è l'inaspettabile: ciò o colui che non ti aspetti, in un incontro-evento, per apparizione, un'apparizione non più legata al mondo delle apparenze, e in esso si rivela la sua inestricabilità, ineliminabililità. L'arte è questo movimento arrischiato, dove l'incontro con l'altro è il tratto-rischio dell'arte (Derrida, 2010).

L'autoritratto rinvia l'autore stesso a "vedersi" come altro, e non come identico. La sua immagine non aderisce punto per punto con l'immagine "reale", "realistica", "ufficiale" ma di essa considera solo alcuni punti, alterandone dettagli, particolari che la caratterizzano e la caricaturizzano in una immagine *che si fa immagine*, *raffigurazione* (Bachtin *iz*obra*zenie: obraz* = immagine), una somiglianza iconica differita, non più concepita nella forma di immagine-idolo come, filiazione di identità e differenza.

L'autoritratto è, pertanto, un genere e un testo estremamente dialogico, laddove l'alterità si manifesta in tutte le sue gamme espressive. Qui l'autore si colloca necessariamente in una situazione di ascolto come altro di sé (mostrando come vorrebbe essere a se stesso), e con l'altro fuori di se (come vorrebbe mostrarsi agli altri ma anche come gli altri vedrebbero lui stesso).

Tornando alla parola letteraria, alla letteratura, meglio alla scrittura letteraria che ha ormai acquisito, come dice Michel Foucault, "il diritto di uccidere, di essere l'assassina anche del suo autore a cui spetta il ruolo del 'morto' nel gioco della scrittura" (Foucault, 1994: 4; 1984), un certo affrancamento dall'autore/autoritario (già prima regola dei cosiddetti formalisti russi, nonché dell'architettonica estetica di Bachtin —"l'autore-uomo deve indossare la veste del tacere"—, nonostante la sua critica al formalismo).

Come negazione del ruolo della soggettività, Michel Foucault, in *Le parole e le cose* (1966; tr. it., 2001), originariamente intitolato *L'ordine delle cose*, usando come pretesto le avventure di *Don Chisciotte* (III parte, intitolata *Rappresentare*) in relazione alla somiglianza e ai segni, descrive l'eroe di Cervantes.

Don Chisciotte è fatto a immagine e somiglianza dei segni: "lungo grafismo magro come una lettera, eccolo emerso direttamente dallo sbadiglio dei libri", scrive Foucault (1966; tr. it., 2001: 61). L'intero suo essere non è che *linguaggio*, testo, fogli stampati, storia già scritta. *Don Chisciotte* è fatto di parole intersecate, è scrittura errante nel mondo in mezzo alla somiglianza delle cose: è "l'eroe del Medesimo" nelle "provincie dell'Analogo".

Il libro è così più il suo dovere che la sua esistenza, e Don Chisciotte, senza tregua, deve continuamente consultarlo per sapere cosa fare e cosa dire e quali segni dare a se stesso e agli altri per mostrare che la sua natura è la *stessa del testo dal quale è uscito*. Don Chisciotte, dice Foucault, acquisisce la sua realtà interna alle parole, non nel rapporto di similitudine tra parole e mondo, ma nella relazione che i segni verbali intrecciano da sé a sé, laddove le parole ripiegano su sé stesse per analogia. Non si avrà più a che fare con similitudini, ma con identità e differenze, avverte Foucault. Sicché chi coglie ancora similitudini e segni, è il pazzo, Il Differente per eccellenza, nella misura in cui non conosce le differenze, "vede ovunque somiglianze e segni della somiglianza": "tutti i segni si somigliano e tutte le somiglianze valgono come segni" (1966; tr. it., 2001: 64), chi non conosce la differenza viene a costituire la devianza dell'ordine convenuto. Il poeta (associato al folle) è colui che ritrova queste similitudini disperse sepolte nelle cose, sotto la Sovranità del Medesimo.

Le parole trovano il loro potere di estraneità ed è *la Somiglianza* che si colloca dalla parte della fantasia e l'*iconicità* nell'accezione di Peirce

si basa proprio sul rapporto di somiglianza, ed è la parte più creativa del segno (1931-58; 1980; 2003).

Don Chisciotte insegue il corpo quotidiano, ma la scrittura letteraria impone alla parola la cerimonia del carnevale, che ne fa di essa corpo grottesco, glorioso e insieme scomparsa del corpo visibile, possibile, dicibile, rappresentabile, autosufficiente, sé-dicente e chiuso.

Al fianco dell'infunzionale alterità della scrittura, alla sua non ufficialità, ostile a qualsiasi compiutezza, stabilità, determinatezza del pensiero e della concezione del mondo (Barthes 1973), si colloca la *somiglianza iconica* che impone alla parola e alle immagini la cerimonia del carnevale, che scrive nel segno dell'altro, del *dire* della sua persistenza, irriducibile ad una identità, della sua ineliminabilità, che ne è vera la cifra, la singolarità, l'unicità, di questa assoluta alterità.

La scrittura de-soggettivante strappa il soggetto (sempre identico a se stesso) a se stesso: "'strapparmi' a me stesso" —dice Foucault (in Trombadori, 2005: 30-32)—, "impedendomi di essere sempre lo stesso", facendo in modo che non sia più tale, o che sia completamente altro da sé "uscendone trasformati", stabilendo, a conclusione del libro, nuovi rapporti con l'*eroe*, vale a dire con ciò di cui ci si intrattiene scrivendo.

Bachtin recupera in corpo sociale fatto di parole e immagini nella festa popolare del suo *Rabelais*. Il corpo grottesco, come ci dice Bachtin (1965) su Rabelais, è schierato contro ogni assoggettamento e rappresentazione, contro il potere e il suo esercizio di imporre identità e differenze:

> *Il carnevale è uno spettacolo senza ribalta e senza divisione in esecutori e spettatori. Nel carnevale tutti sono attivi partecipanti, tutti prendono parte all'azione carnevalesca. Il carnevale non si contempla e non si recita, si vive in esso, si vive secondo le sue leggi, finché queste leggi sono in vigore, cioè si vive la vita carnevalesca. Ma la vita carnevalesca è una vita tolta al suo normale binario, è in una certa misura una "vita all'incontrario", un "mondo alla rovescia"* (Bachtin, 1929; tr. it., 1963: 160).

Scritto nel corso della seconda guerra mondiale, il lavoro di dissertazione su Rabelais, risultò talmente rivoluzionario che a Bachtin venne negato il dottorato (il libro fu pubblicato solo nel 1965). I corpi di parole e i corpi di immagini prodotti nel *Rabelais* sono la cifra della

concezione artistica non-letteraria, non conforme ai canoni, alle regole "letterarie". La sua non-ufficialità è ostile a qualsiasi compiutezza e stabilità, serietà angusta, finitezza, determinatezza del pensiero e della concezione del mondo.

Il recupero del carnevalesco nei riti e culti comici, nelle immagini di buffoni, stolti, giganti, nani, mostri, giullari dà luogo a una letteratura parodica dei cerimoniali seri della rappresentazione. Il senso marcatamente non-ufficiale affianca il mondo ufficiale, redendo visibile un secondo e molteplice mondo, una seconda vita, un dualismo del mondo che duplica l'aspetto del mondo, percezione della vita. Tale visione mette insieme e rimette in gioco i culti seri con i culti comici, ugualmente reali, in una immagine del mondo celebrata e derisa insieme. Il principio di carnevalizzazione libera i rituali sociali da ogni dogmatismo, e l'elemento del gioco si rivela determinante nelle forme artistiche e raffigurative.

Creare uno spazio testuale (si veda *Per una filosofia dell'atto responsabile*, in Bachtin, 1920-24; tr. it. in Bachtin e il suo Circolo, 2014: 33-167) non significa allargare l'orizzonte della scrittura solo sul piano "letterale" ma anche e soprattutto in considerazione del valore estetico di un'opera (misurabile come *letterarietà*), di un tratto scrivente che ci permetterebbe finalmente *di vedere*, *di ascoltare* la parola altra.

La parola e la sua funzione sociale si oppongono, dunque, al soggetto statico, e sono soprattutto le parole e le immagini della raffigurazione artistica a recuperare il corpo sociale, in una connaturata intercorporeità.

La sfida che lancia Bachtin è proprio quella di portare nella vita ciò che si scopre nell'arte. In questo senso, l'atto di resistenza nella scrittura letteraria ("scrivere per non morire", Blanchot; "l'arte è ciò che resite alla morte", Deleuze) ci permette di ri-esistere, di rivivere una seconda vita (non ufficiale ma ugualmente possibile) e di rinascere nella visione artistica (il testo artistico non vuol essere altro che questo spazio di sperimentazione e sistema di modellazione di nuovi mondi possibili).

L'elogio del "mondo alla rovescia" (Bachtin) e del "corpo grottesco" rimanda al "corpo senza organi" di cui parla per primo Artaud, in un esperimento non solo radiofonico ma "biologico" (diranno Deleuze e Guattari, 1980). Il *corpo senza organi* non si oppone agli organi ma si oppone all'organismo (Deleuze e Guattari, 1980), all'organizzazione organica degli organismi che impongono al corpo forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate, organizzate per

estrarne un lavoro utile. liberato da tutti gli automatismi è restituito alla sua vera e illimitata libertà —dice Artaud (2001, 2003)— re-insegnando al corpo a danzare alla rovescia (come nel delirio ritmico del *bal-musette*), e questo rovescio sarà il suo *vero diritto*.

In attesa che l'opera sovrasti il suo autore fino a liberarsene (la separazione dell'opera dal suo autore costituisce la prima regola del formalismo, ripresa anche da un Bachtin "formalista"), l'opera stessa mostra già tutta la sua alterità nella scrittura letteraria (qui con valore di letterarietà e che possiamo ritrovare non esclusivamente nella Letteratura). Una scrittura letteraria che, nella sua paradossale illegibilità e inconsumabilità, si mostra come atto di resistenza: scrivere è resistere. Che cos'è la scrittura? —si domanda Barthes (1998: 287)—. La scrittura è ciò che resiste alla Lettura, ciò che non si lascia leggere una volta e per tutte.

La rinascita nell'arte è nella memoria impossibile di Chagall, in *Ma Vie*, dove egli ricorda di esser nato morto e rinato nell'incontro con la pittura. È quanto succede a Barthes (1980), occupandosi del testo fotografico, nella ricerca dell'immagine di sua madre dopo la morte di lei, ritrovandola nella scrittura, in una memoria impossibile, un'immagine cronologicamente non direttamente vissuta, in un rapporto di somiglianza, "iconico", che Barthes definisce "essenza" (ivi). Laddove l'universo fisico si ferma con la morte, la scrittura letteraria, l'arte, resiste. In una condizione di isolamento, tra scrittura e morte, "scrivere è vivere", sosteneva Kafka ricordato da Foucault. "L'autore deve recitare il ruolo di morto nel gioco della scrittura", scrive proprio Foucault (1994: 4); "l'autore-uomo deve la veste del tacere", dice Bachtin (1979).

La scrittura letteraria è un *linguaggio all'infinito* rivela Foucault (1994: 73-85) in cui *Le Mille e una notte* è solo un esempio di "cronotopo letterario" in grado di sospendere per pagine e pagine il fluire inesorabile del tempo relativo ("cronotopo quotidiano"): qui quel che *conta* per non morire è il racconto di una scrittura interminabile (Foucault nel suo testo sopra menzionato fa riferimento anche a *Il miracolo segreto* di Borges, e al protagonista, l'ebreo Hledík, anche lui scrittore che vince la morte).

Jakobson (1978: 18) insiste particolarmente sul ruolo centrale della funzione poetica nello studio del linguaggio: la funzione poetica è all'opera in ogni espressione verbale, è una delle funzioni essenziali del linguaggio, che appare necessariamente nella parola, in qualsiasi enunciazione, cellula viva del discorso: "Senza la funzione poetica, il linguaggio è morto.

L'attività dei segni verbali scompare. Il linguaggio diviene del tutto statico. La funzione poetica introduce un dinamismo nella vita del linguaggio" (Jakobson, 1978: 18). Il senso dell'enunciazione non risiede nella *letteralità* della prosa, nella dimensione frastica del significato, ma nella *letterarietà* (qui, come detto, non in senso stretto, riservato alla letteratura).

Attento studioso del linguaggio poetico, Jakobson individua, nell'opera di Majakovskij, alcuni temi ricorrenti (l'amore, il suicidio, il gioco, la morte, la resurrezione, l'irrazionale) e li riorganizza in una sorta di simbologia.

Sulle capacità abduttive e anticipatrici di Majakovskij, Jakobson si sofferma sui dettagli sparpagliati nei suoi innumerevoli poemi, come vere e proprie profezie che si realizzarono "alla lettera". Un legame indissolubile tra vita e creazione artistica. La metafora del gioco, "Majakovskij visse e morì da giocatore", dice Jakobson (1989: 132), mostra ancora una volta il carattere arrischiato tipico della scrittura letteraria, ma allo stesso tempo delinea quasi un progetto del poeta e ne configura la sceneggiatura in cui "la posta in gioco è la vita stessa del poeta".

Morte, scrittura, alterità e resistenza si ritrovano nel linguaggio poetico. Nel segno della resurrezione (*La resurrezione della parola*, così titolava uno dei primi scritti a firma di Šklovskij (1914; tr. it. in Prevignano, a cura, 1979: 101-108; v. anche in Ferrari-Bravo e Treu, 2010: 119-127); anche l'eroe di *La cimice* di Majakovskij, Prisypkin, ripropone il tema della "resurrezione"), dice Jakobson, Majakovskij supera e sprona il tempo ("si tratta di un antico principio di Majakovskij: 'il poeta deve affrettare il tempo'". "Ed ecco che egli guarda le proprie righe, scritte poco prima della morte, con gli occhi del lettore di dopodomani" (Jakobson, 1930, tr. it., 2004: 15), affascinato dalle nuove scoperte scientifiche per raggiungere l'immortalità e il sogno dell' "eterno terrestre" ("Non ho vissuto sino in fondo la mia vita terrena // sulla terra / non ho avuto tutto il mio amore... Resuscitatemi: voglio vivere tutta la mia vita!" (Jakobson, 1972; tr. it., 1989: 136), tema dell'eterno terrestre "violentemente contrapposto a ogni sorta di incorporea astrazione sovramondana" (Jakobson, tr. it., 2004: 36).

Nell'opera di Majakovskij, Jakobson associa all'"Io creativo", un'alterità, un antagonista, un "non io", "un orribile sosia" il cui "credo è la stabilizzazione e l'autoisolamento": l'Io della vita quotidiana, è dipinto come un "possessore-accumulatore, che Chlebnikov contrappone all'inventore" (Jacobson, 1989: 21-22). È lotta contro la rappresentazione

quotidiana, "incrollabile ordine universale", di un universo che "vive isolato in appartamenti", che opprime la vita del poeta, dice ancora Jakobson, e dove "tutto è muto". Jakobson riprende diverse formule-immagini del poeta e amico Majakovskij, che prova in tutte le maniere di liberarsi del "nemico di sempre", quell'essere (*byt*) statico delle cose, "la vita quotidiana senza movimento", "lo stagno dell'esistenza quotidiana […] riempito di fanghiglia e […] coperto delle erbe palustri della monotonia" (Jacobson, 1989: 19).

L'affermazione dell'irrazionale è in Majakovskij l'amore (*L'amore è il cuore di tutte le cose*), schiacciato dalla vita quotidiana e dalla sonnolenta noia della banalità. Un amore che si vendica di chi ha osato dimenticarlo (Jakobson, 1989: 27). La brama di conoscere la propria vita, di anticiparne il proprio destino, costante consapevolezza dell'irrimediabilità della fine, porterà Majakovskij dal verso alla prosa, tanto che il tema del suicidio si è talmente avvicinato che non è più possibile raffigurarlo, laddove la metafora si fa metonimia.

Jakobson perviene alla conclusione della sua tesi sull'opera di Majakovskij come "montaggio di immagini" di una scrittura anticipatrice: "Sembra che mai il destino dello scrittore sia stato messo a nudo attraverso le sue stesse parole con tanta impietosa franchezza come ai nostri giorni. Egli brama conoscere la propria vita in anticipo e la riconosce nel suo proprio romanzo" (Jacobson, 1989: 39). Un addio già pronto da tempo, definito da Jakobson: un laboratorio sulla parola portato a perfezione (*La barca dell'amore si è spezzata contro la vita quotidiana*). Tanto si passa dal verso alla prosa, che "l'ultima morte" (un duello fino all'"ultima morte" —lo stesso Majakovskij, scrive Jakobson (1989; 52) "paragonava il proprio duello con la vita quotidiana ai duelli di Puškin e Lermontov", fino a quando "tema del suicidio" si era "talmente avvicinato" che non fu più possibile "raffigurarlo" (Jacobson, 1989: 39 e 41-42), "unione tra l'ineluttabile 'ultima morte' ('Ma non ho scampo') e il volontario 'fare i conti con la vita' si rivelò a Majakovskij e si decantò in parola e in azione nel fatale aprile del 1930" (Jakobson, 1989: 153).

"Parole, proprie e altrui, convivevano in Majakovskij con una costanza sorprendente" (Jakobson, tr. it. 1989: 140). Tracciare oggi un confine tra la mitologia poetica e il curriculum vitae dell'autore non è possibile: nella vita del poeta conta ciò che si è depositato nei versi. Leggere Majakovskij, dice Jakobson, significa considerare gli effetti della

sua poesia verso il futuro, e non risalire alle cause.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARTAUD, A. (1938) [2000]. *Il teatro e il suo doppio,* pref. di J. Derrida, a cura di G. R. Morisco e G. Neri. Torino: Einaudi.

____ (2001). *Per farla finita col giudizio di Dio,* M. Dotti (ed.). Roma: Stampa Alternativa.

____ (2003). *CsO: Il corpo senz'organi*, M. Dotti (ed.). Milano: Mimesis.

BACHTIN, M. M. (1920-24) [2014]. "K filosofii postupka". ["Per una filosofia dell'atto", tr. it. in M. M. Bachtin e Il suo Circolo, *Opere 1919-1930,* 26-167. Milano: Bompiani.]

____ (1929) [2014]**.** "Problemy tvorčestva Dostoevskogo". *Leningrado: Priboj*. ["Problemi dell'opera di Dostoevskij", tr. it. in *M. M. Bachtin e Il suo Circolo, Opere 1919-1930, 1052-1423*. Milano: Bompiani.]

____ (1952-53) [1979]. "Il problema dei generi del discorso". *In L'autore e l'eroe,* M. M. Bachtin, 245-290. Torino: Einaudi.

____ (1963) [2002]. *Problemy poetiki Dostoevskogo.* Mosca: Sovetskij pisatel. [*Problemi della poetica di Dostoevskij, tr. it. di G. Garritano, M. M. Bachtin, Dostoevskij. Poetica e stilistica.* Torino: Einaudi.]

____ (1965) [1979]. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa.* Mosca: Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura". [*L'opera di François Rabelais e la cultura popolare nel Medioevo e del Rinascimento,* tr. it. di M. Romano. Torino: Einaudi.]

____ (1979a). *Estetika slovesnogo tvorčestva.* Mosca: Izdatel'stvo "Iskusstvo". [*Estetica della creazione verbale,* tr. it. di C. Strada Janovič, M. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane.* Torino, Einaudi.]

____ (1979b). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane.* Torino: Einaudi.

____ (1979c). *Estetica e romanzo.* Torino: Einaudi.

____ (1979d). "Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e

nelle altre scienze umane: una analisi filosofica". In *L'autore e l' eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, M. M. Bachtin, 291-329. Torino: Einaudi.

BACHTIN, M. e IL SUO CIRCOLO (2014). *Opere 1919-1930.* Milano: Bompiani.

BARTHES, R. (1973). *Les plaisir du texte.* Paris: Seuil [tr. it. *Variazioni sulla scrittura (1994) seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola. Torino: Einaudi, 1999].

____ (1980). *La camera chiara*, Torino: Einaudi.

____ (1982). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III.* Paris: Seuil. [Trad. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III.* Torino: Einaudi, 1985].

____ (1998). *Scritti. Società, testo, comunicazione,* G. Marrone (ed.). Torino: Einaudi.

DELEUZE, G. (1985). *Francis Bacon. Logica della sensazione.* Macerata: Quodlibet.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1980). *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia,* M. Carboni (ed.). Roma: Castelvecchi.

DERRIDA, J. (1986) [2005]. *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile.* Milano: Abscondita.

____ (1990) [2003]. *Memorie di cieco. L'autoritratto e alter rovine.* Roma: Newton Compton.

____ (2010). *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004).* Milano: Jaka book.

FERRARI-BRAVO, D. e TREU, E. (2010). *La parola nella cultura russa tra '800 e '900.* Pisa: Tipografia Pisana.

FOUCAULT, M. (1966) [1998]. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane.* Milano: Rizzoli.

____ (1984a). "What is an Author?*"*. In *The Foucault Reader,* P. Rabinow (ed.), 101-120. New York: Pantheon.

____ (1994). *Scritti letterari.* A cura di Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli.

JAKOBSON, R. (1931) [2004]. *O pokolenij, rastrativšem svoich poetov.* [Tr. it. di V. Strada (ed.), *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti.* Milano: SE.]

____ (1978). *"Entretien". Cahiers du Cistre* 5, 11-26.
____ (1989). *Russia, follia, poesia.* Napoli: Guida.
NANCY, J. L. (2002). *Il ritratto e il suo sguardo.* Milano: Cortina.
____ (2014). *L'altro ritratto.* Roma: Castelvecchi.
PEIRCE, C. S. (1931-58). *Collected Papers, 8 vols*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
____ (1980). *Semiotica.* Torino: Einaudi.
____ (2003). *Opere.* Milano: Bompiani.
PREVIGNANO, C. (1979). *La semiotica nei paesi slavi.* Milano: Feltrinelli.
TROMBADORI, D. (2005). *Colloqui con Foucault. Pensieri, opere, omissioni dell'ultimo maître-à-penser*. Roma: Castelvecchi.
VOLOŠINOV, V. N. (1926) [2014]. "Slovo v žizni i slovo v poezii". *Žvezda* 6, 144-167. [*La parola nella vita e la parola nella poesia*, tr. it. con testo russo a fronte in M.M. Bachtin e Il suo Circolo, *Opere 1919-1930*, 270-333. Milano: Bompiani.]
____ (1929) [2014]. *Marksizm i filosofja jazika.* Leningrado: Priboj. [*Marxismo e filosofia del linguaggio*, tr. it., in M.M. Bachtin e Il suo Circolo, *Opere 1919-1930,* 1458-1839. Milano: Bompiani.]
____ (1930) [2014]. "Stilistika chudožestvennoj reči". *Žvezda*, 2, 48-66; 3, 65-87; 5, 43-59. [*Stilistica del discorso artistico,* tr. it. con testo russo a fronte in M.M. Bachtin e Il suo Circolo, *Opere 1919-1930, 1841-1993.* Milano: Bompiani.]
VOLOŠINOV, V. N. e BACHTIN, M. M. (1929) [2010]. *Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione*. Lecce: Pensa MultiMedia.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

L'INTRECCIO DEL *GESCHLECHT:* TRADUZIONI E ATTRAVERSAMENTI DELL'IDENTITÀ

THE INTERLACEMENT OF *GESCHLECHT*: TRANSLATIONS AND CROSSINGS OF IDENTITY

Julia PONZIO
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
iulia.ponzio@uniba.it

Riassunto: Tra il 1983 e il 1989 J. Derrida dedica quattro saggi alla parola tedesca *Geschlecht* e alla sua difficoltà di traduzione. L'intraducibilità di questa parola dipende dalla sua polisemia. Per tradurla, infatti, è necessaria una lunga serie di significanti tra i quali: sesso, razza, specie, genia, genere, famiglia, generazione, genealogia, parentela, stirpe, comunità. L'idiomaticità di questa parolaè un inestricabile intreccio che non consiste nella sua capacità di "stare per" cose diverse a seconda dei contesti in cui la si usa ma nella capacità di innescare la questione del rapporto tra identità e alterità.

Parole chiave: *Geschlecht*. Traducibilità. Corporeità testuale. Intersezioni.

Abstract: Between 1983 and 1989 J. Derrida dedicates four essays to the German word *Geschlecht* focusing on its difficult translation. The untranslatability of this word depends on its polysemy. To translate it, in fact, a long series of signifiers is necessary, including: sex, race, species, genìa, genus, family, generation, genealogy, kinship, lineage, community. The idiomaticity of this word is an inextricable intertwining that does not consist in its ability to "stay for" different things depending on the contexts in which it is used, but in the ability to trigger the question of the relationship between identity and otherness.

Key Words: *Geschlecht.* Translation. Bodily textuality. Intersections.

Tra il 1983 e il 1989 J. Derrida dedica quattro saggi alla parola tedesca *Geschlecht.* Il primo, intitolato "Différence Sexuelle, Différence Ontologique", viene pubblicato nel 1983 nel *Cahier de L'Herne*; il secondo, intitolato "La main de Heideggerè" una conferenza pronunciata presso la Loyola University di Chicago nel 1985", e poi pubblicata, insieme ad una riedizione del primo saggio su *Geschlecht*, nel secondo volume di *Psyché*; il terzo, pubblicato postumo nel 2018,consiste in due delle lezioni del seminario tenuto da Derrida all'EHESS di Parigi nel 1984 dedicato a *Le Fantôme de l'Autre*, ed inserito all'interno di un progetto seminariale quadriennale che terminerà nel 1988 il cui titolo complessivo è *Nationalité et nationalism philosophique*; il quarto, intitolato "L'oreille de Heidegger-Philopolémologie" è una conferenza tenuta nel 1989 presso la Loyola University di Chicago poi pubblicatain appendice a *Politiques de l'amitié.*

Derrida incontra per la prima volta la parola *Geschlecht*, come spiega nella prima nota di Différence Sexuelle, Différence Ontologique, all'interno di un testo di uno dei saggi di Heidegger raccolti in In cammino verso il linguaggio, dedicato alla poesia di Trakl. Heidegger, in questo saggio, utilizza questa parola perché la incontra, a sua volta, all'interno di una poesia di Trakl. Per questo motivo la riflessione sulla traducibilità di questa parola, o meglio sulla sua intraducibilità, è legata alla questione dell'incontro con l'altro,con la parola dell'altro e, come vedremo, alla necessità di parlare attraverso la parola dell'altro.

Scrive Derrida in *La main de Heidegger*:

> *Parleremo del termine "Geschlecht". Per adesso non lo traduco. Senza dubbio non lo tradurrò mai. Ma, a seconda dei contesti che lo determinano, questo termine può lasciarsi tradurre con sesso, razza, specie, genere, stirpe, famiglia, generazione o genealogia, comunità* (Derrida, 1991: 32).

La questione del *Geschlecht* riguarda prima di tutto il "termine" *Geschlecht*, ossia va affrontata a partire dal significante, a partire dall'effetto che fa il significante all'interno del testo nel quale si inserisce. Il testo di cui Derrida sta parlando è prima di tutto il testo filosofico, discorso di

verità per eccellenza, in cui, se lo si intende nel senso classico, il filosofo si fa portavoce, parla a nome della verità. Cosa succede a questa idea della verità, intesa come *logos*, ossia come monodica, unica, completa, immutabile, come significato assoluto che si scrive, si traduce dentro i significanti del testo filosofico. Se i significanti del testo filosofico non sono altro che una traduzione del logos, allora, ogni ulteriore ritraduzione deve essere sempre possibile. Cosa succede a questa idea forte della verità e a questo senso puramente strumentale del significante nel momento in cui nel testo filosofico appare un termine, come per esempio *Geschlecht*, che il traduttore(che molto spesso è anch'egli un filosofo) non riesce a tradurre proponendo come soluzione quella di lasciarlo intradotto nella traduzione? Cosa succede al testo filosofico e ad ogni idea del testo che fa del significante uno strumento del significato quando si presenta quello che Derrida chiama *idioma*?

In *Language is never owned* Derrida definisce l'idioma in questo modo:

> *L'idioma è ciò che resiste alla traduzione, e quindi è ciò che sembra attaccato alla singolarità del corpo significante del linguaggio —o del corpo punto— ma che, a causa della sua singolarità elude ogni possesso, ogni rivendicazione di appartenenza* (Derrida, 2005: 102, trad. mia).

Geschlecht, infatti, rappresenta uno dei tantissimi "idiomi" del discorso filosofico, come quelli che Cassin, Apter, Lezra e Wood (2006) hanno riunito nel loro voluminoso *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*, edito da Seuil nel. La parola *Geschlecht,* infatti passa, reticente ad ogni traduzione possibile, intatta attraverso tutte le traduzioni del testo di Trakl, del testo di Heidegger e di quello di Derrida, così come rimarrà intatta e intradotta anche all'interno di questo testo.

L'attaccamento dell'idioma al corpo significante del linguaggio, nel discorso di Derrida, *è tanto più* scandaloso quando esso si manifestaall'interno di un discorso, come quello filosofico, che si pone come un discorso di verità, come un utilizzo strumentale del significante per far segno verso quella verità unica, universale, indipendente dalle prospettive e dalle posizioni singolari che regge l'intero discorso della metafisica occidentale. Se c'è prima la verità che il filosofo vede (come fuori dalla caverna platonica) e poi la parola del filosofo che la ritraduce

(per coloro rimasti nella caverna), allora ogni ulteriore ritraduzione in un'altra lingua deve necessariamente essere sempre possibile. E' questa assoluta possibilità di traduzione che l'idioma contraddice.

In *Onto-Theology of National-Humanism (Prolegomena to a Hypothesis)* Derrida scrive:

> *La mia principale preoccupazione sarebbe, invece, muovere verso le aporie della traduzione filosofica degli idiomi filosofici. In un modo leggermente brusco, come ogni inizio, i dovrei dire qui che (...) ci sono e noi esperiamo che ci sono molti idiomi filosofici e che questa esperienza da sola non può essere vissuto da un filosofo, da un filosofo con il proprio stile, da chiunque affermi essere un filosofo, come insieme uno scandalo e come la vera chance della filosofia. Uno scandalo: cioè ciò che fa inciampare e cadere la filosofia, ciò che la arresta nei suoi sentieri se il filosofo con il proprio stile considera che la filosofia è essenzialmente universale e cosmopolita, che le differenze nazionali, sociali, sociali, idiomatiche in generale dovrebbero solo infestare il discorso filosofica come un accidente provvisorio e non essenziale che dovrebbe poter essere superato* (Derrida, 1992: 3, trad. mia).

L'idioma costituisce un inciampo per il testo filosofico poiché lascia apparire, sotto il discorso di verità, il corpo significante del testo, in quanto irriducibile a mero strumentoper far segno verso il significato. Tuttavia, questo costituisce anche una *chance*, dice Derrida, poiché quando l'idioma lascia apparire il corpo significante del testiovi riappare riappare il corpo del filosofo, installato nella storia, nel rapporti sociali, nella lingua, nel proprio sesso e nel proprio genere, impegnato in un discorso già iniziato altrove, nella sua impossibilità di partire da se stesso, nella sua impossibilità di farsi *tabula rasa.* L'idioma costituisce, al contempo un inciampo e una chance del discorso filosofico poiché esso, invece di fare segno verso il significato, verso la verità, verso il logos,si mette a fare segno verso il corpo, verso un corpo installato nelle relazioni, il quale, quando parla a partire da *sé*, parla con le parole dell'altro e nella lingua dell'altro, parte, cioè, dai propri rapporti, da come il suo corpo è stato già definito nelle parole dell'altro, installato in un mondo che l'altro ha già nominato e valorizzato.

Geschlecht, come tutti gli idiomi è intraducibile per molti motivi. Uno di questo motivi riguarda il suono del significante e le assonanze che attraverso questo suono il significante stabilisce con altri significanti. Non

a caso tutti e quattro i saggi su Geschlecht costituiscono una interlocuzione con Heidegger, interlocuzione che focalizza l'attenzione sui tantissimi luoghi del discorso heideggeriano in cui il filosofo procede per assonanza, connette i significanti tra di loro semplicementepoiché il suono dell'uno richiama quello l'altro. Questo particolare modo di procedere del discorso heideggeriano lo rende profondamente intraducibile, per l'impossibilità di portare nella traduzione il suono di ciascun significante. Uno dei tantissimi collegamenti di questo genere, che nel testo Derrida richiama, è quello che Heidegger stabilisce tra la parola Geschlecht e la parola Schlag, collegamento che, al di là di una difficile ricostruzione filologica, è semplicemente unaassonanza, che rendere è impossibile rendere in traduzione. La parola Schlag,come Derrida dice in La main de Heidegger, sta ad indicare la battuta, il colpo che imprime o marchia.

L'altro motivo dell'intraducibilità dell'idioma Geschlecht dipende dalla sua polisemia. Per tradurre la parola tedesca Geschlecht, infatti, è necessaria una lunga serie di significanti poiché Geschlecht significa insieme e allo stesso tempo: sesso, razza, specie, genia, genere, famiglia, generazione, genealogia, parentela, stirpe, comunità ecc.

L'idiomaticità di questa parola, la sua resistenza alla traduzione, dunque, al di là della sua resa sonora, è dovutaal fatto che essa mette in scena un testo complesso i cui significanti sono indistricabilmente intrecciati, laddove invece, ogni volta che cerco di tradurla, in italiano, per esempio, sono costretta a districare questo intreccio effettuando una selezione del significato eventualmente corrispondente al contesto.

Derrida sottolinea la polisemia della parola Geschlecht, non tanto per mostrare la sua capacità di "stare per" cosediverse a seconda dei contesti in cui la si usa, ma piuttosto per mettere l'accento sulle questioni innescate dall'intreccio di tutti i significati a cui essa può essere riferita. E' verso questo intreccio che fa segno quella corrispondenza sonora che Heidegger stabilisce tra Geschlechte Schlag, a cui si accennava prima.

Cosa costituisce l'intreccio di tutti i significanti con cui il significante Geschlecht può esser tradotto? Che cosa tiene insieme tutte le cose apparentemente così diverse a cui si riferisce? Che cosa tiene insieme la differenza sessuale con la razza la specie, la genia, il genere, la famiglia, la generazione, la genealogia, la parentela, la stirpe, la comunità?

Nei quattro saggi su *Geschlecht*, Derrida mostra che l'elemento in comune, ciò che annoda l'intreccio del *Geschlecht*,è che dichiarare il

sesso, il genere, l'appartenenza ad un contesto culturale, il colore della propria pelle, l'appartenenza ad una classe sociale, una discendenza familiare, la propria nazionalità ecc., sono tutte riposte che si possono dare quando la domanda "chi sei?" viene declinata "ontologicamente". Declinata ontologicamente, la domanda "chi sei?" si trasforma in "che cosa sei"? Ognuno dei significati della parola *Geschlechtè* dunque quello Schlag, quel colpo che marchia, definendo cosa si è e cosa non si è, ossia delimitando situazioni di appartenenzae di esclusione.

Quando la domanda "chi sei" si trasforma nel "che cosa sei?", la riposta che ci impone non è un testo che traducecome siamo (e per chi), come stiamo (e con chi), non è un testo che traduce cosa/chi desideriamo, cosa/chi ci attrae e verso dove, non è un testo che traduce tutte le relazioni in cui ci muoviamo o tutte le relazioni ci muovono. Piuttosto, la domanda "tu chi sei?", declinata ontologicamente nel "tu che cosa sei?",ci impone, senza che sia possibile non rispondere, di definire la nostra appartenenza, mostrandone le prove, a categorie prestabilite, regolate da relazioni binarie e oppositive. Tutti i significanti con cui *Geschlecht* è traducibile, fanno riferimento ad un "noi" in cui il singolare si scioglie nel generale, ad una identità omologante, in cui l'alterità è ricostruita attraverso schemi oppositivi retti dal principio di non contraddizione: neri sono coloro che non hanno la pelle bianca, donne sono coloro che non sono uomini, orientali sono coloro che non sono occidentali ecc. Tutti i significanti intrecciati nel *Geschlecht*, dunque, fanno segno verso una idea generale di un noi identitario che si costituisce come risposta alla domanda ontologica "tu che cosa sei?".Rispondere al "tu che cosa sei" vuol dire dichiarare l'appartenenza al sesso, al genere, alla razza, alla specie, alla genia, alla famiglia, alla generazione, alla genealogia, alla parentela, alla stirpe, alla comunità, alla nazione, ecc. La dichiarazione di questa appartenenza non comporta mai uno spostamento, un attraversamento, un movimento, una trasgressione. Al contrario, definire la categoria a cui si appartiene è un dire dove si è già, cosa si è già da sempre. Quando rispondo al "tu che cosa sei?" dichiaro,attribuendomi un nome comune, la mia appartenenza ad un "noi" che precede il linguaggio, come se io fossi uomo o donna, maschio o femmina, bianca o nera, comunitaria o non comunitaria, eterosessuale o omosessuale ecc., prima che tutte queste appartenenze identitarie vengano nominate. In questo senso, il nome comune con cui rispondo alla domanda "che cosa sei?" stabilisce una differenza oppositiva tra un "noi" e un "voi"

che è nello stesso tempo pre-fissata e fissa, poiché nominandomi con un nome comune non faccio altro che descrivere o ricostruire un "fatto" che precede il linguaggio.

Questo "noi" che si costituisce in risposta a "tu che cosa sei?" è un movimento di ritorno, in cui si riconosce ciò che già si è, come in un'ossessione. L'intreccio del *Geschlecht* fa segno verso l'ossessione questo noi che ritorna verso se stesso come verso una patria perduta. Scrive Derrida in *Geschlecht III*:

> *Cioè verso la patria, Heimat o Land, das Land che è ciò che promette, giustamente, promette l'habitat ma l'habitat come ciò verso cui sempre si ritorna. Il ritorno non è un predicato accidentale o supplementare dell'habitat o della patria (Heimat), è il movimento essenziale che costituisce o istituisce originariamente la patria o il paese come promessa d'habitat.Questo comincia, il paese, dalla promessa del ritorno. Il paese, come patria (Heimat) non è un luogo che si è abitato all'origine e verso il quale, un giorno, avendolo lasciato, si desidera ritornare. Il paese (Land o Heimat) non appare come tale che dopo la promessa del ritorno, anche se di fatto non lo si fosse mai lasciato e anche se di fatto non lo si dovesse mai ritrovare. E' così che il paese originario si annuncia in qualche modo: nel ritorno come promessa, il rotorno promesso che è così necessariamente e irriducibilmente il ritorno della promessa* (Derrida, 2018: 171-172, trad. mia).

Ciò verso cui fa segno l'intreccio del *Geschlecht* è, come Derrida, dice nella Prefazione a *Politiche dell'amicizia*, una comune struttura di filiazione che sorregge tutte le definizioni identitarie, che esse si riferiscano al genere, alla razza, al sesso, alla nazionalità ecc. Questa struttura di filiazione che richiama una connessione nel noi per fratellanza, alla quale, dice Derrida, molto spesso si riduce la nostra idea di politica, consiste in movimento di ritorno verso un noi originario in cui ogni differenza si annulla poiché l'appartenenza si giustifica attraverso ciò che si condivide, e che rende ciascuno degli appartenenti un esempio di un modello o meglio, potremmo dire, il significante indifferente e sempre traducibile, cioè sostituibile, di un modello generale, che, come la terra promessa, guida percorsi e comportamenti.

Geschlecht, dunque, in ognuno dei suoi significati,fa segno verso la struttura comune di ogni appartenenza identitaria, che fonda il "noi" su di un movimento di ritorno verso un'origine. Ma nella parola

Geschlechttutte le sue possibili traduzioni si incontrano, si intrecciano, si innestano, si intersecano, ed è in queste intersezioni in cui ciascuna delle mie appartenenze identitarie si complica, che questa parola fa segno, anche, verso la possibilità di un altro "noi", di un'altra risposta al "tu chi sei", o forse di un'altra domanda, di un altro senso di questa domanda. La polisemia che la parola *Geschlecht* mette in scena, infatti, non è semplicemente un elenco, una lista da cui posso liberamente estrarre un significato, a seconda del contesto.*Geschlecht*, infatti, è un idioma proprio per l'indistricabilità dei suoi significati. In questa indistricabilità essa diviene idioma perché prende corpo —quel corpo singolare irriducibile a ognuno dei suoi significati –che la rende intraducibile— nelle intersezioni tra i suoi molteplici significati. Ed è dentro queste intersezioni che il corpo significante della parola *Geschlecht* apre verso la possibilità di un altro "noi".

Il percorso derridiano dentro la parola *Geschlecht* è un percorso che mette in evidenza tutte le sue intersezioni. Derrida, come dicevamo all'inizio, incontra questa parola in Heidegger, il quale la incontra in Trakl. Questa parola, dunque, quando Derrida la incontra, è già un innesto, uno dei luoghi in cui Heidegger incontra Trakl e utilizza per parlare le parole che trova nelle sue poesie.

Tutto il discorso che attraversa il secondo ed il terzo saggio su *Geschlecht*, ricostruisce il rapporto tra Heidegger e Trakl, con particolare riferimento al saggio hedeggeriano su *Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, mostrando come esso possa essere descritto su due piani diversi.

Il primo di questi piani ha a che fare con il noi identitario di cui parlavamo prima e si svolge all'interno del contenuto del saggio heideggeriano, ossia in ciò che Heidegger in quel saggio vuol dire. La domanda che, su questo piano,guida il discorso di Heidegger in quel saggio è: qual è il luogo della poesia di Trakl, quel luogo in cui tutte le differenti poesie e tutte le differenti parti di esse e le differenti maniere in cui esse si possono interpretare convergono, come se tutta questa differenza fosse venuta fuori da una fonte unica a cui è necessario riportarle indietro. Questa fonte originaria, all'interno del discorso di Heidegger, è il punto di convergenza tra Dichten, ossia la parola del poeta, e Denken, ossia la parola del filosofo. In questa fonte unitaria poeta e filosofo ritroverebbero un cammino comune che è un cammino di ritorno verso unocondizione

in cui non si è più stranieri, in cui ciò che sembra diverso e molteplice si raccoglie in una unità.

Ma all'interno di questo saggio di Heidegger, Derrida fa emergere un altro piano del discorso, che non è più il piano di ciò che il discorso vuole dire, ma ha a che fare con "come" questo discorso viene costruito. "Come" fa Heidegger a costruire quel discorso, il cui obbiettivo è fondare, ancora una volta, l'idea di un noi identitario? Questo come, dice Derrida, ha a che fare con un incontro, o meglio con una serie di incontri. Più che un saggio su Trakl, infatti, "Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht" (Heidegger, 1959), è un saggio con Trakl, un discorso a due voci, due voci che sono quelle di Heidegger e quella di Trakl, ma anche due linguaggi diversi, quello della filosofia, da una parte, e quello della poesia, dall'altra. Quello che fa Heidegger con il testo di Trakl, cioè, non è un semplice commento al testo. Egli parla con le parole di Trakl, usa l'idioma di Trakl per costruire il proprio discorso, trova nelle parole di Trakl, fuori dalla filosofia, e in questo senso in una terra straniera, le parole per esprimersi, facendo filosofia a partire da una contaminazione.

Nella parte centrale di *Geschlecht III* Derrida apre una lunga parentesi sul rapporto tra Heidegger e Trakl, una partentesi che, egli dice, è piuttosto un excursus dato che non ha nulla di secondario o inessenziale (Derrida, 2018: 86-87). Scrive Derrida all'inizio di questa parentesi:

> *Che fa Heidegger? Che movimento, quale cammino, quale follia, quale senso o altro senso descrive, di che e di chi parola dentro questa pretesa situazione del Gedicht di Trakl? (...). Heidegger legge e scrive qui, sulla traccia del luogo di Trakl come qualcuno che i critici letterari, poetici o filologi o filosofi, uomini di scienza, giudicherebbero folle, egli sembra vagare, saltare da un poema all'altro, peregrina, solo, straniero o sulla traccia dell'altro (...) Dunque parla di sé parlando dell'altro, parla del suo luogo parlando del/dal luogo dell'altro, o piuttosto è alla ricerca del suo luogo seguendo i passi dell'altro* (Derrida, 2018: 86-87, trad. mia).

Dunque, se si concentra l'attenzione non su cosa Heidegger sta dicendo in quel saggio ma su "come" lo sta facendo, su "come" sta costruendo il discorso per dirlo, ci si rende conto, dice Derrida, che egli procede senza un metodo preciso, si muove all'interno del corpus della poesia di Trakl, senza indicare al lettore il criterio di questo movimento, passando da un poesia all'altra, stralciando parti di versi, staccando parole

dai versi, e poi staccando pezzi di parole dalle parole, come quando ricava il termina *Schlag*, a cui abbiamo fatto riferimento sopra, da un pezzo di una parola di una verso di una poesia di Trakl che è (*Flugschlag*).

Dice ancora Derrida in questa parentesi:

> *Io non dirò che non sa dove va, poiché questa destinazione, questa determinazione dentro la destinazione, questa Bestimmung non è dell'ordine del sapere, ma alla fine ha un orientamento e un cammino (sent, set) un Sinn che pre-orienta o magnetizza o attrae (aimante) il proprio cammino, come il suo rapporto con Trakl. Va non importa dove dentro il testo di Trakl* (Derrida, 2018: 71).

Perché proprio Trakl, dunque, perché proprio quelle poesie, quei versi quelle parole dei versi di Trakl? La direzione verso la risposta a questa domanda complessa su cui resta aperta la questione derridiana del Geschlechtva cercata in quello strano verbo che Derrida utilizza verso la fine dell'ultima frase che abbiamo citata: aimanter. Questo verbo indica l'attrazione magnetica, come magnétiser, che Derrida utilizza subito prima, ma nello stesso tempo presenta un valore idiomatico, resiste alla traduzione, perché in traduzione è difficile rendere la risonanza, in esso della parola amant/e, amante. Derrida utilizza questo strano verbo anche nella prima nota di *Différence Sexuelle, Différence Ontologique*, quando scrive che tutta la sua interpretazione della questione del *Geschlecht* è attratta dal saggio heideggeriano sull' Erörterung di Trakl.

Dunque l'intreccio, l'intersezione verso cui la parola *Geschlecht* fa segno, aprendo la possibilità di pensare un "noi" non idententitario, non construito attraverso la struttura "patriottica" del ritorno all'origine, ha a che fare con il senso di questo aimanter, di questa attrazione, che è, in definitiva, ciò che costruisce il rapporto tra Heidegger e Trakl, o meglio tra Heidegger e singole parti della poesia di Trakl. Questa attrazione è ciò che sostanziaun noi situandolo nelle intersezioni, negli incroci fra le identità, negli innesti degli idiomiche prendono corpo lungo un viaggio senza alcun ritorno possibile. Quest'altro "noi"va cercato non in ciascuno dei possibili significati della parola *Geschlecht* ma nei loro innesti, va cercata, cioè, in quella particolare modalità in cui tutti i nomi comuni attraverso cui si definiscono le identità che mi attraversano, si intersecano e si complicano, trasformandosi, trasformandomi ed esponendomi alle relazioni, agli incroci e agli incontri.

E' nei crocevia di tutti i nomi comuni che mi definiscono, nella loro testualità, nella loro complicata sintassi, che la domanda ontologica "che cosa sei?", si ritrasforma in "chi sei?" o, ancor meglio, in "come sei?": "come" sei uomo, donna, maschio, femmina, cisgender, transgender, nero, bianco, comunitario, extra comunitario ecc. e tutte o alcune di queste cose insieme o in successione, nel tempo della tua vita?

La risposta a questa domanda è un continuo attraversamento, in cui non è ciò che già sono a costituire l'appartenenza ad un "noi" ma, al contrario, è l'incontro, la trasgressione dei confini, il rischio del tutt'altro a disinnescare la possibilità "trans-ontologica" di rivendicare il diritto di riconoscermi in ciò che ancora non sono.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CASSIN, B.; APTER, E.; LEZRA, J. & WOOD, M. (2006). *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil.

DERRIDA, J. (1983). "Différence Sexuelle, Différence Ontologique". En *Cahier de L'Herne: Heidegger*, Michel Haar (dir.), 419-430. Paris: L'Herne.

____ (1987). "Le main de Heidegger". En *Psyché, Inventions de l'autre*, 415-451. Paris: Galilèe.

____ (1991). *La mano di Heidegger.* Roma / Bari: Laterza.

____ (1992). "Onto-Theology of National-Humanism (Prolegomena to a Hypothesis)". *Oxford Literary Review* 14.1/2, 3-23.

____ (1994). "L'oreille de Heidegger – Philopolémologie". En *Politiques de l'amitié*, 341-419. Paris: Galilée.

____ (2005). "Language is never owned". In *Sovereignties in Question*, 97-107. New York: Fordham University Press.

____ (2018). *Geschlecht III. Sexe, nation, humanité.* Paris: Seuil.

HEIDEGGER, M. (1959) [1985]. "Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht". En *Unterwegs zur Sprache, Gesamtausgabe*, t. 12, 31-78. Frankfurt am Main: Klostermann.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

LOS CUERPOS QUE NOS MIRAN DESDE LEJOS. FIGURAS DEL OTRO Y TÉCNICA DEL OBSERVADOR EN *LA HERIDA EN LA LENGUA*, DE CHANTAL MAILLARD

BODIES THAT LOOK AT US FROM AWAY.
FIGURES OF OTHERNESS AND THE OBSERVER'S TECHNIQUE
IN CHANTAL MAILLARD'S *LA HERIDA EN LA LENGUA*

Manuel A. BROULLÓN-LOZANO
Universidad Complutense de Madrid
mabroullon@ucm.es

Resumen: La creación poética de Chantal Maillard se construye en variación sobre los mismos temas y figuras: hilos, agujeros, cuerpos, heridas, tiempo, miradas, dificultad de decir. Bajo estos temas y figuras, el problema de la otredad: ¿cómo representar?, ¿cómo entrar siquiera en contacto auténtico con lo otro? En este artículo propondremos un acercamiento a la cuestión a partir de un análisis retórico, intertextual y semiótico-estructural del libro de poemas *La herida en la lengua*.

Palabras clave: Otredad. Intersubjetividad. Sintaxis narrativa. Chantal Maillard. *La herida en la lengua.*

Abstract: Chantal Maillard's poetic creation has been built on variations from the same themes and figures, such as threads, holes, bodies, wounds, time, gazes, or difficulty to say. So, these themes and figures refer the otherness topic: how it could be represented? Are we even able to get in trully contact with others? In order to propose an approach to this topic, in this essay, the poem's book *La herida en la lengua* shall be analysed by using Rethorics, Intertextuality and Structural Semiotics.

Key Words: Otherness. Intersubjectivity. Narrative syntaxis. Chantal Maillard. *La herida en la lengua.*

1. INTRODUCCIÓN: "OÍDME. VENGO DE INHÓSPITOS PARAJES"[1]

La herida en la lengua. Inquietante umbral o *paratexto* para el décimo primer libro de poemas firmado por Chantal Maillard. ¿A qué alude esta herida? ¿Es el cuerpo de la hablante —en femenino— el que se encuentra herido en su misma boca, con la que habla, pero por la que también se nutre? ¿O será el sistema de la lengua, la lengua natural, también la lengua poética, la que presente una imperfección, acaso un desgarro, en su centro? La metáfora es sugerente. No menos ambigua ni plural, como corresponde a la gran Poesía.

Si aceptamos que sendos metaforizadores —*herida* y *lengua*— designan mundos distintos, acercados de manera dulcemente conflictiva, las interpretaciones pueden tender al infinito. Tomando las figuras en su dimensión carnal, lo más directamente figurativa, dicha herida impediría la expresión oral, o al menos, produciría dolor o gritos. También la ingesta, pues no se puede perder de vista que el hambre es uno de los temas más aludidos en la obra de Chantal Maillard: violencia más sibilina que hiere lo mismo al cuerpo, pero, sobre todo, que confronta al sujeto con la otredad: "la vida como hambre. […] Todo ser vivo se sostiene sobre el hambre, se sostiene sobre la violencia, y se sostiene por tanto sobre la muerte del otro", porque "todo lo que vive es un gran organismo, no podemos prescindir de ninguna de sus partes. Cuando eliminamos una parte, el resto muere. Y eso es lo que está pasando ahora" (Maillard, 2019a; 00:19:00[2]). La toma de conciencia traumática de toda forma de violencia —aunque sea por omisión, como le confiesa la mujer a Medea en el diálogo de *La compasión difícil* (2019b: s. p.)— es lo que arroja al sujeto sobre el entramado relacional del acontecer y le permite objetivizar su entorno, dentro del texto poético, sin duda, pero también fuera, en el proceso de lectura individual, encarnada.

De la otra parte, la figura de la *lengua* como conjunto de significantes y reglas de organización comunicativa, como semiótica-

[1] Cita tomada de Maillard (2015: 79).

[2] Para citar esta conferencia / recital emplearemos el código de tiempo de la grabación en vídeo cuyo enlace en la red se indica en el apartado de referencias final, en donde los caracteres corresponden a hora, minuto y segundo: *hh:mm:ss*.

objeto, exige regresar sobre una de las principales cuestiones de la Teoría de la Literatura, y dentro de esta, de la Poética general. Si Wittgenstein ya nos advirtió con severidad de que los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo —"*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt"[3] (2009: 104)—, no menos cierto es que los poetas han librado desde antiguo una encarnizada lucha contra los mismísimos límites del lenguaje, en cuyas fronteras, en ocasiones, y en el mejor de los casos, es posible forjar improvisados funcionamientos poéticos locales —*semiosis introversivas*, según Jakobson, (1982: 347-395), o *sistemas semi-simbólicos* para la tradición post-estucturalista (*víd.* Greimas, 1994; Marsciani, 1988; Lancioni, 2004)—, que permiten hallar *escapatorias del sentido* (Greimas, 1987) a partir de imperfecciones, según la lógica lingüística, brechas, o incluso *heridas* en el *sentido común*.

La expresión poética queda planteada como una otredad a la lógica del lenguaje mismo, que permite situarse en las fronteras y observar, observarse, como quien se mira en un espejo, de modo que el otro y el mismo se duplican sobre la superficie o sintaxis reflexiva.

En las páginas siguientes se abordarán algunas claves analíticas del poemario *La herida en la lengua* (Maillard, 2015), centrando la atención sobre el problema de la otredad. "J'est un autre" —lo dijo Rimbaud (2008: 6)[4]— cuando el yo se inscribe en el discurso; y es ese el mecanismo particular de la función poética. Desde una metodología semiológica estructural, siguiendo el modelo del recorrido generativo del sentido de A. J. Greimas (1982: 194) con base epistemológica en una Filosofía Fenomenológica (Marsciani, 1988: 6 y ss.), nos ocupamos, de un lado, del proceso de simbolización que se pone en juego en esta obra, y de la otra parte, de la eficacia comunicativa de la otredad problematizada, más que representada. Todo ello mediante el análisis *en inmanencia* (Greimas y Courtés, 1982: 372-373), esto es, transitando la textualidad, desentrañándola en el ejercicio analítico en tres dimensiones: 1) retórica —semántica y sintaxis de superficie—; 2) trans-textual —en conexión con otros textos de la misma autora que puedan aportar sentido, o, mejor dicho, desestabilización del sentido—, y 3) semio-narrativa —con tal de abordar, en concreto, el problema de la otredad—.

[3] Reproduzco el énfasis del original, según la edición consultada.
[4] Originalmente, "Lettre à Georges Izambard", 13 de mayo de 1871.

2. "LENGUAJE: LUJOSA ENCUADERNACIÓN / DE LA IGNORANCIA"[5]: EN TORNO A LA LENGUA POÉTICA

Sobre el papel crucial de la Poesía como forma desestabilizadora de la semiosis y del sentido, no hay que olvidar que Chantal Maillard, además de brillante escritora, ha sido profesora titular de Filosofía Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Málaga hasta el año 2000, faceta en la que sus investigaciones sobre la *Razón poética* de María Zambrano (Maillard, 1992, 1998 y 1999; cf. Zambrano, 1986, 2001 y 2002) son de máxima relevancia: "[…] llegar a una conciliación entre el conocimiento racional y el sentir poético reparando de ese modo en el desgarro entre el mundo universal de las ideas y el ámbito de lo particular que el arte representa" (Fernández Castillo, 2009). *Razón poética* que, con el tiempo, devino *Razón estética*:

> *La razón estética le devuelve a la razón los componentes sustraídos por la ontología platonizante. Más pretenciosa que la razón ilustrada o científica por cuanto queda menos limitada, pretenderá aprehender no los hechos ni las cosas o los seres en su engañosa y útil determinación, sino el huidizo proceso de estar-siendo de lo fenoménico, su perpetuo constituirse para / con la conciencia implicándose en la fuerza constituyente del universo* (Maillard, 1999: 133).

No existe trasvase o traducción entre Filosofía y Poesía, antes bien, son la misma cosa en su acontecer en la palabra, *λόγος*, que significa habla, discurso o razonamiento, y cuya raíz etimológica del indoeuropeo *leḡ* designa recoger, seleccionar, elegir. Recolectar y dar forma a los mismos materiales a través de la sustancia o molde de los géneros de escritura: "Yo suelo llamar a estos libros híbridos" —comenta la autora— "porque no son ni un ensayo, ni un libro de poemas, ni una obra teatral, son una mezcla un poco de todo ello" (Maillard, 2019a; 00:15:25). Palabra que acontece en la forma manifestada —o en las formas alternativas, paralelas— y que, por ello, puede proporcionar una confrontación entre el sujeto y su

[5] Cita tomada de Maillard (2015: 69).

entorno, también con el sentido en tanto que relación del yo con lo que acontece. *Matar a Platón* (2004), como lema y proyecto estético, solo es posible a través del trabajo con el lenguaje, en el lenguaje. Urge renovar la expresión poética, generar nuevos marcos y sistemas de significación por un imperativo ético, en un mundo que prefiere mirar hacia otro lado ante el hambre, la violencia estructural, la muerte. Aunque ello arroje al lenguaje hacia el malditismo. En torno a *La compasión difícil*, que trata precisamente de la dificultad de tomar conciencia del otro —acaso de su imposibilidad radical—, sin imposturas, sin hipocresía, reflexiona la autora al respecto:

> *[…] digo cosas que no están bien vistas, no son políticamente correctas y molestan. Molestan. Bueno, precisamente porque molestan hay que decirlas. Yo me siento en el deber, por la honestidad de quien escribe, de decir lo que pienso.* […] [El suicidio, el respeto a las creencias, el hambre, la vida no es un bien, el nacimiento…] *Cuando hablamos de Literatura, cuando hablamos de Poesía, todavía hay quien espera cosas melosas, bonitas, lacitos de colores que le ponemos a las palabras… palabras como lacitos, como caramelos…* ¡Ay, *qué bonito! Lo siento, no soy así.* […] *¿Y aún seguiréis confundiendo el poema con la sensiblería? ¿A qué llamáis amor? ¿A qué belleza?*[6] (Maillard, 2019a; 00:17:40, 00:20:10 y 00:40:45).

La metáfora es, en primer lugar, la principal figura de otredad expresiva que permite la renovación del lenguaje. Al funcionamiento poético del lenguaje como generador de realidades simbólicas re-creadas, alude Maillard comentando el pensamiento de Zambrano:

> *El sujeto no sólo* emplea[7] *la metáfora, sino que la* efectúa*, la* actúa*. La metáfora es ante todo un acto* […]*, un acto que crea nueva realidad en el lenguaje. Es decir, que tiene un estatus epistemológico absolutamente central: me atrevo a decir* [que en] *toda teoría del pensamiento y toda epistemología* […] *el primer foco de atención, por ser el núcleo de ese poder de recreación, debería ser la actividad metafórica* (Maillard, 1992: 107 y 115).

[6] Este último fragmento, que me ha parecido ilustrativo incorporar al final de esta cita, lo recita la autora leyendo el diálogo teatral entre la mujer y Medea de *La compasión difícil* (2019b: s. p.).
[7] El énfasis procede del original.

En segundo lugar, desde sus *Diarios Indios* hasta sus poemas y ensayos (cf. Aguirre de Cárcer Girón, 2015: 194 y ss.), la autora también busca a través de la expresión del yo lírico un punto de observación externo, alterno; lo que ha convenido en denominar como la *técnica del observador*: "aquel que me mira siendo —en el acontecer, no ya en el ser—; aquel que me mira a mí —y me convierte en objeto de contemplación: el otro—, pero que no es el *mí* o el personaje interno que experimenta al tiempo que emite juicios" (Aguirre de Cárcer Girón, 2016: s. p.). El *observador* o *contemplador* consiste en una figura ajena que me mira desde lejos y que me expresa a mí, a mis visiones, impresiones o sentimientos, desde una perspectiva extrañada, dotándome de existencia discursiva trascendente. El otro deviene el mismo por imperativo ético y estético:

> *Más allá del observador: el camino. El observador no es la otra orilla, la otra orilla está más allá del observador y de lo observado. El observador no es sino la misma orilla, aunque desdoblada.*
> *El observador es aquel que me mira siendo, deseando, ocupada en la tarea de ser. El observador puede sonreír mientras lloro al intentar vanamente alcanzar lo que quiero y no baja la guardia cuando lo consigo. Me observa en la tristeza y también, a veces, en el gozo. El observador está al otro lado, pero también del lado en el que estoy. Su distancia pertenece al mundo de las diferencias. Él no juzga, pero su observar le distingue. No se identifica con los seres o las cosas que desea, ni con ninguno de mis estados de ánimo, pero él es parte del juego de la conciencia.* […] (Maillard, 2005: 74).

El carácter nómada de la vida y la obra de Chantal Maillard así nos lo confirma: sus orígenes belgas, su juventud en Málaga, la experiencia cuestionadora de una cultura tan distinta como es la de la India, también la experiencia del dolor a través de la confrontación con la enfermedad y la muerte, han exigido a la autora la búsqueda de una otredad, de un *no-yo*, *no-aquí* y *no-ahora* —un triple *débrayage* enunciativo de desemplazamiento, diríamos desde la Teoría de la Enunciación (Greimas y Courtés, 1982: 113 y 138)—, que permita negociar con estas figuras temáticas en el seno de la escritura, en el interior de la forma poética —en un sentido amplio, no solo en las escrituras líricas—, con tal de generar un espacio habitable y compartido con los potenciales receptores, no replegado, no egoísta, no críptico, sino abierto a las lectoras y lectores. De ahí, quizás, la dureza de algunas de sus creaciones, especialmente en *La compasión*

difícil (2019b), dentro de la sección teatral dialogada "Conversaciones con Medea", o el próximamente por venir *Medea* (en prensa), versión lírica sobre el mismo tema en el que la heroína trágica es *el otro*: la extranjera de la Cólquide en el patriarcado aqueo.

3. "QUÉ EXTRAÑO ES TODO ESTO / REALMENTE, QUÉ EXTRAÑO"[8]. FIGURAS DE LA OTREDAD

3.1. Cuerpos y miradas: "Y la mano investiga el / lacrimal o el surco la memoria"[9]

También en su obra ensayística y periodística, Chantal Maillard se ha preocupado por el problema de la otredad desde una perspectiva que afecta no ya a la escritura poética en exclusiva, sino en un sentido amplio, a una dimensión que, desde la Semiología Estructural, bien podríamos plantear desde un prisma Socio-Semiótico, pues alude a toda forma simbólica de relación. El diario *El País* publicaba el 27 de noviembre de 2018 el artículo "El semejante", en el que Maillard afirmaba lo siguiente en el contexto de la crispación política de aquellos días:

> *Y es que, lo que* de hecho[10] *ocurre, es que lo que nos importa es tan solo lo que nos concierne. Y lo que hoy en día nos pone a salvo de que todo lo que ocurre en el mundo nos concierna es que lo recibimos por los mismos medios y en el mismo recuadro en el que recibimos la ficción. Nos pone a salvo el hecho de que las emociones generadas por lo que vemos en la pantalla sean las propias del espectáculo, emociones transformadas por la representación y, por tanto, neutralizadas en cuanto germen de rebeldía. Porque si recibiésemos lo representado no* en directo[11]*, sino directamente, es decir, en presencia viva, el impacto sería de tal magnitud —o al menos eso quiero pensar— que no nos dejaría indiferentes en nuestra diferencia. De repente nos sentiríamos concernidos. De repente el otro, los otros, todo lo otro habría saltado la valla* (Maillard, 2018b: s. p.).

[8] Cita tomada de Maillard (2015: 55).
[9] Cita tomada de Maillard (2015: 119).
[10] El énfasis procede del original.
[11] El énfasis procede del original.

Para simbolizarnos, para representarnos como identidad —esto es, idénticos, análogos a otros; y distintos de lo diverso que *salta desde el otro lado de la valla* de la forma visual o poética, interpelándonos directamente—, algo o alguien tiene que mirarnos desde fuera. Incluso si es una figura sin forma todavía sensible[12]. Acaso como el personaje Cual del poema-película del mismo nombre, o de sus posteriores revisiones (2007, 2009b y 2018a); o la presencia intermitente del gato que me observa en silencio, constituyéndome de un modo incluso insoportable, como objeto de su mirada en un lenguaje silencioso y desconocido que no alcanzo a comprender.

Pero es que el otro —ni siquiera el *yo*—, no se deja aprehender con facilidad cuando soy capaz de trascender en la escritura especular el egoísmo del *mí*: "[…] es difícil compadecer al ser humano" (Maillard, 2019a; 00:20:45). Y para ello, se emplea "el cuerpo como lanzadera" (Maillard, 2015: 123). El cuerpo del yo lírico en el discurso poético, pero también el cuerpo del lenguaje mismo. El lenguaje poético tiene la responsabilidad, en definitiva, de provocar ese impacto desestabilizador que ya no tienen otras formas de comunicación, porque las percibimos como simulacros.

3.2. Sintaxis narrativa e intersubjetividad desde la Semiótica estructural

Ciertamente, la Fenomenología filosófica de Edmund Husserl ya había previsto en la quinta de sus *Meditaciones cartesianas* que la esfera de la intencionalidad jamás llega a una plena correspondencia entre la idea del *yo soy* y de *el mundo es*, sino que surge como momento de sentido ante una alteridad a un tiempo constituyente y constituida (Marsciani, 1988: 6 y ss.). Tal es también el fundamento de la racionalidad semiótica estructural, en tanto que A. J. Greimas establece la sintaxis fundamental del sentido sobre el eje de una interdependencia narrativa sujeto-objeto —o sujeto-sujeto, en la sintaxis intersubjetiva— en función de un valor en circulación que los hace emerger a ambos como actores con existencia semiótica

[12] Aludo aquí al concepto de *Figura* de Louis Hjelmslev como elemento anterior a su aprehensión como forma del contenido o de la expresión por mediación de una sustancia (1980: 71; cf. Greimas y Courtés, 1982, I: 175).

(1973: 186-188; 1987: 28-30; 1989: 22-31). Es en la estructura semio-narrativa, en esta negociación en torno a un valor atribuido, en donde hay sentido.

Entenderemos por tanto dicha reciprocidad como una construcción que recorta al fenómeno con respecto del mundo, no como un dato en bruto que le pertenece. Es más: ello proyecta ese *mundo* como universo simbólico provisto de un sentido, en donde se incardinan el objeto y la subjetividad, definidas como instancias movilizadas por una incitación que las convoca. Incluso lo que se podría denominar bajo el concepto de *mundo natural*, por ende, se presenta como un paisaje conformado por el universo de sentido en el que emerge el fenómeno, más allá de su datidad física (Greimas, 1989: 119 y ss.).

4. "IMPERFECTO SISTEMA DE RESONANCIA"[13]. EJERCICIOS ANALÍTICOS

4.1. La herida en la lengua

¿Cómo se produce en el objeto de estudio este proceso paralelo de deconstrucción / fuga del lenguaje —vertiente semántica—, y constitución del *yo / mí* desde un punto de subjetivación / objetivación externo —vertiente sintáctica—?

En la primera sección de *La herida en la lengua* —que lleva el mismo título— pasamos desde las "Adherencias" hasta el "Desgarro". El dolor producido por aquello que no se puede o no se sabe decir, supone un punto ciego en el lenguaje, y, por tanto, un reto del cual, el proceso de simbolización debe hacerse cargo con urgencia. El punto de subjetivación que emplea Maillard en la manifestación del yo lírico de esta parte se debate entre la sensualidad del "Polvo de avispas"[14] y el fruto de "La cereza", el desconcierto del "Desprendimiento", "La Aguja / Merodeos" o el "Morderse la lengua". Finalmente, asistimos al extremo del grito espontáneo en la sección titulada "El desgarro". El problema del yo, del otro y del mundo mediador entre ambos —el fenómeno que acontece—

[13] Cita tomada de Maillard (2015: 141).

[14] Cuyo título es el del cuadernillo de 2011 en *Árbol* de Poe, lo que nos habla una vez más del *acontecer*, del *devenir* de las escrituras de la autora.

termina por ser algo innombrable, inasible, dentro de los límites formales del lenguaje, *λόγος* o forma simbólica. Por eso son frecuentes los espacios en blanco, los interrogantes y los silencios, cuando no existe palabra alguna que pueda ocupar el lugar señalado en el poema:

Subvertir dice
el territorio del logos. Un
nuevo aprendizaje
del mundo —¿mundo?— de
la realidad —¿?— de
la conciencia —¿?— de
eso —¿?

Basta. Dejémoslo así
por ahora (Maillard, 2015: 71).

El desgarro en el cuerpo del *yo*, también en el cuerpo del lenguaje, se manifiesta con especial intensidad en el siguiente poema, sea desde la forma de la expresión, sea bajo la forma del contenido:

Hasta que de repente un eco
distorsiona
sacude y atraviesa
el paisaje
lo
traspasa
e impulsa
adentro de la córnea
la extraña coincidencia
de lo desemejante.

Entonces algo
en este ser de hueso
cartílagos endebles
y bajo entendimiento
torpemente advierte
en sí
la herida que es de otro
y le arde (Maillard, 2015: 101).

El poema se rompe literalmente —a juzgar por la distribución

tipográfica— en dos estrofas desiguales, de 10 y 8 versos anisosilábicos. En la primera estrofa, de hecho, el anisosilabismo juega de manera simétrica, dibujando en negativo —pues el blanco de la página genera la forma que deja libre el negro de la tinta impresa— un triángulo vertical, con su centro en el verso 5: el pronombre neutro *lo*. De esta manera, el poema pierde ritmo hacia su mitad, aprovechando los encabalgamientos de los versos 2-3 y 6-7-8. El motor de decrecimiento se encuentra en la bimembración "sacude y atraviesa" —en el mismo verso—, mientras que el de aceleración aparece con la bimebración "traspasa / e impulsa —esta vez encabalgada—, con el sonido *a* como conductor entre versos sucesivos —"traspasa", "impulsa", "acelera"—, generando continuidad. Movimiento de salida hacia fuera y entrada hacia adentro, hacia la "córnea" en el verso 8, después de que las figuras transitivas verbales de la violencia ejercida por el fantasma sin cuerpo del eco —todo eco ha perdido su origen— susciten la conciencia de lo desemejante.

En la segunda estrofa el ritmo cambia. El sonido aliterativo de la *s* líquida va conduciendo el fluir sonoro —"Entonces […] / en este ser de hueso / cartílagos endebles"—, sinuoso, líquido, que expresa tan bien la debilidad del cuerpo y del entendimiento —*λόγος*— ante el lenguaje disuelto y reformulado, ante el cuerpo lacerado, abandonado y duplicado en la otredad. Arde la herida avistada en el otro que este movimiento ha producido en la conciencia / percepción del *yo* de este poema, como si estuviera en el cuerpo propio: se ha alcanzado la compasión. Además, el verbo conjugado, "arde", queda aislado en el verso octavo de la segunda estrofa, separado del resto con la conjunción copulativa *y* que añade, suma, suscita un aparte, en donde la lectura se queda detenida, como en una estancia, dejando en suspenso el discurso, pero activa la imaginación del lector, pues de imágenes se habla en todo momento.

Acontece así la otredad, en esa última imagen sostenida: la imagen del otro que soy yo, que me une y me vincula hasta el punto de que —en una potente figura de la poética material con el elemento fuego— arde la herida en mi carne por identificación con el cuerpo del poema.

4.2. Sidermitas

En la segunda parte, "Sidermitas", la escritura se vuelve densa y

opaca, a través de versos fragmentarios. Los sidermitas son una raza de humanos heridos por el desgarro infringido por otros humanos sin nombre y casi sin cuerpo en el poema, pero también por la imposibilidad de decir, y por tanto, de definirse como sujetos objetivadores de un mundo racional a su alrededor. *Dermis* como piel, pero también como *túnel-boca* por el que la forma —lingüística— se cae. La nueva metáfora en este punto es la del agujero, a través del cual el contemplador y el sujeto —el *mí* — caen abrazados, profundizando en la realidad y sus circunstancias:

> *Cuídate, sidermita, de la estirpe del*
> *hombre. Desprovistos de instinto*
> *transforman en creencia lo que la*
> *lengua dicta. De entre sus dos*
> *orígenes uno lo han perdido, el otro*
> *les confunde.*
>
> *Cuídate, sidermita, de la estirpe del*
> *Hombre. No controlan*
>
> *la medida del fuego* (Maillard, 2015: 131).

La caída en el agujero supone una apertura a lo universal, una preocupación por lo colectivo, lo común redescubierto como forma única que emerge y envuelve tanto el escenario textual como a los cuerpos —o figuras sin cuerpo articulado, más bien— que lo habitan. Un lenguaje renovado por la metáfora desea expresarlo, y lo hace a través de un hablar profético en donde abundan los imperativos —*cuídate*— o las apelaciones a un enunciatario proyectado a través de la fingida prédica invocadora de un *tú*.

4.3. Balbuceos

La tercera sección, "Balbuceos"[15], combina el poema en prosa con los versos libres en estrofas anisométricas, en la doble confrontación del *yo* que se busca —al tiempo que recrea el lenguaje poético—, con las figuras del otro, que observa desde lejos. El *yo* —o los *yoes*, por cierto, enunciados

[15] Cuyo título es el del cuadernillo de 2009 en Árbol de Poe, lo que nos habla una vez más del *acontecer*, del *devenir* de las escrituras de la autora (2009a).

en femenino, como alternativa, a mi juicio, al masculino genérico tan injustamente uniformante durante demasiados siglos— emergen como figuras objetivadas en el momento en que se saben observadas, miradas, interpeladas por la otredad:

> *[…] Intrusa de mi mundo y del ajeno, no hallo lugar para el descanso.*
>
> *La fe de los comienzos, no.*
> *El perdón*
> *no.*
>
> *Sólo*
> *el balbuceo.*
>
> *La salvación*
> *no.*
>
> *Sólo*
> *el balbuceo.*
>
> *Después del grito*
> *el balbuceo.*
>
> *Asolada*
> *el balbuceo.*
>
> *Mis pasos doblándose hacia dentro.*
> *La mente desposeída de estrategias.*
>
> *Sólo*
> *el balbuceo.*
>
> *Dolor, ni tan siquiera —palabra sin sentido—. No abro las cortinas. Ninguna cortina. La habitación a oscuras. Málaga, Damasco, Delhi, en todas las ciudades la vida me es ajena. Todas las ventanas son la misma ventana. Todas las aceras reciben el mismo cuerpo. La misma soledad cayendo, excesiva. Morir es un exceso. Me ex-*
>
> *cedo. Balbuceo* […] (Maillard, 2015: 162-163).

La escritura se deshilvana en este fragmento final del libro. Llega a ser una escritura plenamenta híbrida: el verso se deshace, o se compacta

en fragmentos seguidos en prosa, enunciados entre la confesionalidad del diario íntimo —experiencias como la soledad, lugares vividos tales que Málaga, Damasco o Delhi, imágenes evocadas de aceras y ventanas…— y el ensayo que reflexiona sobre los límites de la conciencia dialógica — *dia* o duplicada; *logos* o palabra—. Y finalmente, el discurso se rompe: la acumulación desmesurada del exceso se quiebra, hasta el punto de que la palabra se divide y el sentido cae arrojado en la derrota, en el ceder. Ceder ante la otredad del *mí* que me trasciende y constituye como sujeto —o inter-sujeto en una relación sintáctica intersubjetiva, no ya objetiva nunca más—. Ceder ante la otredad del lenguaje que hay que herir —y morir— en su centro si todavía se quiere aspirar a decir algo.

5. CONCLUSIONES: OTREDAD, POÉTICA, INTERSUBJETIVIDAD

Bien es sabido que la enunciación en el discurso poético podría generar una serie de mundos no ya representados, sino suscitados, dando lugar a un tipo concreto de semiosis, en la que las categorías semánticas se pactan categoría a categoría, como en la Función Poética o como nos descubren los sistemas semi-simbólicos, annico mabroullon@ucm.esn a travvértaciue la forma aparezca manifestada comentando el pensamiento de Zambranboor la alteridadd a sálogos al modelo jakobsoniano y fundamento del proceso general de simbolización, sea cual fuera la sustancia en la que la forma aparezca manifestada. En la vertiente sintáctica, por otra parte, ello daría lugar a una alteridad: aquella que no se limita al reconocimiento verosímil, antes bien, genera una otredad habitable en la que, cuanto menos, cuestionar el *sentido común* que sostiene nuestra manifestación o expresión simbólica como sujetos enunciados, proyectados, desde una figura externa y lejana que señala o constituye nuestra propia existencia en el espacio simbólico, dentro y fuera del poema. *Saltar la valla*, como sugiere la autora, me afecta e interpela como lector —en un circuito externo al enunciativo, pero superpuesto a la figura del enunciatario— desde una *moral de la otredad*, sin la cual, nada puede cobrar existencia semiótica o simbólica, que es nuestra única forma de existencia consciente y, por ello, plenamente humanizada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN, N. (2015). "Málaga-Benarés-Bélgica. El recorrido de la obra de Chantal Maillard". *Tropelías* 23, 184-205. Disponible en línea: *https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201523743* [19/03/2020].

____ (2016). "Nuevas fronteras en la referencialidad del yo: los diarios de Chantal Maillard". *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2, 1-9.

FERNÁNDEZ CASTILLO, J. L. (2009). "Filosofía y poesía en *Matar a Platón* de Chantal Maillard". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 42, s. p. Disponible en línea: *http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/maplaton.html* [19/03/2020].

GREIMAS, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.

____ (1987). *De l'imperfection.* Périgueux: P. Fanlac.

____ (1989). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.

____ (1994). "Semiótica figurativa y semiótica plástica". En *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de la visual*, G. Hernández Aguilar (ed.), 17-42. Madrid: Siglo XXI.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1982). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. 2 vols. Madrid: Gredos.

JAKOBSON, R. (1982). *Ensayos de lingüística general.* Barcelona: Seix Barral.

LANCIONI, T. (2004). "Tagliole e collari – Il semi-simbolico e lo studio della dimensione figurativa dei testi". *Carte Semiotiche* 6-7, 22-42.

MAILLARD, C. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética.* Barcelona: Anthropos.

____ (1998). *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

____ (1999). "La razón estética: una propuesta para el próximo milenio". *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía* 4, 121-133.

____ (2004). *Matar a Platón*. *Escribir*. Barcelona: Tusquets.

____ (2005). *Diarios indios*. Valencia: Pre-Textos.

____ (2007). *Hilos. Cual.* Barcelona: Tusquets.

____ (2009a). *Balbuceos.* Málaga: Árbol de Poe.

____ (2009b). *Cual*. Málaga: Diputación de Málaga / Centro Cultural Generación del 27.
____ (2011). *Polvo de avispas*. Málaga: Árbol de Poe.
____ (2015). *La herida en la lengua.* Barcelona: Tusquets.
____ (2018a). *Cual menguando*. Barcelona: Tusquets.
____ (2018b). "El Semejante". *El País*, 27 de noviembre. Disponible en línea: *https://elpais.com/elpais/2018/11/26/opinion/1543253697_888911.html* [19/03/2020].
____ (2019a). "Conversaciones con Medea". Conferencia pronunciada en el Aula de Poesía Ateneo / Universidad de Sevilla, 25 de octubre. Disponible en línea: *https://youtu.be/7sbk7gqCfOE* [23/11/2019].
____ (2019b). *La compasión difícil*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
____ (en prensa). *Medea.*
MARSCIANI, F. (1988). *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*. Bologna: Università di Bologna.
RIMBAUD, A. (2008). *Lettres dites "du voyant"*. Edición facsimilar con transcripción, disponible en línea: *http://www.artyuiop.fr/artyuiop/Arthur_Rimbaud_-_les_lettres_du_voyant_files/artyuiop10A-Rimbaud-Les%20lettres%20du%20voyant.pdf* [23/11/2019].
WITTGENSTEIN, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas sobre la certeza*, ed. bilingüe. Madrid: Gredos.
ZAMBRANO, M. (1986). *El sueño creador*. Madrid: Turner.
____ (2001). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
____ (2002). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

AUCTOR IN FABULA. MODOS Y FIGURAS DE LA AUTOALUSIÓN FÍLMICA

AUCTOR IN FABULA. MODES AND FIGURES OF FILM SELF-ALUSION

Imanol ZUMALDE ARREGUI
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
imanol.zumalde@ehu.eus

Resumen: Estas líneas analizan las múltiples formas mediante las que los cineastas se insertan y/o proyectan en sus películas, prolija fenomenología que se revisa mediante una serie de casos significativos (a saber: filmes que tematizan de manera ejemplar el hacer y/o la imagen de su creador) ordenados con arreglo a una taxonomía que hace inventario de las modalidades y figuras de la autoalusión fílmica.

Palabras clave: Autor. Autoalusión. Reflexividad. Cine. Filme.

Abstract: These lines analyze the multiple ways by which filmmakers are inserted and/or projected in their films. A complex phenomenology reviewed through a series of significant cases ordered according to a taxonomy that try to order and inventory the modalities and figures of cinematic self-reference.

Key Words: Author. Self-reference. Reflexivity. Cinema. Film.

1. INTRODUCCIÓN

La semiótica siempre ha recelado del autor, así como del lector o del intérprete. De hecho, si algo distingue al modelo analítico de la semiótica estructural del resto de metodologías es que centra el foco en el texto en el convencimiento de que fuera de él, como afirmó Greimas, solo existe el abismo.

Para decirlo rápido, el mundo de la exégesis o de las metodologías de análisis está dividido en tres grandes espacios: a un lado están quienes consideran que lo que esas obras de arte significan responde sustancialmente a lo que su creador pensó mientras las hacía (las intenciones del autor), o incluso a lo que no pensó, pero vertió inconscientemente en ellas (las intenciones inconscientes). A otro lado se sitúan los que entienden que el texto lo es en plenas condiciones solo gracias a la intervención del lector que, con la lente de sus determinaciones intelectuales y sociológicas, lo actualiza otorgándole un sentido, de suerte que analizar un texto deviene en sociología de la recepción. Frente a estos enfoques, el análisis textual pone el acento en la autosuficiencia semiótica del texto, de modo que a la hora de llevar a cabo la exégesis no tiene en cuenta las intenciones creativas de su autor, ni las determinaciones sociohistóricas de sus lectores. O las tiene en cuenta de otra manera.

Lo que el análisis textual despeja de la ecuación de la exégesis son el autor y el lector empíricos, y los sustituye por el autor y lector modelos, que son figuras que se construyen (y habitan solo) en el discurso. Desde esta óptica, el autor no sería una persona o una figura sociohistórica, sino una entelequia o estrategia textual, un efecto de sentido inmanente generado por los propios discursos sobre su instancia creadora, sobre quien lo ha concebido. Esto está refrendado por el hecho de que la inmensa mayoría de los textos no hablan (de forma sustancial ni prioritaria) de su autor empírico, de sus peripecias biográficas ni de sus cuitas personales, sino que lo obvian para referirse a otras cosas, de modo que fundamentar su exégesis en esos aspectos no deja de ser una pérdida de tiempo.

De manera que el autor empírico se convierte *de facto* en una suerte de alteridad, en un agente extraño de naturaleza extradiscursiva que no cuenta para el exégeta semiótico, pero que está ahí, en el abismo greimasiano, merodeando en los aledaños del texto que ha creado, haciendo alarde de su presencia perturbadora, rascando la puerta como el

lobo del cuento. Aunque quizá sea exagerado afirmar que desde una óptica semiótica el autor empírico es una otredad, no cabe duda de que hablamos de una figura problemática que la exégesis soslaya e ignora de palabra, pero con la que a veces ha de hacer cuentas de forma inevitable.

Hay obras, en efecto, en las que el autor empírico asoma o se persona advirtiendo a su interlocutor que ha de tenerle presente o en consideración a la hora de interpretar el texto que está leyendo. Es más, en ocasiones las obras exhiben marcas significantes que reclaman del contexto biográfico de su creador para su adecuada comprensión, de modo que el autor modelo se convierte en el avatar textual del autor empírico. Y esto, querámoslo o no, nos obliga a reconsiderar los términos de la relación de exclusión taxativa que hemos establecido con esa cristalización semiótica de la alteridad que es el autor empírico.

Y eso es lo que estas líneas analizan: las múltiples formas mediante las que los cineastas se insertan y/o proyectan en sus películas, fenomenología ciertamente prolija que se revisará mediante una serie de casos significativos (a saber: filmes que tematizan de manera ejemplar el hacer y/o la imagen de su creador) ordenados con arreglo a una clasificación que, atendiendo a su dispar morfología fílmica, hace inventario de las modalidades y figuras de la autoalusión.

Esta taxonomía, que siendo preliminar y tentativa queda al albur de ulteriores ajustes, se presenta ordenada de menor a mayor en función del grado de presencia y/o manifestación del autor. Así dispuesto se convierte en un inventario ascendente y, la mayor de las veces, acumulativo; es decir, la figura física del autor es a cada paso más explícita, y en muchas ocasiones procede por acumulación añadiendo o superponiendo la nueva maniobra o táctica autoalusiva a las anteriormente contempladas.

Antes de entrar en harina es necesario hacer una puntualización a propósito del concepto de autor cinematográfico que manejaremos aquí. A la estela de la noción acuñada en los años cincuenta del pasado siglo por los críticos de *Cahiers du cinéma*, consideraremos creador de la película a su director, a pesar de la inevitable arbitrariedad que entraña esta opción epistemológica en una obra como la cinematográfica de autoría empírica (casi) siempre plural. De cara a evitar suspicacias en este sentido, los ejemplos probatorios proceden en exclusiva del denominado cine de autor y han sido elegidos *ad hoc* entre los que exhiben una autoría individual

incontrovertible. Así las cosas, la clasificación que se propone a renglón seguido resulta ser el inventario de los diversos procedimientos textuales mediante los que un sujeto de los muchos que participan en la creación material de una película se arroga o atribuye en exclusiva, para decirlo rápido, la responsabilidad estética de la obra.

2. AUTOR EMPÍRICO IMPLÍCITO (O NO MANIFESTADO FÍSICAMENTE) QUE SE AUTODENOTA POR MEDIO DE DECISIONES DE PUESTA EN ESCENA

Dicho de manera sucinta, esta categoría contempla aquellos casos en los que las elecciones formales denotan la intervención o la participación del director. Hablamos de una casuística potencialmente interminable dado que alude a toda decisión de puesta en escena, planificación, diseño sonoro, etc. que, al tiempo de contribuir al relato de la acción dramática, evidencia o pone en valor la voluntad (o el *hacer* creativo, por así decirlo) del autor. Sirvan dos ejemplos:

Centauros del desierto (*The Searchers*, John Ford, 1956) comienza con una pantalla en negro donde se abre una puerta en la que se recorta, al contraluz, la figura de una mujer de espaldas que no tarda en salir al luminoso exterior del desierto. Pues bien, el movimiento de la cámara que lo muestra precede un instante al de la mujer (en breve conoceremos que se llama Martha), como si la cámara propulsara al personaje, poniendo en marcha el relato y el drama. Sobre esa conspicua solución formal, que no constaba en el guion, Santos Zunzunegui afirma (2016: 30): "Martha sale al exterior empujada, literalmente, por una cámara que inscribe en ese gesto todo el saber del narrador sobre las determinaciones profundas de la historia".

El célebre comienzo de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940), en el que cuatro planos encadenados describen el vuelo de una cámara que, contra la prohibición que leemos en un cartel ("No traspassing"), salva el vallado de una mansión y entra furtivamente en terreno vedado, es toda una declaración de intenciones del autor o, si se prefiere, una metáfora de la actitud díscola, insumisa o contestataria respecto a la Institución y las reglas imperantes en Hollywood con la que el cineasta en ciernes (se trata de la escena inaugural de la *opera prima* de Welles) pone en marcha su filmografía.

En ocasiones esta puesta en evidencia de la intencionalidad del director adquiere connotaciones políticas. Hablamos de opciones de puesta en escena y/o en imagen que "toman partido" poniéndose del lado (o en contra) de algún personaje (solidarizarse con su sufrimiento, hacerse cómplice de su hacer, etc.) A veces la gestión visual de lo que ocurre en la diégesis determina esa toma de postura del autor empírico (recuérdese lo dicho por Jacques Rivette [1960: 54-55] sobre del *travelling* de *Kapo* o las reiteradas proclamas de Jean-Luc Godard a propósito de que "los *travellings* son una cuestión moral"). A este respecto, hay cineastas que muestran sin medias tintas la crueldad, la violencia, lo abyecto (señalados trabajos de Michel Haneke y Ulrich Seidl van en esta línea), en tanto que otros "apartan la mirada del espectador" por una cuestión de pudor o moral (John Ford, por seguir con el ejemplo citado más arriba, elide el ataque indio en el que Martha es asesinada y, cuando los protagonistas lo encuentran, deja fuera de campo su cadáver).

La autocita sería otro procedimiento mediante el que el sujeto responsable de lo que vemos en pantalla se hacer notar (siendo estrictos, la autocita solo se daría cuando un sonido o una imagen determinada reaparecen en otro filme). Valga el ejemplo de *Preludio de la guerra* (*Prelude to War*, 1942) el primero de la serie de documentales propagandísticos de guerra *Why We Fight,* en el que entreverados con numeroso material de archivo Frank Capra reutilizó, con fines semánticos bien distintos, planos de sus recientes *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*,1939) y *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941).

Por su parte, las prácticas del *remake* (Leo McCarey en las dos versiones que filmó de *Tú y yo —An Affair to Remember*, 1939 y 1951—, por poner el caso) y la secuela (Vincente Minnelli en *El padre de la novia —Father of Bride*, 1950— y *El padre es abuelo —Father's Little Dividend*, 1951—, por ejemplo), han sido propicias para toda suerte de florituras y variaciones autoalusivas que ponen en valor la voluntad, el hacer o la presencia tutora/creadora de los cineastas.

Para acabar, existen al margen de las anteriores otras formas de firmar una película, procedimientos eminentemente fílmicos mediante los que el autor deja su huella en el mundo que ha creado. El de los *objetos hipersituados* del cine de Yasujiro Ozu de los que hablan Thompson y Bordwell (1976: 64-66) es un caso elocuente. Valga el ejemplo de la tetera roja de *Flores de equinoccio* (*Higanbana*, 1958), objeto que aparece nada

menos que en una veintena de planos de la película situado en diversas e inesperadas posiciones en la casa de los Hirayama, lo que la convierte no solo en una especie de hito topológico que ayuda al espectador a reconstruir la posición relativa que los diversos espacios de la acción mantienen entre sí, sino en una sofisticada (y divertida) forma de poner sobre la mesa la idea de la inteligencia creativa que sostiene el filme.

3. APROPIACIÓN NOMINAL: EL AUTOR EMPÍRICO SE HACE PRESENTE POR MEDIO DE LA FIRMA (VÍA TÍTULOS DE CRÉDITO)

Dos aspectos, en apariencia contradictorios, determinan toda reflexión a propósito de la rúbrica fílmica materializada en los títulos de crédito. En primer lugar, su obligatoriedad: por razones legales y sindicales es preceptivo señalar con nombres y apellidos a todos los que intervienen en las distintas fases que encadena la realización de la película, relación de coautores que ha de especificar el cometido de cada cual. Así, las cosas, la multitudinaria firma de los títulos de crédito pone en entredicho la naturaleza unipersonal de la autoría cinematográfica.

En segundo lugar, su disposición jerárquica o piramidal: la relación exhaustiva de los copartícipes en la realización de la película se expone ordenada jerárquicamente en función de la importancia de las tareas, de manera que el director del filme se sitúa en la cúspide de la pirámide de la autoría. Este escalafón diferencia, en primer lugar, los títulos de crédito de apertura y los de cierre, de modo que los primeros son una sinécdoque *de qualité* de los segundos (al final aparece la relación íntegra de los participantes, y al principio solo los responsables de las tareas más relevantes). En el seno de ambas rige el mismo orden jerárquico, pero se expone de manera inversa: en los títulos de crédito del comienzo la posición de privilegio del director se subraya, por regla general, dejándolo en último lugar (a saber: en la imagen que precede al comienzo propiamente dicho de la narración), mientras que en los del cierre su nombre encabeza esa multitudinaria firma con la que concluye la cinta.

La heterogénea casuística de los títulos de crédito merecería un estudio detallado que no emprenderemos aquí, de manera que solo podemos generalizar. Se trata, en resumidas cuentas, de advertir que hay casos en los que la alusión nominal al director, obligatoria y rutinaria *per*

se, es sometida a un desplazamiento o torsión significativa con objeto de subrayarla por encina de las demás atribuciones nominales. En Hollywood, por ejemplo, algunos realizadores consiguieron el privilegio de que su nombre y apellidos aparecieran antes que el título de la película a modo de certificado de su estatuto creativo excepcional (Frank Capra, uno de ellos, tuvo sin duda en mente esa circunstancia cuando tituló su autobiografía *The Name Above the Title*).

Los créditos de arranque de *Ciudadano Kane* que preceden al *opening* autoalusivo descrito más arriba apuntan en esa dirección. Téngase en cuenta que, a raíz de su exitoso paso por la radio, Welles debutó en el cine siendo una estrella, razón que explica el presuntuoso aclarado del arranque en el que solo consta su nombre (tras el anagrama RKO, leemos "A Mercury Production …. *by* Orson Welles", donde el *by* está escrito con tipografía diferente que denota ser autógrafa, a lo que sigue sin solución de continuidad el título del filme). Entre las extravagancias nominales perpetradas en los títulos de crédito, se cuenta la de *Avaricia* (*Greed*, 1924), en los que Eric Von Stroheim se arroga todo el trabajo creativo que está detrás de la película no solo subrayando que lo dirige personalmente (el penúltimo cartón reza "Personally directed by *Eric Von Stroheim*", donde su nombre y apellido aparecen en letra cursiva), sino concluyendo los títulos de crédito con una extemporánea dedicatoria del filme a su madre.

4. AUTOR EMPÍRICO QUE SE MANIFIESTA O EXPLICITA COMO PERSONAJE DIEGÉTICO

Presenta modalidades distintas en función de la entidad del sujeto del enunciado que encarna el director:

4.1. Personaje episódico dramáticamente irrelevante o no

En estos casos el director aparece en escena como mero figurante o atrezo humano. En ocasiones la incursión puntual del director es gratuita o semánticamente inocua: la aparición de F. W. Murnau en la escena del baile de *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) o los célebres cameos de Alfred Hitchcock serían casos paradigmáticos, aunque las irrupciones irónicas de Luis Buñuel en algunas de sus películas (como marista que pasa en

bicicleta en *La edad de oro —L'Age d'or*, 1930—; sentado en la terraza del restaurante y como hombre con sombrero que pasa por una calle en *Belle du jour*, 1966; como fraile fusilado —junto a Serge Silberman y José Bergamín— en *El fantasma de la libertad —Le Fantôme de la liberté*, 1974—, etc.) no les andarían a la zaga.

Esa irrupción accidental o puntual de autor empírico puede sin embargo conllevar contrapartidas semánticas. Puede, por ejemplo, funcionar como signo de puntuación (o exhortación) de un relato que está dando cuenta de una historia que en ese preciso momento está a punto de experimentar un significativo cambio de registro. De manera que la aparición fugaz en cuadro de la efigie del autor empírico advierte al espectador de lo que se avecina (en cierta medida haría las veces de la figura del *commentatore* de la pintura clásica [cf. Calabrese, 2010: 70-74; Stoichita, 2009: 69-70]), al tiempo que deja sentado que el punto de giro en ciernes es fruto de su voluntad y omnipotencia enunciativa. Lo significativo en estos casos no es el *hacer* diegético del personaje encarnado por el autor empírico, sino el momento o el lance en el que este aparece en escena (su presencia, a veces entrevista, señala la importancia del acontecimiento inminente). Por ejemplo, los cameos Hitchcock en *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960), en el atrio de secuencia de la entrevista con el constructor y de la inmobiliaria, respectivamente, preludian escenas en las que se ponen las bases del drama o en marcha los engranajes de la acción. Aunque el ejemplo rey de esta subcategoría es la irrupción subrepticia (a la manera del *criptorretrato* o del *ritratto dissimulato* que señala Calabrese [2010: 49]) de Charles Chaplin en la secuencia de la estación de tren de *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923).

Pero no siempre el *hacer* diegético del personaje episódico encarnado por el autor empírico es trivial o insignificante. Elevación al cubo de los cameos exhibicionistas de Hitchcock, los roles que acostumbra arrogarse M. Night Shyamalan en sus películas acometen, en efecto, una tarea crucial en la historia, tendencia que hace cumbre en *Señales* (*Signs*, 2002) donde interpreta al personaje que atropella y, por ende, mata a la mujer del protagonista. Este fatal acontecimiento no solo desencadena el drama del personaje principal (a saber: el sacerdote interpretado por Mel Gibson que además pierde la fe a causa del inexplicable accidente), sino que propicia que a la hora de la verdad este dé con la clave que le permitirá salvar a su familia (le facilita el *saber* que posibilitará matar *in*

extremis al extraterrestre), y recupera la fe gracias a que por fin comprende el sentido o la función trascendental de la muerte propiciatoria de su mujer. Aun así, no se me ocurre caso más ejemplar de este supuesto que el de Luis Buñuel cortando con una navaja barbera el ojo de una mujer al comienzo de su opera prima *El perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1927): situado en el frontispicio de su filmografía a modo de manifiesto inaugural o declaración de principios, constituye el destemplado anuncio de un proyecto vocacionalmente iconoclasta que echa a andar.

4.2. Personaje relevante (secundario y protagonista)

En estos casos el director encarna un rol de peso en el *dramatis personae* del filme, aunque sea un personaje secundario. En *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006), Shyamalan va un poco más allá de lo habitual y sin llegar al extremo de apropiarse del papel protagonista (Paul Giamatti hace las veces del responsable de mantenimiento que protagoniza la historia), encarna al sujeto que escribe el libro que salvará al mundo en el futuro inmediato de la peripecia. En el quinto de los nueve cuentos de Boccaccio que adapta en *Decameron* (1971), Pier Paolo Pasolini interpreta a un discípulo de Giotto (situado a modo de Rubicón en el ecuador de este relato fragmentado, con este gesto de homenaje y reconocida deuda, el cineasta enuncia que es un narrador —Boccaccio— que maneja imágenes —Giotto—). En *Sangre, sudor y lágrimas* (*In Which We Serve*, 1942), Nöel Coward se mete en el papel del Capitán Kinross, personaje que en plena Segunda Guerra Mudial, cuando peor pintaban las cosas para la causa británica en los campos de batalla (el filme refleja en caliente el trauma del hundimiento del destructor H. M. S. Kelly bombardeado por los alemanes en la batalla de Creta), se hace portavoz de la indestructible voluntad de lucha británica en el discurso final. En *Twin Peaks: The Return* (2017), David Lynch interpreta al agente del FBI Gordon Cole, uno de tantos personajes que pululan por la serie; rol tangencial en las dos primeras temporadas que adquiere mayor relevancia en la tercera dado que con el paso del tiempo ha subido en el escalafón en la Agencia y se convierte en el encargado de la pesquisa de la desaparición del agente Cooper (sabe todo lo que ocurrió en el pasado; en todo caso más que cualquier otro personaje y que el propio espectador, que nunca termina de saber a ciencia cierta, ni infusa, lo que aconteció en torno a la muerte de Laura Palmer).

En ocasiones, el propio director interpreta el personaje principal o protagonista, ostentosa modalidad de autoproyección que acredita variada casuística. Para empezar se encuentra el nutrido grupo de directores/actores (por citar algunos de renombre: Eric Von Stroheim, Jerry Lewis, Clint Eastwood, Vittorio De Sica, Waren Beauty, Ben Affleck, George Clooney, Kevin Costner, Kenneth Branagh, Cristi Puiu, Emir Kusturica, Lena Dunham…) que interpretan el rol principal de algunas de sus películas de ficción, aunque este allanamiento de pantalla no entraña la mayor de las veces trasfondo semántico de enjundia. En otros casos, sin embargo, el autor empírico reivindica su figura de creador encarnando un personaje cuyas cualidades quiere arrogarse. El caso emblemático es el de François Truffaut en *El pequeño salvaje* (*L'Enfant sauvage*, 1969), cinta en la que el cineasta francés interpreta al educador, pedagogo y padre adoptivo que se hace cargo del indómito rapaz que da título al filme (como es sabido, Truffaut fue un huérfano funcional con notables problemas de socialización educado por su abuela, de suerte que en esta ficción encarna sintomáticamente la protectora figura paterna de la que careció en su infancia). Valga asimismo el caso de Ed Harris en *Pollock. La vida de un creador* (*Pollock*, 2003), en el que el director se mueve a todas luces con el propósito de atribuirse algunas cualidades que se le suponen al célebre creador del expresionismo abstracto (estaríamos ante la traslación cinematográfica del denominado "Autorretrato en persona histórica" de la pintura [cf. Calabrese, 2010: 85-123]).

Otra variante de interés, por último, es la de los actores/directores que, sin incurrir en la autobiografía que contemplaremos más adelante, modelan un personaje en el que se refracta su personalidad o actitud vital. Pienso en el segmento sonoro de la filmografía de Charles Chaplin, que supone un notorio cambio de registro respecto a sus películas de Charlot (*Candilejas —Limelight*, 1952— y *Un rey en Nueva York —A King in New York*, 1957— son sin duda los más elocuentes en este sentido), en el profesor *Pluggy*, personaje demente y alborotado creado para sí mismo por Jean-Luc Godard que aparece, entre otras, en *Nombre: Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983) y *El rey Lear* (*King Lear*, 1987), o en el puñado de películas de Woody Allen y Nanni Moretti en las que encarnan protagonistas facturados a su propia imagen y semejanza.

5. AUTOR EMPÍRICO QUE SE HACE CARGO DE LA NARRACIÓN

El director de la película puede asumir tareas de narrador mediante varias fórmulas.

5.1. Narrador exento

En este supuesto el autor empírico no interpreta ningún personaje de la historia, sino solo labores de narración encarnando esa figura que en narratología se denomina *narrador extradiegético*. Esta modalidad puede adoptar dos formas genéricas:

Por un lado, está la de la voz creadora/fundadora, en la que el autor empírico se explicita como narrador por medio de su voz (hablaríamos de *voice over* autoral). Valgan tres ejemplos: en lugar de interpretar un personaje de la historia como en *Citizen Kane*, en su segundo largometraje (*El cuarto mandamiento/The Magnificient Ambersons*, 1942) Orson Welles se adjudicó la estratégica tarea de narrador del relato, de manera que los créditos que cierran la película, declamados por su estentórea e inimitable voz, concluyen con la frase: "My Name is Orson Welles". En *Orfeo* (1950), Jean Cocteau asume la voz narradora que pone en marcha el relato y, posteriormente, la voz de los mensajes provenientes de esa dimensión paralela a la realidad en la que se adentra el protagonista. En *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964) y *Dos o tres cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), por poner dos ejemplos de un recurso recurrente en su filmografía, la susurrante voz de Godard se inmiscuye una y otra vez en el relato para hacer toda suerte de digresiones que ponen en evidencia su demiúrgico control del filme.

Por otra parte, hay que considerar al narrador de cuerpo presente, modalidad en la que el autor empírico ejerce de narrador extradiegético apareciendo también en cuadro. Valga el caso de Hitchcock que pudo en la pequeña pantalla dar rienda suelta a su irreprimible vis exhibicionista con fórmulas inaceptables por los estudios de Hollywood, entre las que ocupan destacado lugar las legendarias presentaciones y cierres de sus programas televisivos (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1962, y *Alfred Hitchcock's Hour*, 1962-1965). En enfático homenaje al maestro del suspense, Lars Von Trier cierra todos los capítulos de sus dos temporadas de la teleserie

Riget (1994 y 1997) irrumpiendo en cuadro (pero no en el espacio de la acción) con un paródico *vis a vis* con el espectador.

5.2. Narrador diegetizado

Supuesto en el que amén de la voz narradora, el autor empírico también encarna un personaje diegético llevando a la práctica la modalidad que la narratología denomina *narrador intradiegético*. En función del peso dramático del personaje en cuestión, este sincretismo entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado admite al menos dos variantes:

5.2.1. Narrador y protagonista

En estos casos el filme espectaculariza el acto enunciativo con vistosas fórmulas, como la interpelación al espectador, que suponen cambios repentinos de nivel enunciativo o *desembragues* (el personaje pasa de ser el narrador que habla directamente al espectador, a personaje que interpreta su papel sin tener en cuenta al espectador, y viceversa). *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), el díptico de Fernando Fernán-Gómez, la escena de la cola del cine de *Annie Hall* (1977) de Woody Allen o las digresiones de Charles Chaplin en *Monsieur Verdoux* (1947) constituyen aquilatados ejemplos de lo que estamos hablando, aunque ninguno alcanza el nivel de sofisticada autorreferencialidad hollado por los alambiques enunciativos de Sacha Guitry en los arranques de *Le roman d'un tricheur* (1936) y *Desiré* (1937).

5.2.2. Narrador y personaje secundario o figurante

Idéntico al supuesto anterior, pero concretado en un personaje secundario encarnado por el director de la película que hace las veces de narrador. Es el caso notorio de David Byrne en *True Stories* (1986) (en las postrimerías del *cast* de los títulos de crédito que cierran la película podemos leer "Narrated by David Byrne"). Al comienzo no es más que una voz en *off* que, a la manera de un filme ensayo, se sobrepone a una sucesión de imágenes hablando del estado de Texas, hasta que en un momento dado irrumpe al lado de esas imágenes (vemos que se proyectan en lo que parece la pantalla de un cine) y presenta al espectador a Virgil, el pueblo

tejano donde transcurrirá la acción que todavía no ha comenzado. Cuando termina el parlamento proferido mirando a cámara, Byrne se sumerge en el espacio de la acción (de hecho, atraviesa materialmente la pantalla en la que se proyecta una imagen de la calle principal del pueblo). A partir de ahí, Byrne (quien a cada rato mira y habla directamente a cámara) hace de cicerone del espectador: nos presenta *in situ* los lugares y las gentes de Virgil, entre los que destaca Louis (interpretado por John Goodman), solterón que busca esposa cuya peripecia sobresale en el tapiz de historias que entreteje el filme.

5.3. Autor endotópico

Tomado de Victor I. Stoichita (2011: 401) que lo emplea para los cuadros que representan un artista manos a la obra donde "el pintor representado puede muy bien ser la misma persona que el autor del cuadro que estamos contemplando", aquí denominaría esos casos en los que el autor empírico encarna un personaje diegético que es un realizador que dirige un filme, de suerte que el argumento y la historia versan sobre la filmación de una película. El ejemplo más socorrido es el de François Truffaut en *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973), o el de Jean-Luc Godard en *El desprecio* (*Le mépris*, 1967), donde encarna al ayudante de dirección de Fritz Lang, el verdadero realizador de la película cuyo accidentado rodaje refleja la peripecia del filme, aunque bien mirado estos casos no dejan de ser variantes elevadas de la categoría anterior (a saber: realizador que encarna personaje relevante). Para ser precisos aquí, en efecto, solo deberíamos contemplar los filmes netamente introspectivos como *Roma* (1972), cinta en la que Federico Fellini no solo aparece como director de la película que está rodando sobre la capital italiana, sino que también hace las veces de narrador en *voice over* que hace partícipe al espectador de los recuerdos y tortuosas cavilaciones que le suscita el escollo creativo de retratar su ciudad de adopción.

6. RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS

Al margen de todo lo anterior, hay filmes cuya historia es reflejo más o menos estilizado de la andadura personal del autor empírico. Si esto diera pie a un relato autobiográfico a secas (como, por ejemplo, *Dolor*

y gloria, 2019, de Pedro Almodóvar, donde *su* personaje está encarnado por Antonio Banderas), se trataría de una modalidad de la autolusión fílmica que se situaría en una posición previa (concretamente en la tercera categoría, antes del autor empírico que se explicita como personaje diegético) en el seno de esta clasificación dispuesta *in cescendo*. Sin embargo, esta autoproyección biográfica adquiere su quintaesencia en esos relatos fílmicos en los que el protagonista de la diégesis es interpretado por el sujeto real que vivió esos hechos; es decir, cuando el director del filme que narra su vida encarna en pantalla el rol principal.

No estoy pensando solo en los *home movies* ni en los usuarios más o menos afortunados de ese subgénero de la no ficción cinematográfica denominado ego-documental (sirva el caso de cineastas como Ross McElwee y Alan Berliner que han hecho de su existencia y de la de sus allegados la razón de ser de su filmografía), sino en un Sacha Guitry que en *Mi padre tenía razón* (*Mon père avait raison*, 1936) protagoniza una declarada autobiografía que rinde cuentas con su talentoso y abrasivo progenitor; o en Nani Moretti, que en la primera y segunda partes (de la tercera hablaremos en breve) de *Caro diario* (1993) saca a relucir sin pudor las filias y fobias que habitan en su vida cotidiana.

7. *ECCE HOMO*

En la cúspide de la pirámide categorial de la autoalusión fílmica se encontrarían esa extraña suerte de películas biográficas del apartado anterior que, rizando el rizo de la autorreferencialidad, convierten a los avatares y vicisitudes corporales del autor empírico que encarna al protagonista en argumento troncal del relato. Traslación fílmica del *Body Art*, hablamos de obras que documentan la transformación que el tiempo de la diégesis (o la entropía del relato) infringe(n) en la anatomía del autor empírico. Se trata, no parece necesario insistir mucho en ello, de la modalidad más extrema y radical de autoalusión fílmica.

Super Size Me (2004) de Morgan Spurlock parece concebido como ejemplo de esta variedad paroxística de la autoría cinematográfica. Se trata, como es sabido, de un documental sobre la dieta del norteamericano medio expuesto a la denominada *fast food*. Amén de visitar escuelas públicas, entrevistar a ciudadanos con graves problemas de salud infringidos por la dieta, etc., el filme documenta (aporta sucesivas imágenes de su cambiante

anatomía, análisis de sangre, electrocardiogramas, pruebas de esfuerzo, etc.) el progresivo deterioro del cuerpo del cineasta durante los treinta días de febrero de 2003 en los que se alimentó exclusivamente de comida de restaurantes MacDonalds. Aunque con un tono bien distinto, Nani Moretti se somete a un ejercicio parecido en "Médicos", la sobrecogedora tercera parte de *Caro diario* (1993), donde glosa su recorrido por especialistas y hospitales (aquí son las sucesivas recetas que le prescriben las que asoman en pantalla) a causa de un prurito que terminó siendo un cáncer cuyo tratamiento de radioterapia es mostrado con pelos y señales.

Con todo, y para terminar un tanto atropelladamente, no se me ocurre ejemplo más revelador de *Ecce Homo* que el ofrecido por Agnès Varda en sus últimos documentales. Compendio y *summun* de toda las modalidades de autoalusión fílmica contempladas aquí, *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) muestra a la manera de un corte geológico toda la *tectónica de la autoalusión*: Varda encarna a la narradora y protagonista de un documental que no solo ilustra su método de trabajo (recoge imágenes sobrantes, léase estampas de gente desahuciada/arrinconada por la sociedad, a la manera de una espigadora o de un *clochard* que escarba entre contenedores), sino que muestra su septuagenaria anatomía (rostro, manos, pelo, en primerísimo primer plano) convertida ya en ruina o deshecho. Uno de los argumentos mayores de este filme ontológicamente crepuscular estriba en la exhibición del oneroso peaje que el paso del tiempo se ha cobrado en el cuerpo de la autora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALABRESE, O. (2010). *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico.* Firenze: VoLo publisher srl.

RIVETTE, J. (1961). "De l'abjection". *Cahiers du cinéma* 120, 54-55.

STOICHITA, V. I. (2009). *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte.* Madrid: Cátedra.

____ (2011). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea.* Madrid: Cátedra.

THOMPSON, K. & BORDWELL, D. (1976). "Space and Narrative in the Films of Ozu". *Screen* 198, 41-73.

ZUNZUNEGUI, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (edición revisada y ampliada). Santander: Shangrila.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

GILEAD ESTÁ CERCA

GILEAD IS NEAR

Carmen AROCENA BADILLOS
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
carmen.arocena@ehu.eus

Resumen: Simone de Beauvoir definió a la mujer como el representante más claro de la alteridad, surgida de un proceso manipulatorio. La mujer ocupa cada una de las cuatro posiciones del cuadrado semiótico con el que Eric Landowski ha representado las diferentes maneras de relacionarse con el diferente. La serie televisiva *El cuento de la criada* las refleja y formaliza la relación de asimetría mediante oposiciones entre tipos de planos y la utilización reiterada de motivos figurativos.

Palabras clave: *El cuento de la criada*. Margaret Atwood. Serie de televisión. Semiótica. Feminismo. Análisis fílmico.

Abstract: Simone de Beauvoir defined women as the clearest representative of otherness, arising from a manipulative process. The woman occupies each of the four positions of the semiotic square with which Eric Landowski has represented the different ways of relating to the different. The television series *The Handmaid's Tale* reflects them and formalises the relationship of asymmetry through oppositions between types of planes and the repeated use of figurative motifs.

Key Words: *The Handmaid's Tale*. Margaret Atwood. The television series. Semiotics. Feminism. Film analysis.

1. LA *OTRA* DE SIMONE DE BEAUVOIR

La historia de la humanidad, su cultura, su política, su estructura social, se puede entender como un recorrido sexuado que ha subordinado una mitad de la humanidad a la otra. Con suma claridad lo explicó Simone de Beauvoir cuando escribió en 1949 que:

> *lo que define de una manera singular la situación de la mujer es que, siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre (...) en un mundo donde los hombres le imponen que se asuma como lo Otro: se pretende fijarla en objeto y consagrarla a la inmanencia* (Beauvoir, 1949: 9).

La mujer, entonces, no es el sujeto de la acción de la Humanidad, no está destinada a hacer sino a ser. Esta es la gran aportación de la filósofa existencialista que ha servido de inspiración al resto de las teóricas feministas porque en esta idea, que emparenta la relación hombre/mujer con la de amo/esclavo, todo su desarrollo posterior está contenido.

Por lo tanto, entendiendo la historia de la humanidad como una especie de programa narrativo, las mujeres desempeñan un rol muy limitado ya que la única posibilidad de convertirse en sujeto de una acción es mediante la unión con un único objeto, la maternidad, exclusiva aspiración permitida que ha grabado a fuego su evolución como ser humano:

> *En este sentido, las mujeres, subyugadas a la obediencia del patriarcado, desconocían la esencia de su estado congénito y se sometían a las normas sociales que dictaban cuáles eran esos objetos de deseo a los que la naturaleza femenina debería aspirar y, por consiguiente, cuáles eran los límites (...) que cercaban los comportamientos correctos o incorrectos* (Arocena, 2016: 449).

La semiótica estructural nos hace discernir que este deseo no surge de la nada, que un proceso previo enseña qué es lo que se debería anhelar. Por lo tanto, este deseo nace de un proceso manipulatorio que Greimas define como *"*una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado*"* (Greimas, 1990: 251*)*, en definitiva, un hacer-hacer. Así se explica esta sumisión:

> *de esta manera, el género femenino ha sido sometido a un proceso de manipulación —también previsto en toda narración— encarnado por un agente intangible, la tradicionalmente llamada sociedad patriarcal, que ha definido lo que las mujeres podían, debían, sabían y, en consecuencia, querían hacer* (Arocena, 2016: 450).

Su recorrido narrativo se caracteriza entonces por la desunión con cualquier otro objeto. Para ello basta con fijarnos en las reclamaciones históricas de las luchadoras por el feminismo: no hay educación para ellas, no hay trabajo (salvo en escasas y paupérrimas ocasiones), no son seres libres, sino que deben ser tutelados por sus parientes masculinos o por el Estado, no deben salir del espacio doméstico salvo en justificadas ocasiones. Y aún hoy, muchas mujeres viven en un espacio semantizado en negativo.

Una serie de éxito de la cadena HBO, *El cuento de la criada,* nos recuerda lo frágiles que son los lazos que convierten a la mujer en destinadora de su propio recorrido.

Por ello, Simone de Beauvoir habla de la *otra* para dar forma a esa relación de asimetría con el varón sin posibilidad de reciprocidad. Esa otra es la mujer, que en una sociedad patriarcal se ve arrojada a los márgenes de la sociedad, la cultura y las leyes. Y todo porque ha nacido en un cuerpo diferente, privilegiado, en cierto sentido, pero, causa también de desigualdades históricas que se utilizan para someter a las mujeres a la maternidad, reprimir su sexualidad y entregar el producto de su fuerza de trabajo, los hijos, al padre de la familia.

Encarnarnos en un cuerpo de hombre o de mujer tiene importantes consecuencias, entonces. Simone de Beauvoir defendió que aunque el cuerpo haya determinado el futuro de la mujer, no es la justificación de la desigualdad social. Añade que la biología no marca el destino de la mujer y que ese destino, que se sitúa en lo inmanente, anulando sus posibilidades de trascender, sólo es una imposición. De manera mucho más gráfica, en relación con este tema escribió: “no hay que deducir que sus ovarios la condenan a vivir eternamente de rodillas”. La lucha de la mujer por la igualdad jurídica comenzó antes de que Beauvoir escribiera estas palabras; el combate por salir de la alteridad a la que ha sido condenada por el patriarcado continúa y una de las batallas a las que se tiene que enfrentar es la de la conquista de la soberanía sobre su cuerpo.

2. LA POSICIÓN DE LA MUJER EN LAS FIGURAS DE LA ALTERIDAD DE LANDOWSKI

Las dos mitades de la Humanidad han establecido diversas maneras de entendimiento a lo largo de su recorrido. Eric Landowski (2007: 19-49) ha representado en un cuadrado semiótico las diferentes maneras de relacionarse con el Otro, con el diferente, con la intención de *"*construir una gramática, un modelo teórico capaz, en lo posible, de recubrir la diversidad de los modos de relación concebibles entre un grupo cualquiera y lo que ese grupo se propone a sí mismo como su Otro*"* (Landowski, 2007: 19-49). A estas figuras de la alteridad les ha dado el nombre de segregación, exclusión, agregación y asimilación.

Revisando las fórmulas con las que el género humano ha gestionado su encuentro con el Otro, la mujer ha ocupado y ocupa cada una de las cuatro posiciones. Aunque Landowski es consciente de que cada uno de los términos "tiene su historia, cada uno está marcado por los empleos que de ellos se ha hecho en los discursos sociales, políticos, filosóficos u otros, que han fijado su valor" (Landowski, 2007:19-49) no podemos obviar la definición que de ellos se encuentra en los diccionarios. La primera figura es la segregación, que plantea una relación de "no conjunción", y que el diccionario de la RAE (Real Academia Española) entiende como la separación y la marginación de una o un grupo de personas por motivos sociales, políticos y culturales. Olvida mencionar la segregación por motivos biológicos que ha separado de la vida social, política, educativa y económica a la mitad de la humanidad.

La siguiente figura es la de la exclusión, es decir, "quitar a alguien o algo del lugar que ocupaba o prescindir de él o ello", la relación prototipo de la disjunción. Hay un ejemplo cristalino de exclusión de la mujer en algo tan propio como los derechos sobre su descendencia. En el caso de la filiación patrilineal los derechos de la madre sobre su progenie quedaban anulados simbolizados con la desaparición del apellido materno y en algunos países la exclusiva utilización del paterno. La desaparición de la figura de las madres biológicas en la gestación por medio de un "vientre de alquiler" es otro ejemplo válido.

En algunos países, el patriarcado ha conseguido adaptarse a los nuevos tiempos sibilinamente y hacer nacer la figura de la asimilación, que

para Landowski es la figura representativa de la conjunción. El diccionario define "asimilación o asimilar" no como sinónimo de "integrar" sino de "asemejar o comparar" y plantea la posibilidad de coexistir pacíficamente. La pregunta es ¿con quién o con qué hay que comparar? No olvidemos que toda comparación examina dos términos: uno de ellos es el que no es cuestionado; el otro es que tiene que "asemejarse a". En definitiva, el Uno del que hablaba Simone de Beuvoir continúa convirtiéndose en la unidad de medida, en el referente ideal; la *otra* es la que debería llegar hasta allí.

La figura que ocupa el último ángulo del cuadrado de Landowski es la de la admisión, entendida como la no disjunción. "Admitir" es sinónimo de "aceptar" aunque otro de sus significados sea el de "asumir resignadamente un sacrificio, molestia o privación". De ninguna manera indica una situación de igualdad sino más bien una permanencia más o menos resignada en el espacio simbólico de la completa alteridad.

3. LAS CRIADAS DE ATWOOD EN LA TELEVISIÓN

Se habla del comienzo de una nueva ola feminista en la que las mujeres han comenzado a plantar cara al poder. El 5 de octubre, *El País* publicaba un artículo de Rosa Cobo (2018: s. p.), en el que sitúa el corazón de esta nueva ola en la lucha contra la violencia sexual que, en el último año, ha conseguido transformar un mal endémico de nuestra sociedad en un problema político[1].

Lo interesante del artículo de Rosa Cobo (2018: s. p.) es que añade otras violencias relacionadas con un sistema neoliberal que convierte a la mujer en un objeto de consumo cuando escribe que:

> *la prostitución se ha convertido en el núcleo de una industria que incluso funciona como estrategia de desarrollo para algunos países. La pornografía, parte fundamental de la industria del sexo, y mecanismo principal de socialización masculina, difunde brutales mensajes de violencia contra las mujeres. Y el fenómeno de los vientres de alquiler se está configurando como una nueva forma de violencia que hace de la explotación reproductiva el eje de un nuevo negocio.*

[1] Recordemos el nacimiento del movimiento *Mee Too,* las multitudinarias manifestaciones del 8 de marzo en todo el estado, hasta el movimiento *Yo sí te creo*, indignado por las sentencias judiciales y el atavismo del código penal.

Ana de Miguel incide en esta cuando explicita que la estructura patriarcal se asienta y difunde por medio de la machacona creencia de que como ya hay igualdad, cualquier acción que realicen las mujeres es fruto de la libre elección, del consentimiento (De Miguel, 2015).

Por lo tanto, la prostitución, la pornografía y los vientres de alquiler son problemas políticos porque esclavizan, torturan y mantienen en la categoría de la otra beauvoiriana a la mujer debido a que en una sociedad neoliberal desaparece toda la empatía y solo importa el deseo y el derecho a satisfacerlo pagando con dinero.

En 1985, Margaret Atwood ya se había dado cuenta de estos problemas y publicó *El cuento de la criada*, exitosa novela que ha sido adaptada a diferentes medios: obra radiofónica, cinematográfica, serie de televisión e, incluso ópera. En 2017 en abril en Usa y en junio en España), MGM Television y Hulu produjeron su adaptación televisiva en diez capítulos, que consiguieron, entre otros premios, el Globo de Oro a la Mejor Serie Dramática. En ese mismo año comienza a viralizarse el hashtag "mee too" contra el acoso sexual en la industria cinematográfica norteamericana. En España, en 2017 ocurre otra cosa significativa: el Comité de Bioética de España publicó un informe sobre los aspectos éticos y jurídicos de la maternidad subrogada y su conclusión fue la del rechazo a esta práctica por entender que dicho contrato es contrario a la dignidad de la mujer ya que permite que su cuerpo se convierta durante nueve meses en mero instrumento para satisfacer los deseos de otros. La serie televisiva no pudo llegar en un momento más adecuado.

3.1. El no-tiempo / el presente

El cuento de la criada nos habla de mujeres que viven de rodillas en una sociedad en la que el poder político ejecuta sus deseos por medio de la represión militar, justificado por una actitud religiosa que no nos resulta muy lejana. Por ello, funciona como un espejo que representa una realidad que no es ficción para muchas mujeres.

La acción se desarrolla en la república de Gilead en un futuro no muy lejano, anteriormente conocida por Estados Unidos que, tras un golpe de estado, se ha convertido en una sociedad teocrática fuertemente militarizada en la que todas las mujeres han dejado de ser seres libres e

iguales. Por ello, este texto funciona como un espejo que consigue que casi todas las figuras de la alteridad se puedan rastrear. En Gilead las mujeres son clasificadas en función de su capacidad reproductora. La segregación se encuentra en las mujeres no fértiles, separadas del resto en las colonias, destinadas a trabajos forzados en un lugar insalubre que no deja de recordar a los campos de exterminio nazis. La exclusión adopta la figura de las criadas, esclavas sexuales, cuya función es la de proporcionar hijos a los teócratas que disponen de sus servicios. En esta sociedad son admitidas las esposas, que asumen con resignación su privación de cualquier expectativa vital a cambio de ciertos privilegios. No hay ningún caso de inclusión porque en este mundo de ficción la frontera que separa a ambos sexos está claramente delimitada.

En ningún momento se da ninguna pista de cuándo suceden los hechos aunque se nos deja claro que no están muy alejados en el tiempo, que ese futuro es mucho más cercano de lo que nos gustaría. Además, lo interesante de la serie es que esa indeterminación temporal también engloba al pasado y al presente.

Figuras 1 y 2

Figuras 3 y 4

Hay que tener en cuenta que Margaret Atwood ha confesado que todas las atrocidades que refleja su relato han ocurrido en algún lugar y en algún momento de la historia de la humanidad. Por ello, la serie recupera la estética nazi en cuanto a la utilización de emblemas que recuerdan la forma y colores de la cruz gamada [1], la disposición geométrica y lineal de las ceremonias colectivas [2], o la presencia de uniformes que rememoran a los usados por el ejército germano durante la II Guerra Mundial, probablemente uno de los momentos de la Historia de la Humanidad en los que el poder se ejerció con mayor crueldad. Todos estos motivos desarrollan el tema de la sumisión del individuo a los designios sociales. Por ello, se juega constantemente con la oposición entre planos cenitales [3] y primeros planos [4] que encarnan dos tipos de visión: una visión social, desde arriba, que juzga a la manera divina los comportamientos enfrentada a la visión cercana de los pensamientos, como única forma de expresión permitida.

Todo ello se complementa con la alternancia de dos tipos

de estructuras narrativas: una estructura sin marcas en la que los acontecimientos se muestran directamente que se contrapone a una narración subjetiva en la que se comparten los pensamientos y sentimientos del personaje presentados como una especie de diario mental. Esta alternancia de voces se acerca a la apuesta narrativa que en su momento hizo la escritora canadiense reivindicando el derecho de la mujer a contar su propia historia.

3.2. El oscurantismo de los tocados

Por otra parte, el diseño de vestuario será el culpable de enlazar la vida de las mujeres de la nueva república norteamericana con momentos del pasado en el que vivían de rodillas: el oscuro mundo medieval, el puritanismo del siglo XVI o la vestimenta de algunas órdenes religiosas ya obsoleta. Un motivo figurativo altamente definitorio de esta situación es el de las tocas que llevan las criadas, inspiradas en momentos del pasado y en el enclaustramiento femenino.

Figuras 5, 6 y 7

Las portadas de la novela de Margaret Atwood siguen el mismo modelo de utilización del motivo figurativo de las tocas [5]. Podemos reconocer como inspiración las que llevaban las monjas de la orden de San Vicente de Paul [6], que dejaron de utilizarse en 1964. Y también algunos tocados medievales [7].

Figura 8

La iconología monacal servirá tanto para ordenar las posturas grupales de las criadas de la serie televisiva como para construir su tocado, más moderado e inspirado en otras órdenes religiosas, como sería el caso de las hermanas de la Caridad [8]. En la versión televisiva las tocas del uniforme de las criadas sirven para no ver, para no aplicar otra perspectiva que la que impone la república de Gilead.

En el relato, se imponen nuevos criterios sociales y religiosos para luchar contra pecados como el control de natalidad, el aborto, la promiscuidad sexual o inseminación artificial. Todos estos pecados han provocado un castigo divino: la esterilidad. Por ello, este patriarcado de ficción se fundamenta en principios relacionados con la moral religiosa. Para empezar, la función de las doncellas se justifica gracias al Génesis y a la historia de Abraham y su mujer estéril, que le ofreció a su criada para

tener hijos a través de ella. No es casual que se retomen rituales religiosos como la repetición de mantras relacionados con la fertilidad, que recuerdan a las oraciones, o la sacralización del paso a criada. Si las religiosas se desposan con Cristo, las criadas lo hacen con el bienestar de una sociedad estéril. El destino de una criada es *"encontrar la bendición",* es decir, convertirse en vientre de alquiler.

Figura 9

Figura 10

No sólo las criadas sino también las "marthas", las mujeres encargadas de las labores del hogar, siempre recluidas en él, toman prestado el uniforme de algunas órdenes religiosas. [9]. Las esposas también van uniformadas. Sus vestidos tienen un aire de otros tiempos, como las capas, utilizadas durante la Edad Media [10].

Figura 11

En definitiva, por medio del vestuario se hace referencia a un pasado lejano. Pero también a un pasado mucho más reciente. Basta con fijarse en la capa de Tía Lydia [11], más militarizada, que comparte una estética que no nos deja olvidar a la Alemania nazi.

3.3. La simbología del color

El argumento del filme nos habla de un país en el que sólo una de cada cien mujeres puede tener hijos. Son las criadas, que vestirán de blanco ya que su cuerpo es un templo de pureza y su destino es el de servir a Dios y a su país, engendrando para la clase social más alta y estéril. Una vez que se les haya adjudicado un hogar, el color de su vestimenta será el rojo. El resto de las mujeres también serán coloreadas según su función: las esposas (que sirven de representación social a los altos cargos del régimen) visten de azul, las marthas (las mujeres al servicio doméstico) de gris. El color agrupa a las mujeres en virtud de la función social que cumplen haciéndoles perder la individualidad que las caracteriza como

seres humanos porque para la sociedad que nace tras el establecimiento de la república de Gilead, no lo son. La simbología de los colores nos enseña que el rojo es el color de la sangre y en la cultura occidental se relaciona con el pecado, el sacrificio y también el amor. Para las culturas orientales representa a los instintos más básicos y, en la India, es el color relacionado con la fertilidad. El blanco es el color de la pureza, aunque, para algunas culturas, también sea el de la muerte. Las doncellas visten de blanco para morir y llenarse de los valores de la nueva cultura. El azul que visten las esposas es el color que representa la estabilidad, pero también la melancolía y es el que designa a la aristocracia. Por último, el color gris es un no color, que denota la falta de relevancia de las marthas en el mundo descrito.

Todos los estereotipos de mujeres están representados en la serie, clasificados por colores y agrupados por su función: la casa de la que se ocupan las marthas, la calceta que entretiene a las esposas, la maternidad de la que son responsables las criadas, la enseñanza de los valores de la tradición y, por supuesto, el cuerpo femenino dedicado al disfrute del varón en las escenas que se desarrollan en el prostíbulo, el único lugar en el que el cuerpo de la mujer, que en sociedad se oculta, allí se muestra y ofrece.

Figura 12

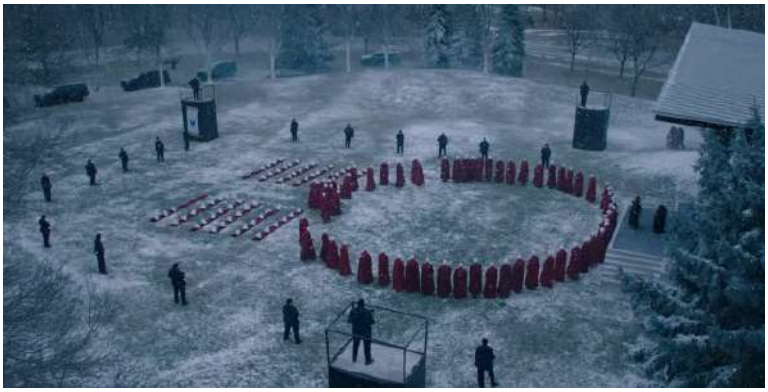


Figura 13

El cuento de la criada enfrenta a la sociedad y a la mujer. El relato será narrado en primera persona bajo la forma de un diario mental por una criada a la que se le prohíbe cualquier tipo de actividad intelectual. Estos momentos adoptarán la estructura visual del primer plano. Sin embargo, esta estructura cercana contrastará con la elección de planos cenitales o agudos picados que encarnan la mirada del varón creador, destinador y sancionador de sus destinos, que convierte a las criadas en motivos plásticos tendentes a la abstracción, es decir, en pura forma sin significado [12]. En muchos casos, los motivos plásticos adoptarán la forma de la circunferencia, sin principio ni final, eterno retorno [13].

3.4. El no-tiempo / futuro

El uniforme de las criadas ha sido adoptado por grupos feministas en Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda y Argentina como símbolo de protesta para reivindicar el derecho al aborto, protestar contra la apropiación del cuerpo de las mujeres por parte del estado o contra decisiones de sus dirigentes varones. Con ello, estas activistas muestran que las mujeres seguimos siendo criadas y que la atemporalidad en la que está inserta la república de Gilead no es tal, se deja notar en un presente en el que se trafica con los cuerpos de las mujeres, entendidos como cuerpos plenamente accesibles y susceptibles de ser agredidos y comprados.

La advertencia de la serie de televisión es clara. Ojalá no tengamos que vestir con una túnica roja y una toca blanca ni siquiera para protestar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AROCENA, C. (2016). "De paseo por la calle mayor. Matrimonio, soltería y violencia simbólica". En *Image et Violence*, VV.AA., 447-453. Lyon: Le Grimh.

ATWOOD, M. (2017). *El cuento de la criada.* Barcelona: Salamandra.

COBO, R. (2018). "El feminismo hace historia". *El País,* 8 de octubre. Disponible en línea: *https://elpais.com/sociedad/2018/10/05/actualidad/1538749779_915230.html* [19/03/2020].

DE BEAUVOIR, S. (1949). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos.* Buenos Aires: Siglo XX.

DE MIGUEL, A. (2015). *Neoliberalismo sexual.* Madrid: Cátedra.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje.* Madrid: Gredos.

LANDOWSKI, E. (2007). *Presencias del Otro. Ensayos de Sociosemiótica.* Leioa: Servicio Editorial de la UPV / EHU.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS: IDENTIDADES LIMINALES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA *HANNIBAL*, DE BRYAN FULLER

BEYOND BOUNDARIES: LIMINAL IDENTITIES IN BRYAN FULLER'S *HANNIBAL* TELEVISION FICTION

Leire AZKUNAGA-GARCÍA
Universidad del País Vasco (UPV / EHU)
leire.azkunaga@ehu.eus

Resumen: *Hannibal* se presenta como un paradigma de las transformaciones que han sufrido las ficciones contemporáneas en los últimos años al introducir al *otro*, al villano, como protagonista del relato. La identidad del caníbal se conforma mediante conceptos culturalmente contrapuestos y se sitúa en un continuo *entre*: entre el bien y el mal, entre la monstruosidad y la humanidad, entre el horror de los crímenes que comete y la estetización y el preciosismo de cómo los presenta, entre la recreación de una exquisita alta cultura (gastronomía) y la animalidad y el salvajismo (canibalismo) que puntúa todos y cada uno de sus episodios.

Palabras clave: *Hannibal*. Hannibal Lecter. Bryan Fuller. Canibalismo. Liminalidad. Alteridad. Ficción televisiva.

Abstract: *Hannibal* is presented as a paradigm of the transformations that contemporary fictions have undergone in recent years by introducing the *other*, the villain, as the main character of the story. The identity of the cannibal is formed by culturally opposed concepts and is placed in a continuous *between*: between good and evil, between monstrosity and humanity, between the horror of the crimes he commits and the aestheticization and preciousness of how he presents them, between the recreation of an exquisite high culture (gastronomy) and animality and savagery (cannibalism) that scores each and every one of its episodes.

Key Words: *Hannibal*. Hannibal Lecter. Bryan Fuller. Cannibalism. Liminality. Otherness. Television fiction.

1. HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DE BELLEZA Y FEALDAD

Tradicionalmente, el bien se ha relacionado con la idea belleza y, hasta el barroco, con obras que gozasen de una armonía y equilibrio y en las que predominase la luz y la claridad. El mal, unido al concepto de fealdad, era presentado en escenas de tensión y oscuridad, pues recreaban lo perverso y resultaban desagradables o repugnantes para los seres humanos. La fealdad en el arte es entendida, esencialmente, como la antítesis de lo bello, como "una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción" (Eco, 2005: 133). No obstante, ambos conceptos son, tal y como reafirma Eco, mutables, puesto que su concepción varía en cada cultura y época histórica (2005: 14). La misma idea es reafirmada por Nietzsche quien asegura que los humanos establecen una serie de parámetros para determinar aquello que debe ser considerado bello (2004: 606).

Uno de los sentimientos ligados al concepto de la fealdad es el asco. Al igual que predominan los estudios del concepto de la belleza sobre los de la fealdad (Eco, 2007: 8), hallamos en el asco un campo de estudio poco tratado (Miller, 1997; Kolnai, 2013). A grandes rasgos, el asco puede definirse como una reacción de defensa humana o una "emoción repulsiva" (McGinn, 2016: 15) ante un ser u objeto que genera disgusto. Es, en palabras de Kolnai, el "grado más intenso del desagrado" (2013: 38). El asco se relaciona directamente con los sentidos, ya que se origina en el plano estético. A diferencia del miedo o el odio, en donde se requiere la existencia directa del sujeto u objeto amenazante, para el asco es tan solo necesaria su "esencia", la apariencia misma remite a ese sentimiento perturbador (Kolnai, 2013: 47).

Es la búsqueda de la supresión u omisión de estos sentimientos lo que llama McGinn "represión apetitiva". Tal y como afirma Edmund Burke (1757) y comparte con Eco (2007: 423), es la distancia de seguridad a la hora de contemplar en el arte escenas violentas o desagradables lo que transforma el miedo en un *horror delicioso,* un placer negativo que permite

no sólo su disfrute, sino también la fascinación por este tipo de escenas. El sentimiento del asco genera un efecto ambivalente muy similar. Kolnai (2013) llama *macabra atracción* al deseo contradictorio de distanciamiento y acercamiento al objeto. "Es una clase de *glamour* negativo", en donde "la psique humana se deja seducir por el interés, la excepcionalidad y la potencia mágica del objeto que repugna" (McGinn, 2016: 56).

Otro concepto al que se asocia un sentimiento de malestar a la hora de contemplar ciertas imágenes es lo siniestro. Es entendido como aquella sensación de inquietud que experimentan las personas al contemplar aquello que no es conocido o familiar y que despierta el interés de los individuos, independientemente de que asuste o perturbe. Sigmund Freud (1954) reafirmaba esta idea al recordar que el termino alemán *unheimlich* (siniestro) como la antítesis de *heimlich* (confortable, tranquilo). Para Freud, siguiendo las ideas de Nietzsche, los humanos son una especie reprimida, unos agentes cognitivos que rechazan sus impulsos más puros y son sustituidos únicamente por aquellos que puedan ser aceptados por su círculo más cercano. En palabras de Eugenio Trías, lo siniestro no es solamente esa emoción oculta de los individuos, pues constituye, también, el límite y condición de lo bello. Es esa "capacidad por revelar y a la vez esconder lo siniestro" lo que hace que una obra sea concebida como algo bello (1982: 75).

Un sentimiento más profundo es el de la abyección. La figura de lo abyecto hace referencia a la vivencia del terror en su forma más tangible, la física o la orgánica, y está unida a la perversión. De modo que se podría definir lo abyecto como aquel sentimiento que se manifiesta como consecuencia de algo que aterroriza. Se trata de una sensación que invade el cuerpo de los individuos e incluso puede llegar a corromperlos. "Lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal" (Kristeva, 2004: 21). Lo abyecto es aquello no permitido en la sociedad, un tabú. En ese sentido, Kristeva coloca en la palestra el cadáver como la máxima figura de la abyección (2004: 11) y rescata los ejemplos de las mayores "abominaciones" consideradas por la biblia como son la muerte, el incesto y el canibalismo.

El canibalismo es una de las prácticas más rechazadas por los seres humanos (Miller, 1997; McGinn, 2016) y son los sentimientos, exteriorizados de forma natural como el asco, los que cumplen, de acuerdo con McGinn, una función de crítica social. Estas concepciones, asimiladas

por los individuos, permiten discernir la belleza de la fealdad, lo permitido de lo rechazado en sociedad. "El asco es la poderosa fuerza necesaria para equilibrar nuestras desmesuradas tendencias: nos mantiene a raya cuando sentimos la compulsión de romper las cadenas de todo control decoroso" (McGinn, 2016: 129). Tal y como afirma Miller, el rechazo que sienten los seres humanos hacia determinadas imágenes desempeña un rol vital en la estructuración del mundo, si bien tiene una poderosa capacidad para generar imágenes y un papel fundamental para organizar las actitudes humanas. Y es que este sentimiento "ayuda a definir los límites que se establecen entre ellos y nosotros, entre tú y yo. Ayuda a evitar que *nuestro* modo quede subsumido a *su* modo. El asco, junto con el deseo, establece los límites del otro" (Miller, 1997: 83).

Partiendo de ello, la presente investigación pretende ahondar en dos bloques temáticos. En primer lugar, se abordará el concepto del canibalismo del protagonista homónimo de la ficción televisiva *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013-2015). Lecter es un ser completamente liminal que esconde en sus lindes a un esteta caníbal, que se mueve entre el puro salvajismo y la absoluta sofisticación. Es también el *otro*, el carismático y despreciable villano que convive en aparente normalidad en sociedad.

En segundo lugar, se realizará una reflexión en torno al *arte salvaje* que propone el protagonista. A través de él se plantea una nueva concepción de arte que se contrapone con la clásica teoría de la belleza y la fealdad. Por medio de la delicada presentación de sus *asesinatos (est) éticos,* no sólo es representado el mal como algo aparentemente bello, sino que se les confiere una nueva significación a sus recreaciones de obras de arte clásicas.

2. LA ALTERIDAD Y LA LIMINALIDAD EN *HANNIBAL*

Se podría decir que la ambigüedad y el carácter liminal que adopta el objeto de estudio están presentes en todo momento y se manifiesta tanto en el plano narrativo y formal como en la construcción y presentación de sus personajes. En primer lugar, la ficción seriales construida en base al universo narrativo creado por Thomas Harris de sus novelas, principalmente *El dragón rojo* (1981) y *Hannibal* (1999), y en sus adaptaciones a la gran pantalla. El objetivo de la ficción no consiste tanto en servir como una

adaptación fiel de los hechos narrados en las novelas y filmes, sino más bien de reinterpretarlos desde un nuevo punto de vista, de ofrecer "una relectura del universo lecteriano" (Piñeiro-Otero, 2016: 186). Esa *retrocontinuidad* a la que nos referimos permite distanciarse a la narración de la concepción tradicional del héroe protagónico y construir un relato más cercano de su antagonista Hannibal Lecter.

Es el villano el que protagoniza la ficción junto a su discípulo, Will Graham, un personaje que no tardará en corromperse. De esta manera, se pone en escena al *otro*, al salvaje asesino que se contrapone al *nosotros* civilizado. La controversia se da, precisamente, en el carácter liminal de esta figura antagónica, que sin parecerlo (sin poseer una apariencia monstruosa) encarna en su ser el salvajismo y brutalidad característicos de un monstruo de terror. La impasibilidad a la hora de cometer sus asesinatos –de no sentir emociones como el del asco– confirma su falta de humanidad (Miller, 1997: 35). No es considerado un hombre, pero sí una clase de monstruo humano (Oleson, 2005: 29).

La ficción refleja esa ambivalencia del personaje a través del plano formal por medio de su estética preciosista. La denominada *estética del horror* tiene como fin embellecer el mal, la perversión, a través de la ralentización o prolongación temporal de las escenas de lucha violenta –similar a las del arte barroco–, de los *asesinatos (est)éticos* creados por el protagonista y de la bella puesta en escena de los suculentos –y muy apetecibles– platos caníbales. Abordaremos mediante estas dos últimas la paradigmática figura de "Hannibal el Caníbal".

2.1. "Eat The Rude": el canibalismo ético de Lecter

Ya en los primeros minutos de la ficción se advierte a la audiencia del tono general que tomará la serie. El *opening* de Hannibal, de escasos veinte segundos, muestra sobre un fondo blanco la imagen de un líquido de color rojizo fluyendo a través de la pantalla. Mediante una puesta en escena un tanto hipnótica, la sangre (símbolo del salvajismo) y el vino (de la sofisticación) brotan a cámara lenta al ritmo de una música instrumental. La sangre tomará nuevamente ese cariz estético en las escenas *bello-horrorosas* de lucha en las que la sangre y los movimientos de los luchadores se verán ralentizados.

El mencionado líquido rojo comienza a moldear una figura abstracta,

un tanto ambigua, pero reconocible para los espectadores. El salvajismo del protagonista queda oculto bajo un manto de sofisticación y elegancia, de la invisible máscara con la que viste y convive su brutal protagonista [Figura 1]. Esa hibridación del personaje se plasma claramente en la música clásica –Bach, Chopin, Beethoven o Debussy– que le acompaña a lo largo de la ficción. "La serie de Bryan Fuller es un oxímoron violento y perpetuo, que se empeña en colisionar opuestos: disfrute y dolor, hermosura y espanto, gore y gourmet, el refinamiento y la bestialidad, el canibalismo y la *haute cuisine*" (Nahum García, 2018: 98).

Figura 1

Siguiendo con la línea de algunas ficciones contemporáneas, la serie de televisión *Hannibal* sitúa la figura del villano, al *otro*, en el centro neurálgico del relato. Su protagonista no sóloes un experimentado asesino, sino también un ferviente defensor del canibalismo. El eslogan de la serie "eat the rude" (cómete al grosero), puede leerse también como el lema de la práctica primitiva que desarrolla el psiquiatra.

El continuo juego que se establece con la figura liminal del culto y salvaje protagonista se refleja en el modelo ideado por el antropólogo Claude Lévi-Strauss del "triángulo culinario". Lecter simboliza lo que el autor denominaba como *lo crudo*, pues se sitúa entre la cultura y la naturaleza. Sus víctimas son, por una parte, la carne cruda cocinada

por el caníbal e integrada como el ingrediente principal en sus cenas (transformación cultural). Los cuerpos le servirán, además, a Lecter para crear su inconfundible *arte homicida*. Sin embargo, estas imágenes poseen una fecha de caducidad temprana, pues no tardarán en descomponerse para llegar a ese último estadio al que apuntaba Strauss (lo *podrido*) [Figura 2].

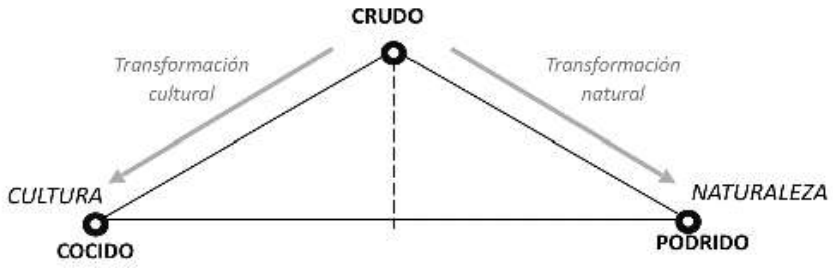


Figura 2. Elaboración propia a partir del modelo del "Triángulo culinario", de Claude Lévi-Strauss.

Hannibal no interviene en el proceso de descomposición de los cuerpos, pues se trata de una transformación natural. No obstante, se podría decir que su intención es mostrar cómo la belleza puede también corromperse o pudrirse. Hannibal contrasta la bella concepción del arte con el objeto primordial del asco: la putrefacción (Kolnai, 2013: 60). Las obras de arte del caníbal llegan a reflejar un escenario todavía más macabro al verse descomponer por el paso del tiempo. Lecter traslada, así, la idea fugacidad de la belleza, igualmente efímera que el de una vida.

Los menús caníbales cruzan también las fronteras de lo salvaje y lo civilizado. Son inherentemente liminales porque transgreden los límites entre lo interior y exterior, el otro y el nosotros (Fuchs & Philips, 2018: 615). Por otro lado, la comida refuerza el sistema de valores y los límites culturales, entre lo que se puede (culturalmente aceptado) y lo que no se puede comer (subcultura, salvajismo). La comida se convierte no sólo en un sustento, sino también en parte de nuestra identidad como cultura.

"Un alimento solo se ve abyecto cuando es un borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano" (Kristeva, 2004: 101).

Por otro lado, el personaje de Hannibal Lecter es conocido, ya desde la saga, por su prestigio en el campo de la psiquiatría. En su reclusión en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore Lecter aprovecha para escribir numerosos artículos científicos. Resulta cuando menos contradictorio que un psicópata tan claro como Hannibal sea capaz de elaborar tan brillantes investigaciones sobre, precisamente, esa área de estudio. Su ambivalencia se manifiesta en esa doble imagen del protagonista. Es, en el mismo sentido, un médico y un asesino, un curandero y un implacable homicida.

Los detallados y deliberados asesinatos demuestran el amplio conocimiento que posee de medicina, así como su interés y especial dominio de la cirugía. Mediante pequeñas incisiones extrae los órganos deseados de sus víctimas o practica el despiece humano para acoplar correctamente los cuerpos escogidos en sus obras artísticas. Llama la atención uno de los primeros asesinatos en el que el caníbal recrea un antiguo boceto quirúrgico ("Entrée", 1x06). La ilustración "The woundman" (hombre herido) sirvió en los siglos XIV y XV en Europa como un modelo para orientar a los médicos en la cura de lesiones y heridas. Sin embargo, Lecter invierte el significado original de la obra y lo utiliza como una guía para el asesinato. Lejos de emplear el boceto para salvar una vida, el caníbal se beneficia de él, precisamente, para arrebatársela [Figuras 3 y 4].

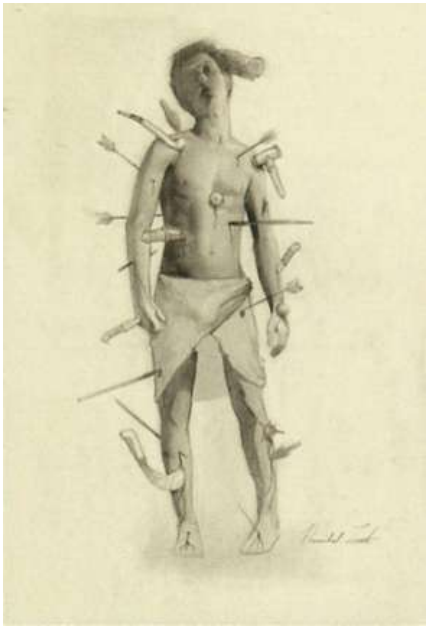


Figura 3

Figura 4

Hannibal ejerce el canibalismo no como rito, sino como práctica individual. Comete sus crímenes no movido por actos pasionales o impulsivos, sino tras haber deliberado, aplicando su propio "código ético", quién será su nueva víctima y cómo se compondrá la puesta en escena del crimen. Mencionamos aquí tres claros ejemplos en los que Lecter ha ejercido como un *juez amoral* al dictaminar su propia sentencia para sancionar el comportamiento "grosero" de varios sujetos. Y es que su mundo se mantiene a través de la violencia, donde la justicia se convierte en otra consideración estética más (Bainbridge, 2018: 610).

En primer lugar, cabe señalar el crimen que perpetra con el juez que instruye el caso de Will Graham ("Hassun", 2x03). En esta ocasión, Lecter desea realizar una crítica social a la justicia y para ello coloca al juez en la misma posición que el cuadro que tiene tras de sí. Como gran parte de las obras que recrea el caníbal, se trata de una obra barroca: *El triunfo de la justicia* de Gabriel Metsu (1660) [Figuras 5 y 6]. Este *asesinato (est) ético* resulta todavía más perverso al colocar a su víctima no sólo en la

posición de la mujer del cuadro, sino también con la cabeza abierta y con su cerebro y corazón colocados sobre la balanza. El mensaje de este asesinato artístico es claro, pues así lo indica el propio Lecter cuando finge revisar la escena del crimen: "La justicia no sólo es ciega, tampoco tiene sentido ni corazón".

Figura 5

Figura 6

Un final similar le concede a la forense Beverly Katz. La joven es descubierta merodeando en la casa del caníbal en busca de pruebas incriminatorias. Esa imperdonable falta de decoro de la forense hace que Hannibal decida, en honor a su profesión, dividida en varias secciones ("Mukozuke", 2x05). El cuerpo fragmentado de Beverly es colocado sobre láminas con formol, similar al arte que practica Damien Hirst en *Some Comfort Gained from the Acceptance of Inherent Lies in Everything* donde diseccionade la misma manera el cuerpo de una vaca [Figuras 7 y 8].

Figura 7

Figura 8

La creatividad y puesta en escena preciosista del último de los asesinatos del caníbal lo convierten en uno de los más elaborados y hermosos de la serie ("Futamono", 2x06). Hannibal transforma, en este caso, el cuerpo del concejal, Sheldon Isley, en un cerezo y planta algunas flores en su estómago, todas ellas venenosas: Bella Dona en el corazón, Adelfa blanca en los intestinos y Ragwort en el hígado [Figura 9].

Según se explica, el político firmó un acuerdo en el que se aprobaba la destrucción de un criadero de aves para construir un aparcamiento, el mismo en el que se presenta su asesinato. Al igual que las flores, el tipo de árbol (cerezo) es escogido *ex profeso* por Hannibal, ya que simboliza, según los antiguos samuráis, la sangre, la fragilidad y lo efímero de la vida. El objetivo de Lecter, en definitiva, es siempre el mismo. A pesar de su crítica social, desea en todo momento "crear la belleza en el mal y arte en el gore" (Nahum García, 2018: 99).

Figura 9

2.2. Salvajismo y sofisticación en Hannibal

Hannibal es símbolo del refinamiento aristocrático (Dellwing, 2019: 301) y su cultivada sensibilidad estética (Gracia, 2018: 78) lo distingue del resto de personajes y es elevado hacia una categoría superior.

No sólo es la apariencia, la vestimenta y saber estar del personaje, lo que le confieren al distinguido psiquiatra esa aura de sofisticación y elegancia. Es un referente en medicina entre sus allegados y posee un gran dominio de la alta cultura como la música, la literatura, el arte o la gastronomía. Estas dos últimas artes forman parte de la seña de identidad del canibalismo de Lecter, pues practica, primero, su peculiar y artístico despiece humano para, posteriormente, ofrecer una exquisita y delicada presentación culinaria de sus víctimas.

2.2.1. La (des)composición artística de Lecter

El interés y conocimiento por el arte del protagonista se evidencia en las numerosas obras artísticas que decoran cada uno de los espacios con los que se le asocian: *Leda y el cisne* (1792) de François Boucher en el salón de la casa del protagonista, *Los bañistas* (1765) de Jean-Honoré Fragonard en su cocina o el tríptico de Utagawa Kunisada (1832) en su oficina. Uno de los ejemplos que resultan más llamativos en la ficción se lleva a cabo en el segundo episodio de la tercera temporada ("Primavera", 3x02). El propio título del capítulo hace referencia a esta bella representación que propone Hannibal de la obra que toma como referencia, *La primavera* (1477-1482) de Sandro Botticelli.

En esta ocasión, el caníbal recrea de manera muy detalla la mencionada obra renacentista. No obstante, no representa la pintura de Botticelli al completo, sino destaca únicamente a dos de los sujetos de la imagen. La víctima femenina de Lecter encarna a Cloris (la diosa de la pureza) que trata de huir de Céfiro (el dios del viento), profundamente enamorado de ella. Céfiro, convirtió a Cloris en esposa a la fuerza, la transformó en Flora y le entregó como regalo un bello jardín en el que sería eternamente primavera. Con su obra, el caníbal, desea remarcar dos conceptos: la fatalidad o el mal, representado en Céfiro, y la pureza o el bien, simbolizado en Cloris. El mensaje que traslada Lecter es que incluso la pureza puede ser corrompida. La que es considerada como una de las obras más bellas de la historia del arte (Trías, 1982: 65) es convertida, ahora, a manos del caníbal en una macabra escena del crimen. De este modo, Lecter pervierte el significado de la obra y crea una nueva concepción de la idea de la belleza, desligando la imagen de la muerte con su oscura y lúgubre representación tradicional [Figura 10].

Figura 10

Por otra parte, no solo se narra la fábula de algunas deidades griegas, sino también alude, de manera más general, al nacimiento del ciclo de la vida (la primavera). Hannibal juega, precisamente, con esa idea al exponer los cuerpos sin vida de sus víctimas en una eterna, pero

perecedera fotografía. Se activa, de esta manera, un mecanismo de lo sublime que impide una visión total del horror (Crisóstomo, 2015: 161). En palabras de Arnett, "el espectador, está incómodamente posicionado entre la curiosidad, el asombro y el miedo, y se convierte conscientemente en parte del espectáculo mismo" (2016: 28).

A juicio de McGinn, la piel funciona como un límite, una barrera infranqueable, para los seres humanos. El ejercicio más notable de Lecter es representar la muerte de una manera simbólica. Evita mostrar las entrañas, pues no solo produce un rechazo (asco) en la audiencia, sino que funciona como un anuncio de un peligro mortal. Lecter no mata, sino que crea puras obras de arte (Bainbridge, 2018: 605), dicho de otro modo, su barbarie es disfrazada y convertida en un ritual artístico.

2.2.2. El chef caníbal

La gastronomía, por su parte, posee una gran importancia en la ficción televisiva. Cada temporada es dividida en un tipo de cocina (francesa en la primera temporada, japonesa en la segunda e italiana en la primera mitad de la tercera), así como se emplean recetas culinarias para dar nombre a algunos episodios[1]. Es por medio del término "Kaikesi" empleado por Hannibal, en el mismo episodio que da nombre ("Kaikesi", 2x01), donde explica su interés por ofrecer una esmerada elaboración y puesta en escena de los platos. Este ritual culinario es practicado religiosamente por el caníbal a lo largo de la ficción y tiene como fin despertar el apetito de los espectadores, pese a ser conocedores de la procedencia de la carne.

La *artistificación* de la comida (Crisóstomo, 2014) alimenta, nunca mejor dicho, el disfrute visual. Induce a la audiencia a moverse entre los límites de la curiosidad y el miedo, entre el gusto y el rechazo (Arnett, 2016; Tirino, 2017). Se presenta "un horror tan hermosamente cocinado y minuciosamente emplatado que no podemos dejar de disfrutarlo" (Medina-Contreras, 2018: 204). La belleza y el horror, lo exquisito y lo salvaje, son sutilmente cocinados y puestos a disposición de los invitados que el Dr. Lecter lleva a la mesa. Es una obra de arte lista para ser degustada. La experiencia sensorial completa que se experimenta en la serie se extiende a

[1] Son de mencionar los episodios "Amuse-Bouche" (2x02), "Entrée" (2x06), "Trou Normand" (2x09), "Buffet Froid" (2x10), "Tome-Wan" (2x12) o "Savoureux" (2x13).

los espectadores a través de los simultáneamente apetitosos y repugnantes platos de Lecter (Balanzategui, 2018:670).

El canibalismo de Lecter es llevado al extremo y es representado también a través de la técnica del montaje, ya que la ficción es troceada y dispuesta bellamente para los espectadores (Lomax, 2018: 645). Ese *montaje caníbal* se manifiesta muy claramente en una de las reuniones que celebran Hannibal y Jack Crawford ("Œuf", 1x04). Ambos mantienen una animada conversación en donde bromean sobre el huidizo animal, el supuesto conejo, que compone el plato principal de su cena. En ese momento, una música chirriante –simulando el sonido de un cuchillo– introduce los tres planos, de escasos tres segundos, que se intercalan a continuación: un hombre aparece huyendo a través de un bosque y en los dos siguientes Hannibal corta y cocina un pedazo de carne [Figuras 11-13]. Más que pertinente resulta la utilización de la técnica de cortede la serie que emula el selecto y violento *modus operandi* del caníbal.

Figura 11

Figura 12

Figura 13

3. CONCLUSIONES

Hannibal es la perfecta conjunción entre el mundo intelectual más elevado (la cultura) y la forma más primitiva del ser humano (la naturaleza). Es ese médico asesino, juez amoral, esteta salvaje y perfecto villano protagonista a quien no deseamos dejar de contemplar. Es un personaje completamente liminal que se mueve en un continuo *entre*: entre la sofisticación y el salvajismo, entre lo culturalmente aceptado y rechazado, entre la vida y la muerte.

El protagonista-villano es a ojos de los espectadores el enemigo, el *salvaje otro*¸ que se contrapone al *nosotros civilizado*. Lecter actúa de manera racional en todas las esferas de su vida incluso en la más salvaje,

pues sigue un cuestionable código ético en la selección de sus víctimas. En tanto en cuanto la figura de Lecter es absolutamente fronteriza –esteta salvaje, villano-protagonista o monstruo no-humano– también se difuminan los límites de los propios espectadores que son invitados a disfrutar del repulsivo arte que construye Hannibal. El canibalismo de Lecter funciona como el mayor símbolo de su salvajismo y es en la estetización de sus asesinatos y los muy exquisitos y repugnantes menús caníbales donde realiza su mayor representación teatral.

La ficción acompaña, también en el plano formal, el particular despiece del protagonista por medio del *montaje caníbal*. Ese montaje se complementa con la mencionada *estética del horror* que crea un continuo dilema moral en los espectadores, que se mueven entre la fascinación y el horror. Despierta, en otras palabras, la *macabra atracción* de la que hablaba Kolnai. A pesar de que los cuerpos humanos son dispuestos de forma poco natural, fragmentados y desfigurados, no generan un profundo rechazo. Este escenario de muerte es velado por la belleza ponzoñosa –similar a la flor venenosa que coloca Lecter a una de sus víctimas– que genera un sentimiento de abyección en los espectadores, que los envenena y los corrompe.

Así, Hannibal logra revertir dos de las prácticas más rechazadas, el asesinato y el canibalismo, al embellecerlos por medio de los *menús caníbales* y los *asesinatos (est)éticos*. Lecter no solo es el *otro*, aquel que ejecuta las mayores perversiones posibles, sino también aquel que consigue transformar ese horror en puras obras de arte. El arte de Hannibal pervierte los significados originales de las obras de clásicas y contemporáneas a las que hace alusión. La paz y armonía que transmitían imágenes como *La Primavera* son disfrazadas por un horror embellecido. En un ejercicio de superioridad para con sus víctimas –los llamados groseros–, el caníbal desea representar la fugacidad de la vida por medio de la muerte y la caducidad de la belleza por medio de la putrefacción de los cuerpos.

El arte debe ser tomado como un concepto abierto, tal y como expresa Umberto Eco, que no se enmarca dentro de unos límites definidos y que va mutando en cada época y cultura. Es en la contemplación del arte contemporáneo donde salen a relucir, en palabras de Eugenio Trías, toda clase de sentimientos como lo siniestro, lo repugnante o incluso lo macabro. Y bajo esa premisa se erige el *arte salvaje* de Hannibal. En él, se aúna la belleza, por medio de la recreación de obras clásicas, y la perversión,

al incorporar como pieza central de la obra al cadáver desmembrado y/o putrefacto. El objetivo es, ante todo, fundar un nuevo concepto de arte a través de las bellas, pero perecederas fotografías de muerte del caníbal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNETT, V. (2016). *Cruel as a Cucumber: Food, Horror, and "Hannibal"*. Tesis doctoral: Maryland Institute College of Art.

BAINBRIDGE, J. (2018). "Making a Meal of the Law: *Hannibal,* Taste and the Limits of Legality". *Quarterly Review of Film and Video* 35.6, 601-613.

BALANZATEGUI, J. (2018). "The New Quality Crime Drama in the TVIV Era: *Hannibal*, True Detective, and Surrealism". *Quarterly Review of Film and Video* 35.6, 657-679.

BURKE, E. (2014). *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de la belleza y lo sublime.* Madrid: Alianza Editorial.

CRISÓSTOMO, R. (2014). "Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva". *Área Abierta* 14.2, 35-52.

____ (2015). "Apetito por lo horrible. Lo bello y lo siniestro en *Hannibal*". En *La representación del horror. Semiótica, estética y estudios culturales*, M. A. Broullón y P. Velasco (coords.), 156-67. Madrid: Ápeiron.

DELLWING, M. (2019). "It's Only Cannibalism if we're Equals: Consuming the Lesser in *Hannibal*". En *Globalized Eating Cultures*, J. Dürrschmidt & E. York (eds.), 289-307. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

ECO, U. (2005). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

____ (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

FREUD. S. (1974). "Lo siniestro". En *Obras Completas*, vol. VII, 2483-2505. Madrid: Biblioteca Nueva.

FUCHS, M. & PHILLIPS, M. (2018). "It's Only Cannibalism If We're Equals: Carnivorous Consumption and Liminality in *Hannibal*". *Quarterly Review of Film and Video* 35.6, 614-629.

FULLER, B. (productor) (2013-2015). *Hannibal* [serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.

GRACIA, D. (2018). "Psychopath Aesthetics: the Example of the Cannibal". *MHRA Working Papers in the Humanities* 12, 70-79.

KRISTEVA, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI Editores.

LÉVI-STRAUSS, C. (1968). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.

____ (1995). *Antropología estructural.* Barcelona: Paidós.

LOMAX, T. (2018). "Cannibalizing Montage: Slicing, Dicing, and Splicing in Bryan Fuller's *Hannibal*". *Quarterly Review of Film and Video* 35.6, 644-656.

MEDINA-CONTRERAS, J. (2018). "Figura y fondo, realidad y ensoñación en *Hannibal*". En *La estética en las series contemporáneas*, M. A. Huerta y P. Sangro (eds.), 89-210. Valencia: Tirant Humanidades.

NAHUM GARCÍA, A. (2018). "La estética del asco. Lo repugnante en la serialidad contemporánea". En *La estética en las series contemporáneas*, M. A. Huerta y P. Sangro (eds.), 189-210. Valencia: Tirant Humanidades.

NIETZSCHE, F. W. (2004). *El ocaso de los ídolos*. Madrid: Edimat.

OLESON, J. C. (2006). "Contemporary demonology: The criminological theories of Hannibal Lecter, part two". *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 13.1, 29-49.

PIÑEIRO-OTERO, T. (2016). "Intenciones e intersecciones de la música clásica en *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC)". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 21, 177-189.

TIRINO, M. (2017). "The Art of Killing. L'omicidio come performance identitaria nella serie" En *Indelebilitacce: I mediae la rappresentazione della norte ai tempi dellarete*, A. Napoli & A. Santoro (eds.), 85-96. Funes: Ipermedium Libri.

TRÍAS, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Seix Barral.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

DE NARCISO A ORFEO. ALTERIDAD NARRATIVA Y ESPECTATORIAL EN *TWIN PEAKS. THE RETURN* DE DAVID LYNCH

FROM NARCISSUS TO ORPHEUS. NARRATIVE AND SPECTATORIAL ALTERITY IN DAVID LYNCH'S *TWIN PEAKS.THE RETURN*

Víctor ITURREGUI-MOTILOA
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
viturregui001@ikasle.ehu.eus

Resumen: Este artículo propone un estudio de la alteridad y la ficción en la serie *Twin Peaks. The Return*. Realizaremos un estudio de las decisiones formales y narrativas como procesos de significación, con el análisis fílmico y narratológico como herramienta. El trabajo se centra en la construcción del punto de vista y la identificación del espectador. El motivo de los mundos y figuras duplicadas desarrollado por David Lynch en su cine alcanza su acmé en la ficción televisiva. Además, estas ideas se materializan en la revisión de dos de los mitos clásicos sobre la relación con el Otro: Orfeo y Narciso.

Palabras clave: David Lynch. *Twin Peaks. The Return*. Imagen. Realidad. Doble. Orfeo. Narciso.

Abstract: This paper consists on a study of alterity and fiction in *Twin Peaks. The Return*. It will discuss the formal and narrative decisions as forms of signification, using film and narratological analysis. This research will pay attention to the construction of the point of view and to the identification of the spectator towards these images. The classical themes on lynchean films, such as alternative and duplicate worlds and figures, sublimate in TV fiction. Moreover, these ideas are represented by reinterpreting two myths related to the Other: Orpheus and Narcissus.

Key Words: David Lynch. *Twin Peaks. The Return*. Image. Reality. Double. Orpheus. Narcissus.

1. LOS DOS LADOS DE LA PANTALLA

Este trabajo establece una conexión entre la figura clásica del doble fantasmal (*doppelgänger*) y la imagen como duplicado de la realidad en la serie de David Lynch *Twin Peaks. The Return* (2017). Se estudiarán las estrategias formales específicas que ponen en escena el doble y el Otro a partir de una sobrenatural narración detectivesca. Para ello Lynch trabaja con dos mitos fundacionales del arte occidental: Orfeo y Narciso. Su Orfeo visita ese otro mundo fantástico que parecer regir el real. Su Narciso podrá ver la ficción vista por los espectadores para intentar mejorarla desde dentro del espejo. En una era en la que el arte —especialmente el masivo y bajo demanda— funciona casi como una terapia evasiva, la fábula tramada en la obra de Lynch poco tiene de moraleja positiva. Si la experiencia estética de un espectador cualquiera no genera más que efectos psicológicos y sociales en ese receptor, las acciones de los personajes que se inmiscuyen en este relato acarrean unas consecuencias devastadoras en sus vidas y en las estructuras formales y narrativas que estos habitan.

Desde el amanecer del ser humano, su relación con la imagen, con la representación, ha sido, cuando menos, compleja. A grandes rasgos, las representaciones artísticas se consideran —despojadas de su valor económico o plástico— un apéndice liberador, un contrapeso que equilibra la negatividad de la existencia. Tanto de legado como de extensión de esa vida caduca, la imagen ha sido cargada con un sentido especular, una búsqueda de impresiones de realidad donde refugiarse. Doble proyección —de las imágenes captadas por la cámara en la pantalla y de las vivencias y fantasías del espectador sobre los personajes— que comporta una doble identificación —con el dispositivo y con las figuras—. En este sentido, la presencia de dobles en la literatura, el cine o la televisión comporta la formalización lingüística de ese instinto tan humano de no dejar de existir a toda costa. Lisa y llanamente, el doble fantasmal es la representación narrativo-formal del instinto de conservación, del miedo a la muerte, de la producción de imágenes que nos sobrevivan.

Twin Peaks es el campo de batalla de lo uno y de lo otro, de la

superficie y la profundidad, del ser y el querer ser. Nada ni nadie es capaz de ser tal y como *se supone que es*; todo tiene una doble vida, desde las montañas hasta la malograda protagonista Laura Palmer. Los habitantes del pueblo, sus rostros, sus identidades, son destrozadas, alteradas, transmutadas, en un juego en el que las apariencias se sobreponen a la realidad. En esta ciudad, las mentiras y los misterios están a la orden del día. *The Return* representa los efectos de este deseo de entrar e intervenir en esa otredad que brindan las ficciones y las fantasías, con unos seres fantasmales que se mueven entre dos mundos y dos tiempos, a cada cual más hostil.

Como señala Fillol, las tres últimas películas de Lynch "trabajan sobre una estructura de doble mundo. […] Hay un aparente mundo real que tiene una contracara imaginaria: la narración presenta primero una de esas dimensiones, que luego irá siendo contaminada y corroída por su reverso" (2016: 215). Sin embargo, en *The Return* se cambian las tornas. Estructurada a modo de Jano bifronte de lo real, estas dos faces del mundo son ahora simultáneas y la que en su cine se denominaría imaginaria, deviene en la ficción televisiva totalmente real. Además, la serialidad acentúa esta dualidad: mientras que sus filmes no dejan finales abiertos —aunque parezca lo contrario—, la historia de *Twin Peaks* es infinita y repetitiva. En este contexto, hay que tener en cuenta que las formas de consumo del cine y la televisión difieren sobremanera. Primero, por una diferencia de tamaños de la superficie que emite o recibe. Y segundo y más importante, porque las pantallas apagadas de los dispositivos de emisión reflejan todo aquello que tienen delante, al contrario que las lonas o paredes habituales en las salas de cine. Desde el psicoanálisis Slavoj Zizek apunta que toda "realidad social […] solo puede existir si cuenta con el soporte de (al menos) *dos* fantasías, de dos tramas fantasmáticas" (2011: 160). Algo parejo ocurre en esta serie: no se entiende el funcionamiento lógico de la narración sin la interdependencia de dos realidades volátiles, entre el ser y el no-ser, el querer y el no-poder.

Por nuestra parte, este análisis extraerá esas ideas subyacentes en el texto a partir del análisis y la interpretación de las opciones audiovisuales y las estructuras narrativas puestas en juego. En otras palabras, se rastrearán las decisiones que toma Lynch por las cuales convierte un tema en una forma fílmica. La idea de la duplicación y la alteridad cristalizará, como ya hemos apuntado, en una escena correspondiente al penúltimo episodio:

una sobreimpresión y un particular uso del punto de vista.

2. ¿QUÉ PASA EN *TWIN PEAKS*?

Twin Peaks (1990) relata el duelo de la localidad homónima ante el brutal asesinato de la joven Laura Palmer y la consiguiente investigación llevada a cabo por un peculiar agente del FBI. Un espíritu poseedor de cuerpos, Bob, se apodera, entre otros, primero de Laura (haciéndola caer en un mundo de autodestrucción), después de su padre (quien la asesina cegado e inconsciente por la ira del fantasma), y por último del agente Cooper, protagonista y principal sujeto de identificación con el espectador. En la secuela *The Return* (2017) el agente Cooper maligno que veíamos en el final de la segunda temporada es ahora un asesino que acecha a Twin Peaks. El verdadero Cooper se ha quedado encerrado en unas estancias cósmicas de donde debe escapar. Ambos comienzan una carrera por llegar al pueblo, el uno antes que el otro, en pos de salvarlo o destruirlo. Tras un sinfín de equívocos, obstáculos y digresiones, el Cooper bueno, con la ayuda del pueblo, vence a su némesis y al espíritu de Bob que lo poseía. Aunque todavía falta un asunto que resolver: recuperar a Laura. El meganarrador le muestra a Cooper esa falta para que la repare en consecuencia y restaure el *happy ending*[1]. En una travesía por el bosque, el héroe rescata a la Laura-del-pasado, pero es arrebatada literalmente de las manos del agente, probablemente por el espectro Bob. Cooper no se rinde y lo intenta una vez más: en esta ocasión transita a otra dimensión en la que algo falla. El detective encuentra a una mujer físicamente igual que Laura, pero con otra personalidad (parece haber olvidado quién es). Cooper, desesperado, ha fallado: se ha equivocado de tiempo, lugar y persona, y todo queda suspendido en una noche oscura en una solitaria calle.

3. ORFEO Y NARCISO

La temporada final de la serie elabora, especialmente en su último episodio, una relectura de los mitos de Orfeo y Narciso, que se hacen carne en el protagonista Dale Cooper. Las acciones narrativas de este

[1] Como apuntan Casetti y De Chio, el final feliz consiste en "realizar un recorrido hacia adelante para volver a la felicidad y encontrar la felicidad en el origen del recorrido" (1990: 216).

personaje, así como la forma de representarlas en imágenes, modulan una interpretación no solo de la alteridad contenida en estas narraciones clásicas, sino que traslada estas preocupaciones a una concepción muy particular de la figura del espectador frente a la ficción. Así, en la clausura de *Twin Peaks* se explicita el siguiente principio temático: la ficción, ese mundo fantasmal creado a partir de la realidad, se hace posible a través de lo otro, desde una duplicación. Aquí nada funciona sin eso alternativo, sin esa réplica que amenaza. Figura recurrente en la obra de Lynch, lo doble —eso que no es ni lo uno ni lo otro— condiciona la evolución narrativa de sus personajes.

Por encima de todo lo demás, la conexión visual más evidente es la de Orfeo con el protagonista Cooper. Sin embargo, para respetar la secuencialidad que sigue el detective comenzaremos por indicar sus concomitancias con el narcisismo. Hay que acudir a la *Metamorfosis* de Ovidio para encontrar, con toda seguridad, el germen de la leyenda. La célebre historia de Narciso, en manos de Lynch, reverbera en la actitud del protagonista de la serie y del espectador que con éste se identifica. La clave de bóveda del mito de Narciso se localiza al entender que no es tanto el autoerotismo del reflejo como el darse "cuenta de que él es otro" (Ibáñez, 2016: 26) entre muchos más lo que le enamora. Conviene señalar que "la literatura narcisista ha profundizado entre otros asuntos antropológicos en el tema de la supervivencia tras la muerte y de la angustia de la muerte que proceden ambos de la contemplación del espejo" (Morin, 1974: 184). La ficción, innegable *phármakon*, instala en el espectador la ilusión de franquear la muerte, de atravesar el espejo, en busca de la inmortalidad simbólica (figura 1). Fuera de ella, el individuo trabaja por ajustar sus fantasías en la realidad. Sin embargo, las leyes vigentes dentro del discurso no son las mismas que fuera de él. Como con la lectura de un relato, lo real le obliga a investigar, tomárselo por su cuenta, actuar y arreglar (como todo detective observador que se precie). El deseo de pasar la prueba a toda costa (egoísmo) le oculta a Cooper el sentido final: que la muerte de Laura fue necesaria para el relato e irreversible.

Figura 1. *Eco y Narciso*, de. W. Waterhouse (1903)

En lo que se refiere a la figura de Orfeo, aparte de transitar algunas de las fases del héroe monomítico sistematizadas por Joseph Campbell, Cooper cumple una serie de coincidencias con el cantor hijo de Eagro. Cuatro serían los puntos en común (Nieto, 2015: 14): en primer lugar, ambos tienen "un origen extranjero y dudoso"; Cooper aterriza en el pueblo como un alienígena y poco o nada sabemos de su pasado[2]; son mortales que emprenden sin problemas su "descenso al infierno"; los dos están dotados de una "capacidad extraordinaria que permite derrotar a seres monstruosos y así salvar a un grupo"; y por último, forman "parte de aventuras fuera de lo común", lejos de sus hogares y más largas de lo que esperaban. De idéntica forma, Eurídice encuentra su sosias en la asesinada Laura Palmer, quien, como la otra, muere dos veces, la segunda ocasión intentando ser revivida. A nadie escapará que ya Platón mencionó en *El banquete*, en boca de Diotima de Mantinea, la leyenda de Orfeo. Más destacables aún son los términos en los que se expresa: a Orfeo, "al que enviaron al Hades sin concederle lo que pedía. En vez de devolverle su esposa, a la que iba a buscar, no le enseñaron más que su fantasma" (2016: 241). Eurídice / Laura, al pertenecer al mundo de los muertos es ofrecida como una mera apariencia, como un espectro engañoso (figura 2).

Al margen de todo, el verdadero interés reside en la forma en que Lynch ensambla ambos mitos, confiriéndoles un nuevo sentido. Porque

la impaciencia de Orfeo-Cooper, de Narciso-Cooper, se torna un reflejo, nunca mejor dicho, de cierta experiencia estética. En este contexto "la falta de quien quiere sustraerse a la ausencia de tiempo" (Blanchot, 2012: 163) es un ansia personal a la que el espectador es invitado. Y cuya asistencia puede dar al traste el goce estético, en forma de conclusión desoladora. Ya que lo que en definitiva trata de poner en forma Lynch es ese peligro (siempre hipotético, representativo) de la inmersión excesiva en las fantasías de la imagen.

Figura 2. *Orfeo conduciendo a Eurídice en el Infierno*, de J. B. C. Corot (1861)

4. DE ORFEO A NARCISO (Y VICEVERSA). ANÁLISIS FÍLMICO

Una vez puestas sobre la mesa las ideas generales de nuestra argumentación y de la trama, es necesario aclarar algunos puntos concretos de esta última. Lynch ilustra la idea de la duplicación con una trama en la que ciertos personajes pueden modificar y alterar su universo como si de una película se tratara, con saltos temporales e incisos en la enunciación y

en la narración. En una suerte de sala de montaje espacial se lleva a cabo una manipulación visual. Un gigante que ayudó en sueños en su momento al agente Cooper se apercibe de ciertos acontecimientos al verlos en una enorme pantalla de cine y responde a ellos con un metamontaje de imágenes. En la parte 17 se repite esta acción, pero en este caso es el Cooper maligno quien se vale del servicio para sus viles planes. Evidentemente, esas personas son construcciones lingüísticas escritas por un autor, pero su autonomía dista mucho de las limitaciones que definen a un personaje; la ficción no es operatoria en la realidad, pero las estructuras fantásticas pueden serlo en niveles diegéticos internos a ella.

4.1. El espejo de la pantalla-mundo. Narciso

Situado en un primer estrato, el narcisismo se refiere a la identificación interna de un personaje consigo mismo. En *Twin Peaks* se superponen dos niveles diegéticos: el *inferior*, que abarca la totalidad de la trama y la historia de la serie; y el *superior*, esbozado en la parte 8, que emerge en el último episodio y es una especie de reflejo sobrenatural del primero. En adición, señalaremos un segundo nexo persuasivo alojado en las cavidades más profundas del relato; esto es, el del espectador con las figuras diegéticas. En una escena decisiva se formaliza esta idea de la idea: una sobreimpresión funde el rostro del agente Cooper en primer plano con la ficción a la que él mismo pertenece, donde falta algo (figuras 5 y 6). Ese algo es, sin ir más lejos, un final feliz. Las imágenes del penúltimo episodio suponen una satisfacción para los personajes y el espectador, ya que, tras una tensión constante, el Bien ha conseguido vencer al Mal. Pero ¿de qué ha tratado siempre *Twin Peaks*? De la muerte de Laura Palmer, la gran ausente en esos planos generales que juntan a los protagonistas y abrochan el cinturón del final institucional. El agente Cooper es consciente de esa falta y el relato le ofrece la posibilidad de resolverla. Sabemos de antemano que el mundo en el que se inscribe lo que pasa en *Twin Peaks* no es el único conocido. Desde la primera temporada se nos muestran localizaciones como la Habitación Roja, donde ocurre gran parte de los hechos sobrenaturales. Ahora bien, en esta tercera entrega se desvela al espectador el verdadero poder e influencia que estos lugares tienen con, digamos, el mundo real. Ni más ni menos que el de la subordinación y

la intervención operatoria: un mundo otro que tan pronto ayuda como entorpece a los personajes.

El agente Cooper ejecuta un cambio de posición en una compleja metalepsis. El protagonista es trasplantado por unos segundos de la diégesis interna al relato a una dimensión externa a este. Pasa a presenciar sus actos, como si un metanarrador le mostrase los acontecimientos (en exclusividad compartida con el espectador empírico) para actuar en consecuencia. Esto es, salvar a Laura, salvar el relato. En la escena frente al espejo que cerraba la segunda temporada (figura 3), "la mirada de Cooper nunca coincide realmente con el eje de visión del espectador, sino que se queda ligeramente escorada a la izquierda del encuadre. Hay una cierta distancia insalvable que bloquea la identificación" (Rodríguez, 2017: 139). En el filme-precuela *Fuego camina conmigo* la superposición de Cooper también estádesviada[3] (figura 4). El agente no es consciente de que forma parte de un relato; está pensativo respecto a su función. Cooper es aún solo una figura de la diégesis primera. Apuntalemos esta idea con las palabras de Stoichita: "la relación frontal con el espejo es una relación consigo mismo, del mismo modo que la relación de perfil es, necesariamente, con el otro" (1999: 45).

Figura 3. *Twin Peaks*, de David Lynch y Mark Frost (1990)
Figura 4. *Twin Peaks. Fire walk with me*, de David Lynch (1992)

A continuación, sostendremos que esta identificación está construida en pos de que el espectador disponga de un espacio habitable

[3] Composición habitual en la iconografía narcisista, tal y como ilustra el lienzo de Waterhouse mostrado más arriba.

en el relato. En este sentido, el peaje para adquirir esa habitabilidad pasa por que el protagonista Cooper también goce de un lugar ideal en el que existir en el texto.

En *The Return*, Cooper mantiene esas funciones narrativas, pero se funde al final con el espectador-destinatario extradiscursivo: la mirada es frontal y contemplativa. El propio personaje sale de su diégesis y se transforma en un espectador intradiscursivo, endotópico. Este penúltimo episodio está creado para cerrar felizmente la trama que atañe al pueblo y la guerra entre el bien y el mal que se ha librado durante años. El Cooper superpuesto presencia estas imágenes desde la distancia, aunque él pertenezca a ellas (F5). Se da simultáneamente en el relato una narración de la que Cooper es el narratario a la vez que el enunciatario de ese "estar viendo". Cooper comparte el singular don de la ubicuidad con el espectador con el que se integra. Por esta razón Lynch resuelve "colocar la cámara en el lugar del héroe durante pequeños instantes con el fin de hacer compartir su punto de vista y, por tanto, permitir al espectador adaptarse a o mejor comprender sus sentimientos, su estado de ánimo" (Mitry, 1990: 64). Ese reflejo mete al espectador en su piel, lo predispone para asistir al último episodio. A partir de aquí, el Cooper superpuesto ya desaparece, porque ha visto el final únicamente de la historia primera (F6). Es ahora su deber cerrar el relato, hacer cumplir las obligaciones del monomito.

Figura 5. *Twin Peaks. The Return*, de David Lynch (2017)
Figura 6. *Twin Peaks. The Return*, de David Lynch (2017)

Diremos, con Gaudreault y Jost, que en un relato "se supone que lo que sucede realmente ante la cámara pertenece al universo del relato que la película me está mostrando" (2001: 93). ¿Qué desencadena Cooper?

Primero, es sacado del encuadre y al reflejarse contradice ese mandamiento. Segundo, el personaje encarna una ocularización tan fuerte y violenta como empática. Aquí Cooper es espectador, narratario, enunciatario y destinatario. Dicho de otro modo: el detective, en una misma imagen especular, aparece como doble endotópico y como personaje exotópico (Stoichita, 1999: 115-116). Por extensión, esta escena trastoca asimismo la norma que dicta que los personajes, en tanto tales, no se aperciben de sus funciones textuales. Una propiedad cinematográfica que en este caso descarga su funcionalidad en favor de esa experiencia televisiva que venimos comentando.

Este desplazamiento de los agentes narrativos implica, a nuestro juicio, una mutación interna de papeles. Esto es, la conciencia del personaje comparte el saber del espectador real. Y esto conlleva una inversión por parte de Lynch de introducir, de facilitar el reconocimiento de quien consume el relato, similar a ese espejo oscuro del monitor televisivo apagado. El Cooper reflejado es una suerte de espectador fantasma que vive unos instantes para disfrutar desde fuera del final feliz y muere para viajar solo hacia la conclusión fatídica del relato, en virtud de la cual se consuma la adhesión casi total del lector empírico con el personaje. Desplazamiento endémico por el que "los espectadores […] también alcanzan ese estado de transferencia, de empatía, de modo que 'viven el rostro del protagonista como el propio suyo'" (Altuna, 2010: 72). Desiderio Blanco afirma que "la dimensión discursiva se juega siempre entre el enunciador y el enunciatario" (2003: 291). En consonancia, Gérard Genette, acerca de la narración en segunda persona, recalcará la singularidad de esta perspectiva del discurso, y su catalizador hacia la "identidad entre receptor y héroe" (1998: 92). Ambos asertos respaldan esta idea. El desplazamiento constituido en esta escena conjuga una forma de personalización que en una primera capa enuncia: *el personaje es simultáneamente espectador, hace y mira*. Ulteriormente, en un sentido metanarrativo, esta imagen nos brinda más información: *no es él quien hace, sino tú, vosotros, él y tú, personaje y espectador, ambos en uno*.

Cooper no solo está presente en el espacio diegético en el que tiene lugar la acción que le es mostrada, se encuentra en un segundo nivel indeterminado que se funde con el extradiegético por el efecto-reflejo de la superposición de planos. Se enuncia al mismo tiempo el campo y el contracampo (imaginado), el enunciatario implícito superpuesto con el

enunciado, la narración con el narratario visual. Vemos al que mira, vemos cómo mira y lo que mira al mismo tiempo. Y todo ello formalizado de manera que nos haga creer que nosotros somos ese sujeto que mira.

Nos encontramos, entonces, con que un "enunciador 'obliga a hacer' a unos personajes la parte del narrador y del narratario respectivamente, es decir, les atribuye un papel y los hace actuar, los designa como sus encargados y los introduce en una misión concreta" (Casetti, 1989: 138). Este mandato de competencia sitúa a Cooper como un testigo activo, al vulnerar la regla de su programa narrativo. Si el testigo "es el que está predispuesto a mirar y, por tanto, aquel al que se le consiente ver, pero sin que tal mandato deba resultar explícito y sin que su función lo lleve a intervenir en lo que sucede" (Casetti, 1989: 80), Cooper acata y es reconocido positivamente, pero se le convoca una vez más.

4.2. Arriba y abajo: viajes temporales y diegéticos. Orfeo

Aquí es donde, concretamente, presenciamos el tránsito de Narciso a Orfeo: de la anagnórisis por la que asume la responsabilidad narrativa (mirarse en el espejo y reconocerse como el más capacitado, como el héroe), al viaje a los infiernos, a otro salto diegético en pos de modificar esas imágenes incompletas (rescatar a esa Eurídice que es Laura Palmer). Una transformación que entraña un cambio de estado: de héroe a demiurgo. Como podemos apreciar, la decisión de Cooper peca de inocente y su prurito bienintencionado deriva en una resolución devastadora.

En el último episodio no es el pasado el que se hace presente (*flashback*), sino un personaje el que invade el pasado. Cooper se traslada a la noche de la muerte de Laura. La banda de imagen se tiñe de blanco y negro[4], estamos en otro tiempo, todavía oscuro. En la profundidad de un bosque, Laura se topa con Cooper (figuras 7 y 8), quien le espera casi como un espectro convocado para restaurar el orden del relato. Al parecer, el agente también ha corregido el orden moral y estético de la impoluta localidad, y la imagen adquiere color. De hecho, el metraje de la serie original reaparece influido visualmente por esta irrupción temporal. Mediante la edición y el montaje, la imagen se ensancha de los 4:3 a los

[4] Decisión tan maniquea como efectiva: las carga de un significado negativo y retroactivo, como si dijera que "cualquier tiempo pasado no tuvo por qué ser mejor".

16:9, el cadáver de Laura desaparece de la playa y el pescador que encontró el cuerpo prosigue su rutina (figuras 9 y 10).

Figura 7. *Twin Peaks. The Return*, de David Lynch (2017)
Figura 8. *Twin Peaks. The Return*, de David Lynch (2017)

Figura 9. *Twin Peaks. The Return*, de David Lynch (2017)
Figura 10. *Twin Peaks. The Return*, de David Lynch (2017)

Cogidos de la mano, recorren lentamente el sendero bajo los árboles. Por un momento nos hallamos frente a una clausura perfecta, el punto culminante de una tortuosa odisea por el averno. Un sinuoso *raccord* de miradas produce un desfase con lo que sucede a continuación. Cooper vuelve la cabeza para asegurarse de que todo va bien (figura 11). Como Orfeo y Eurídice, en ese giro reside su error. Con un suave *travelling* horizontal que sigue a las manos aún juntas (figura 12), el encuadre corta esta unión gestual y la cámara desplazada nos desvela la separación en fuera de campo (como ese lugar indefinido e imposible desde el que vio

su reflejo). Esa mirada salvífica al Otro no provoca sino su condena. El resto es de todos conocido: el segundo rescate de Laura resulta aún más catastrófico.

Figura 11. *Twin Peaks. The Return*, de David Lynch (2017)
Figura 12. *Twin Peaks. The Return*, de David Lynch (2017)

5. LA VISTA Y EL TACTO. CONCLUSIONES

En definitiva, lo que está en juego en *Twin Peaks* y en su recepción estética es la supervivencia simbólica ante la desaparición biológica. Ilustremos esta idea: los personajes de las dos primeras temporadas sufren con el visionado de una telenovela romántica que en *The Return* no existe (ya tenemos otra historia paralela, real y operatoria). Así se acentúa que en el núcleo de esta población regurgita —como espectadores— un deseo de reemplazar la realidad por su doble que sustenta la alteridad contemporánea frente a las ficciones. Lynch se vale del motivo icónico del espejo tanto de aparato de desapropiación alucinatoria de *el mismo*, como de materialización de una visión ideal que el sujeto reflejado imagina en *el otro*. Esto también puede traducirse en la concepción de la imagen como fantasma o reflejo de la realidad, esto es, de la visión idealizada, en detrimento de un mundo real que se rechaza por imperfecto.

Cooper, al verse afuera y adentro de su estructura discursiva, se siente un fantasma. Se genera el efecto de que una figura de la ficción sale de ella para convertirse en un espectador y ver el reflejo del narciso fundido con la imagen a la que pertenece. Empero, al mismo tiempo quiere desligarse de ella para arreglarla. Porque en ese plano general conjunto de

todo el pueblo hay una ausencia: la de Laura, solo falta ella para que todo sea perfecto. Y hay que salir de ahí para solucionarlo. De lo que se desprende un corolario: la ausencia, el hueco a ocupar en toda representación, en todo trauma, es necesaria e imperturbable.

El espectador, como Dale Cooper, salva este obstáculo especular: "el espejo me muestra lo que sin él no puedo ver, pero jamás veré el reverso de las figuras reflejadas. Aunque el mundo especular es perfecto, solo me ofrece un punto de vista posible" (Aumont, 2009: 86). La imagen en movimiento busca corregir la casi perfecta ilusión del espejo, multiplicando los puntos de vista y las formas de ver / mirar. A saber, los mecanismos de identificación que hemos analizado. A través de estas manipulaciones expresivas el autor da su visión de la relación espectador-personaje, de la ficción-realidad, de los finales felices y de la recepción patémica de los espectadores (especialmente, los de los pequeños monitores). Recordemos que esta es una obra de televisión: en la pantalla del cine no existe reflejo, pero en el monitor o en otro dispositivo menor, si se apaga la emisión, el espectador podrá ver su rostro en primer plano. Estas imágenes nos dicen: "se mira, pero no se toca". O "se toca, pero no se mira". Quien se sienta frente a la televisión solo puede sentirse Narciso y nunca Orfeo; para ello tendría que pertenecer a la raza de seres fantásticos lyncheanos que rebasan lo real, o ser un ente ficticio. Y la única forma de salir de la realidad, por mucho mal que ésta inflija, parecen decirnos las imágenes de *Twin Peaks*, es pasando, como Orfeo, como Cooper, por las puertas del infierno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTUNA, B. (2010). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos.

AUMONT, J. (2009). *Matière d'images, redux*. París: Éditions de la Différence.

BLANCHOT, M. (2012). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

BLANCO, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Universidad de Lima.

CASETTI, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

FILLOL, S. (2016). *Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch*. Santander: Shangrila.

GAUDREAULT, A. y JOST, F. (2001). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
GENETTE, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
IBÁÑEZ, A. (2016). *A través del espejo*. Girona: Atalanta.
MITRY, J. (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Akal.
MORIN, E. (1974). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
PLATÓN (2012). "El banquete". En *Diálogos*, 223-283. Madrid: Gredos.
RODRÍGUEZ, A. (2017). "Hacer filosofía en *Twin Peaks*: mundo, existencia, belleza". En *Regreso a Twin Peaks*, D. Lynch *et alii*, 137-159. Madrid: Errata Naturae.
STOICHITA, V.I. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
ŽIŽEK, S. (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal.

Recibido el 2 de marzo de 2020.

Aceptado el 15 de abril de 2020.

Artículos

DESMONTANDO *EL LICENCIADO VIDRIERA*: *LOS HOMBRES DE CRISTAL* (FERNANDO DELGADO, 1966)[1]

DECONSTRUCTING *EL LICENCIADO VIDRIERA: LOS HOMBRES DE CRISTAL (FERNANDO DELGADO, 1966)*

Victoria ARANDA ARRIBAS
Universidad de Córdoba
imberetumbra@gmail.com

Resumen: El presente artículo rescata *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966), miniserie de cinco capítulos que Televisión Española emitió dentro de su espacio *Novela* (1963-1978). Anunciada como una adaptación de *El licenciado Vidriera* (1613) ambientada en la NASA, en esta bizarra reescritura el cambio de contexto histórico-artístico transforma el relato de Cervantes de manera considerable.

Palabras clave: *El licenciado Vidriera. Novelas ejemplares.* Adaptación. Cervantes. Fernando Delgado. TVE.

Abstract: This paper rescues *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966), a five episodes miniseries broadcasted by Televisión Española within the show *Novela* (1963-1978). Announced as an adaptation of *El licenciado Vidriera* (1613) set in the NASA, the dramatic context change of this bizarre rewrite transforms Cervantes's work decisively.

Key Words: *El licenciado Vidriera. Exemplary Novels.* Adaptation. Cervantes. Fernando Delgado. TVE.

[1] Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P) y ve la luz gracias a la financiación de una Beca FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sin la impagable ayuda del Fondo Documental de Radio Televisión Española (RTVE) no habría sido posible el visionado de la serie *Novela* y, en consecuencia, la redacción de este artículo.

1. *EL LICENCIADO VIDRIERA* EN 625 LÍNEAS

Durante el siglo XX, dos etapas resultaron de veras fecundas por lo que atañe a las adaptaciones cinematográficas de las *Novelas ejemplares (*1613). En primer lugar, todavía al comienzo de la centuria, el cine buscaba legitimarse como arte, para lo que las principales naciones del viejo y el nuevo continente se sirvieron de sus respectivas literaturas. Y claro, en España fue poco menos que inevitable acudir a Cervantes. Algún osado se atrevería con el *Quijote*[2], pero, evidentemente, "[los relatos del complutense] ofrecían mayor facilidad para [su traslado] que la larga y completa novela quijotesca" (Santos, 2006: 67). No hay que perder de vista que:

> *la envergadura económica e industrial de nuestro cine estaba en mejores condiciones de abordar […] adaptaciones de […] [la colección de 1613], no pocas veces apoyadas en descripciones costumbristas. [Otro cantar sería] llevar a la pantalla una selección de episodios de un libro de tan compleja e interminable maquinaria narrativa como la obra mayor de Cervantes* (Pérez Perucha, 2005: 68).

[2] En la época silente, solo se registra una adaptación peninsular de las aventuras del ingenioso hidalgo: la rodó Narciso Cuyás en 1908. Este mismo año el director catalán se encargaría de otro filme basado en *El curioso impertinente*. Fernández Cuenca (2005: 31-43) ha recopilado las transposiciones internacionales del *Quijote* previas a la aparición del sonoro: *Don Quichotte* (Ferdinand Zecca, 1902), *Don Chisciotte* (director desconocido, 1910), *Don Quichotte* (Camille de Morlhon, 1912), *Don Quixote* (Edward Dillon, 1916), *Don Quixote* (Maurice Elvey, 1923) y *Don Quixote af Mancha* (Lau Lauritzen, 1926). Herranz (2005: 116) también apuntó la existencia de una versión francesa de 1898 (*Don Quichotte*); previa a la de Zecca, "no se tiene siquiera noticia de las personas involucradas, sino solo de su escasa longitud (20 metros)" (116). Este crítico sumó otro par de par de adaptaciones galas al corpus elaborado por Fernández Cuenca: una homónima, firmada por Louis Feuillade (1908), y *Les aventures de Don Quichotte* (1909), en el haber de Georges Méliès (118). Asimismo, Herranz incorpora cinco nuevos títulos italianos —*Don Chisciotte* (1911), *La parodia di Don Chisciotte* (1911), *Il sogno di Don Chisciotte* (Amleto Palermi, 1915), *Don Chisciotte in frack* (1916), *Mademoiselle Don Chisciotte* (Aldo Molinari, 1918)— y otros tres de origen anglosajón: *Don Quixote's Dream* (Lewin Firtzhamon, 1908), *Don Quixote* (1909) —de director desconocido y existencia dudosa— y *Don Quickshot of the Rio Grande* (George Marshall, 1923) (119-124).

Así las cosas, en los albores del invento de los Lumière proliferaron las *Gitanillas;* hasta el punto de que la primera de las *Ejemplares* continúa siendo hoy la más versionada de las doce "hijas de su entendimiento". Entre 1914 y 1922 se rodaron *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914), *La gitana blanca* (Ricard de Baños, 1919), *La gitanilla* (André Hugon, 1924) y *The Bohemian Girl* (Harley Knoles, 1922). Esta última, inspirada en la ópera de Balfe, tendría un *remake* sonoro gracias a los muy populares Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco): *The Bohemian Girl* (James W. Horne, Charley Rogers, 1938). Por último, ya en 1940, el madrileño Fernando Delgado de Lara realizó la última versión cinematográfica[3].

Este éxito quizá se deba a que la historia de Preciosa favorecía la representación de un ambiente folklórico, atractivo sin duda para un público internacional. La etnia de la protagonista, además, evocaba la de otra seductora cíngara: Carmen, la cigarrera sevillana retratada por Prosper Mérimée (1845) y musicalizada treinta años más tarde en la ópera de George Bizet (1875)[4].

Pero conviene subrayar asimismo la existencia de una Edad de Plata entre los años 60 y 80 del pasado siglo, esta vez en la pequeña pantalla. Televisión Española emitió durante aquellas décadas una notable variedad de espacios orientados a toda la familia. La divulgación cultural ocupaba entonces un lugar de privilegio en su agenda de entretenimiento; por ello, las series inspiradas en obras literarias representaron una lucrativa baza. El *prodesse et delectare* del Medievo se metamorfoseaba así en monitor, y brindaba a los responsables de la Primera cadena la oportunidad de dignificar una parrilla que pronto demostró su influencia sobre la ciudadanía.

Si, como he subrayado, *La gitanilla* disfruta hoy del primer puesto en el podio de las transposiciones[5], a uno y otro lado la flanquean *La ilustre fregona* y *El licenciado Vidriera.* Citaré, entre las adaptaciones

[3] Me ocupo de todas ellas en un par de trabajos en curso. Por lo que respecta a las adaptaciones televisivas de esta novelita, habría que esperar hasta 1970 para el estreno de *La gitanilla*, cinco capítulos dirigidos por Gabriel Ibáñez y auspiciados por TVE, dentro del espacio *Novela*, al igual que *Los hombres de cristal*.

[4] Véase Utrera Macías y Guarinos (2010).

[5] Wolf (2001: 15-16) rechaza el término *adaptación*, ya que este "tiene también una implicancia material […]. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen —literatura— 'quepa' en el otro formato —cine— […]. Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de 'transposición', porque designa la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema".

cinematográficas, las *Ilustres fregonas* de Armando Pou (1927)[6] y Francisco Carrillo (1926), de la cual solo se ha salvado el guion y cuya existencia se presenta confusa. El resto de las transposiciones fueron televisivas: *La ilustre fregona* de Carlos Muñiz (1963) —también perdida— y las homónimas de Luis Sánchez Enciso (1973) y Gabriel Ibáñez (1978), dentro de la ya citada *Novela*. Todo esto sin tener en cuenta los dos largometrajes creados a partir de su relección teatral y luego zarzuelera, *El huésped del sevillano*: el dirigido por Enrique del Campo (Méjico / España, 1939) y el de Juan de Orduña, producido por TVE en 1969[7].

En cuanto a *El licenciado Vidriera,* se han acometido hasta la fecha cuatro versiones audiovisuales: la primera, dirigida por Gerardo N. Miró y escrita por Eloy de la Iglesia, se vio en 1964, dentro del programa Nuestro amigo el libro, destinado al público infantil. Poco más se sabe de esta emisión sabatina:

> *En 1964, à tout juste vingt ans, [Eloy de la Iglesia] commence à travailler pour la télévision nationale en tant que scénariste d'une série d'adaptation d'oeuvres littéraires pour la jeunesse intitulée* Nuestro amigo el libro, *destinée à promouvoir la lecture chez les enfants et les adolescents. Il signe le script d'une trentaine d'épisodes qui seront réalisés à Barcelone dans les studios de Miramar et diffusés entre le 2 mai 1964 et le 2 janvier 1965. Il s'agit de l'adaptation de contes (*El mago de Oz*,* Coralina la doncella del mar*,* El leñador y la muerte*,* La cabeza del dragón*,* Los candelabros de plata*...), de biographies romancées de personnages célèbres (*Se llamaba Cristóbal Colón*,* Guillermo Tell*,* El doctor Fleming ha visto amanecer*,* Treinta minutos con Francisco de Asís*,* A Schubert le tiemblan las manos*) ou encore d'adaptation d'extraits de chefs d'oeuvre de la littérature espagnole et universelle (*El licenciado Vidriera*,* La vida y el sueño de Segismundo*,* Un príncipe llamado Hamlet*,* David Copperfield*...). Trois de ces contes serviront de base à son premier long-métrage réalisé en 1966* (Montero, 2014: 36-37).

La segunda, de la que me ocuparé en este artículo, fue *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966). Apuntaré por el momento que constituyó una actualización del relato cervantino, ahora ambientado en la NASA, y que también formó parte de *Novela*. La tercera, *El licenciado Rodaja*, dirigida por Antonio Chic y escrita por Miguel Marías para *Hora*

[6] Véase Aranda Arribas (2017).

[7] Analizo estas obras en otro (poliédrico) estudio en curso.

11, adoptó la estética teatral para bosquejar una personal reinterpretación del héroe cervantino. Por último, la cuarta y última se estrenó como un episodio de *Los libros* (1974)[8] y fue rodada por Jesús Fernández Santos, que acudió tanto al texto de Cervantes como a un cuento escrito por José Martínez Ruiz: *El licenciado Vidriera* visto por Azorín (1915)[9].

Por lo que concierne al surtido televisivo de formatos literarios, el primero que nos viene a la memoria es sin duda *Estudio 1*, todo un fenómeno que divulgó más de 500 piezas dramáticas entre 1965 y 1984[10]. Pero también hubo otros que siguieron su estela e incluso compartieron "cartelera": *Hora 11* (1968-1974), *Teatro de siempre* (1966-1972), *Teatro breve* (1966-1981)[11] o la ya aducida *Novela* (1962-1979), espacio en el que se inscribió *Los hombres de cristal*.

Palacio ha subrayado la relevancia de este programa, toda vez que convertía obras maestras de la literatura en películas divididas en episodios para la pequeña pantalla:

> *Cuando se piensa sobre la televisión, no suele recordarse la producción ingente de ficción que supuso la emisión del espacio* Novela *durante casi veinte años. La producción anual de* Novela *varía según [las parrillas]; y ello porque hubo temporadas en que llegaron a programarse dos novelas diarias […], frecuentemente de cinco entregas, aunque, ya en los setenta, no fue extraordinaria la existencia de novelas que duraban dos, tres y hasta cuatro semanas* (Palacio, 2001: 147)[12].

[8] Dejando a un lado los teledramas, *Los libros* (1974-1977) fue quizás el programa literario más exitoso de los producidos por TVE. Abarcaba obras de múltiples géneros, épocas y nacionalidades. Contó con tres temporadas y fue creado por Jesús Fernández Santos, quien también dirigió algunos de los episodios, como es el caso de esta adaptación cervantina. Véase Fernández Fernández (2010).

[9] Sobre este episodio, véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2018).

[10] IMDb registra un total de 546, pero no podemos asegurar que esta base de datos haya incluido todos los capítulos. Véase *https://www.imdb.com/title/tt0415421/* [15/01/2020].

[11] Todos eran programas dramáticos de corte parecido y que, en parte, compartieron períodos de emisión. Las diferencias entre unos y otros obedecían a cuestiones puramente temáticas: *Hora 11* adaptaba obras que nunca antes habían sido traducidas al lenguaje audiovisual; *Teatro de siempre* popularizaba dramas clásicos —y, poco después, los de la Edad de Oro— frente al dominio de textos contemporáneos en *Estudio 1*. Véanse: *https://www.imdb.com/title/tt0451589/* [15/01/2020]. y *https://www.imdb.com/title/tt0451590/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1* [15/01/2020].

[12] Pertenece a la *Edad de Oro* de las emisiones literarias de RTVE, en la medida en que todas ellas promovieron el desarrollo de un nuevo lenguaje televisivo: "*Teatro de siempre*, *Ficciones* y, sobre todo, *Hora 11* se tradujeron en laboratorios de experimentación donde afamados realizadores [salidos de la Escuela Oficial de Cine] dirigirían las obras más arriesgadas de su carrera" (Guarinos, 2010: 113).

Vaya por delante que utilizo aquí el término "película" sabedora de las diferencias que existen entre el medio fílmico y el televisivo. Sin embargo, ambos se sirven de un mismo lenguaje, lo que permite aplicar conceptos genuinamente cinematográficos al análisis de producciones más o menos "catódicas". Así, Eco (1972: 274-275) señaló que:

> *[…] el código fílmico no es el código cinematográfico; este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración […]. Pero es preciso distinguir la denotación cinematográfica de la connotación fílmica. La denotación cinematográfica es común para el cine y la televisión.*

No obstante, de acuerdo con Guarinos (1992: 36), habrá que afanarse en reconocer:

> *[…] cuándo la televisión utiliza, además del [código cinematográfico], el código fílmico y cuándo no. De modo evidente la televisión utiliza un código fílmico narrativo en los telefilmes de producción propia, pero también en otros géneros en los que ese código fílmico se tiñe de ciertos modos peculiares de hacer y que sirven precisamente como marcas de género. Nos estamos refiriendo a la telenovela, al docudrama y, por supuesto, al teatro realizado en plató, puesto que el teatro retransmitido conlleva otros elementos problemáticos*[13].

Pues bien, como decía, *Novela* fue uno de los formatos más aplaudidos entre 1964 y 1975 (López, 2009: 19). La audiencia disfrutó así de "transposiciones" de obras de muy diversa índole. Al principio, el programa atendió por *Novela del lunes* y sus episodios solo se emitían el primer día de la semana, en horario de sobremesa y con un metraje de 45 minutos (García de Castro, 2002: 31). Después, su franja se ampliaría hasta los cinco días laborables, pasando entonces a llamarse *Novela* y

[13] En el caso de *Los hombres de cristal*, se aprecia un claro empeño por asimilar el código fílmico. La narración depende en buena medida del montaje: se usa el plano-contraplano, el *zoom* con finalidad expresiva (véase la sesión de psicoanálisis del doctor Fuller, III, 12:00-17:00) o imágenes fundidas dentro del plano que hacen avanzar la acción (el anuncio del secuestro de la Sra. Wheel en el periódico, II, 11:02). Asimismo, las escenas diegéticas se taracean con sugestivos planos de explosiones y despegues de cohetes.

ofreciendo asimismo historias seriadas, en tandas de cinco capítulos, que, como recuerda Palacio, en ocasiones alcanzaron la veintena.

Según García de Castro (2002: 32), "con este nuevo [giro] […] se pretendió trasladar en televisión las normas del serial radiofónico para montar un capítulo diario y poder emitir una novela a la semana". Tal éxito favorecería el nacimiento de *Novela II*, dentro de la cual se cuentan *Los hombres de cristal*. Sus cinco capítulos vieron la luz del 13 al 17 de junio de 1966 y, según he adelantado, se anunció como una cinta basada en *El licenciado Vidriera* que tendría por sede la mismísima NASA, aunque lo cierto es que la huella de la quinta de las Novelas ejemplares no siempre resulta fácil de sondear.

Dirigida por el andaluz Fernando Delgado, encarnaron los papeles principales Carlos Lemos (Thomas Wheel), Luisa Sala (Helen Wheel) y Julio Núñez (coronel Parker). El guion lo escribió Pedro Gil Paradela, un habitual entre los creadores de espacios filmo-literarios en la entonces única cadena estatal. Además de su contribución a *Novela*, para la cual adaptaría títulos como *Resurrección* (1966) de Tolstoi y *El conde de Montecristo* (1969) de Alejandro Dumas (padre) y Auguste Maquet14, también formó parte de proyectos como *Teatro de Siempre* (*Casa de muñecas*, 1968), *Cuentos y leyendas* (*Los ilusos*, 1972) o el longevo *Estudio 1* (*Paquita*, 1975)15. Entre sus logros destaca su participación en Los camioneros (1973), serie para TVE dirigida por Mario Camus y protagonizada por Sancho Gracia; y un trío de largometrajes bastante tempranos en su carrera: El hombre del golpe perfecto (Aldo Florio, 1967), *Un día es un día* (Francisco Prósper, 1968) y *Mónica Stop* (Luis María Delgado, 1969).

Gil Paradela también estuvo al frente de varios capítulos de seriales como *El edén* (1984), *Régimen abierto* (1986)*, El mismo día a la misma hora* (1987) o *Crónicas urbanas* (1991-1992)[16]. Y durante el bienio 1981-1982 realizó el programa *El actor y sus personajes,* en el que cada episodio —de algo menos de una hora— rendía tributo a glorias de nuestro teatro

[14] Manuel Palacio (2001: 148) cita *El conde de Montecristo*, dirigida por Pedro Amalio López, entre los dramáticos más sobresalientes de la televisión de aquella época.

[15] Este mítico programa empezó llamándose *Fila 0* y luego cambiaría su nombre por el de *Primera fila*. Divulgó más de 500 piezas dramáticas entre 1965 y 1984. IMDb registra un total de 546. Véase *https://www.imdb.com/title/tt0415421/* [24/05/2019].

[16] *https://www.imdb.com/name/nm0317710/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1* [18/11/2019]. Véase Borau (1998: 412).

que hubieran trabajado en el ente público: José Bódalo, Maruja Asquerino, Juan Diego, María Luisa Merlo, Irene Gutiérrez Caba… El objetivo no era otro sino honrar sus fecundas trayectorias[17]. Pues bien, el 10 de julio de 1981 le tocó el turno a Fernando Delgado (Porcuna, 1930 – Madrid, 2009), precisamente el responsable de *Los hombres de cristal.* Pero en esta oportunidad los dos cineastas intercambiaron sus funciones: en la cinta (en capítulos) que nos concierne Delgado manejó la cámara y Pedro Gil Paradela escribió el libreto[18]. Segura como estoy de que su popularidad es menor que la del resto de los citados, convendrá señalar que el primero fue un actor muy activo en los comienzos de la televisión nacional, en la que desembarcó tras un exitoso periplo encima de las tablas. Hijo de los también cómicos Luis Martínez Tovar y Julia Delgado Caro, su debut se produjo en 1936 —cuando apenas había cumplido seis años—; y con cierto carácter profético, pues salió a escena de la mano de *La Numancia* (c. 1582-1585) de Cervantes. Su buen oficio en los coliseos recibiría un notable espaldarazo al participar en el estreno de Historia de una escalera (1949) de Antonio Buero Vallejo. No se prodigó sin embargo en la gran pantalla, donde se lo recuerda por el papel de Anselmo en *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973)[19].

Él mismo informa en su capítulo de *El actor y sus personajes* de que fueron los directivos de TVE los que lo invitaron a probar suerte en la dirección:

[17] Era una especie de antepasado —aunque ceñido a los actores— del actual *Imprescindibles* de La 2 de TVE*: http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/* [15/01/2020]; o del bastante más cañí *El legado* de Canal Sur Televisión: *http://www.canalsur.es/television/programas/el-legado-de/detalle/402.html* [15/01/2020].

[18] A todos los efectos, se trata de una película cuarteada en cinco partes con vistas a su difusión televisiva. Por eso todos los capítulos terminan con una secuencia que Delgado montó a guisa de *cliffhanger* o *final en suspenso*. Por ejemplo, el colofón del segundo, cuando el doctor Wheel telefonea al coronel Parker y le suplica que vaya a su apartamento, porque "mañana será demasiado tarde". Curiosamente, el recurso de la llave —que, como la falsa moneda, "de mano en mano va": aquí la hallada en el bolso de Margaret, gracias a la cual el agente del FBI entrará en el apartamento del protagonista—, era un lugar común en la novela corta del Barroco: pienso en *Las fortunas de Diana* (1621) y *La prudente venganza* (1624) de Lope y, sobre todo, en cuatro de los seis relatos (*El monstruo de Manzanares*, *El estudiante confuso*, *La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios* y *La libertada inocente y castigo en el engaño*) que forman la muy ignorada *Mojiganga del gusto en seis novelas* (1641) de Andrés Sanz del Castillo (2019).

[19] Véase la entrada "Historia de un profesional: Fernando Delgado" en el blog *Lady Filstrup* (2009) *(https://ladyfilstrup.blogspot.com/2009/07/historia-de-un-profesional-fernando.html* [14/11/2019].

> *Como los jefes me veían bastante espabilado en esto de buscar la cámara y colocar la mueca, me llamaron para hacer un cursillo de realización y lo hice. Y lo hice bien, en opinión de quienes lo impartían. Y empecé a realizar, y cuando realizaba me consideraba… ¡Pues lo mismo que ahora: actor por encima de todo! La realización es una actividad próxima, muy próxima, a la del intérprete. Yo me encontraba muy cómodo haciéndolo* (40:57)[20].

A partir de entonces, Delgado pasaría a dirigir un buen número de programas, entre los que destacan *Deuda pendiente (Primera fila, 1965)*, *Electra (Teatro de siempre, 1966)*, *Antígona (El teatro, 1978)*[21], veinte capítulos transpositivos de *Ana Karenina (Novela, 1975)* y, cómo no, su nada convencional reescritura de *El licenciado Vidriera (1966)*.

2. HASTA LA ADAPTACIÓN Y MÁS ALLÁ

Gracias de nuevo al referido capítulo de *El actor y sus personajes,* descubrimos que la opinión del andaluz respecto a estas adaptaciones de los sesenta y setenta no era lo que se dice benévola:

> *Y esto, por lo pesado, por lo a plomo que caen, deben de ser novelas. Creo que no se conserva casi ninguna; mucho mejor así. ¡Qué no habremos hecho en estos platós, Dios mío! […] Dostoievsky, Tolstoi, Turguenev… ¡Madre mía! Si alguno de ellos levantara la cabeza…* (34:40)[22].

> *Desde Casona hasta Esquilo, hemos arrasado el teatro sin piedad. ¡Y con una falta de respeto increíble! Todo lo hemos hecho, en ocho horas, en tres…* (16:00).

Se pueden colegir dos claves del nostra culpa entonado por el

[20] Vídeo disponible en la página web de RTVE: *http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-actor-y-sus-personajes/actor-personajes-fernando-delgado/4053498/* [09/11/2019].

[21] Delgado se sentía particularmente satisfecho de la dirección de este capítulo, protagonizado por Luisa Sala y Teresa Rabal; de ahí que lo espigara como muestra de su período de realizador en el episodio de *El actor y los personajes* (41: 30).

[22] A lo largo de todo el programa, Delgado está en una suerte de oscuro plató, con muy escaso mobiliario, sobre el que caen folios que representan los guiones que tuvo que estudiar durante su carrera. El efecto, tan sencillo como funcional, resucitará cada vez que el actor se desvíe del tema para darnos su parecer, o bien para hablar de su biografía: los papeles le llueven encima, reclamándole así toda su atención. Por otro lado, no descarto que al aludir a las *novelas* pensara en la serie homónima que albergó *Los hombres de cristal*.

cómico: en primer lugar, deja entrever que las producciones literarias en las que intervino no son ningún motivo de orgullo. Y en honor a la verdad, no le faltaba razón: a pesar de la fama de la que disfrutaron aquellos trasvases novelescos o dramáticos en nuestra primitiva televisión, muy raras veces han resistido con dignidad el paso del tiempo. Los hombres de cristal, para que negarlo, tampoco se salva de la quema.

En segundo lugar, parece que el propio realizador defiende que toda adaptación cinematográfica que se precie debe guardar entera fidelidad al texto en el que se fundó. Esto sí habrá que rebatirlo. El daño que una versión positivada en celuloide causa a la obra que la justifica es un falso mito que solo contribuye a incrementar el desdén que este tipo de traslados han venido sufriendo desde su mismo nacimiento[23]. Si bien una traducción audiovisual puede pecar de mala calidad, jamás enturbiará la existencia —ni siquiera nuestra percepción— del original literario[24].

Hago mías, a este propósito, las sabias palabras de André Bazin:

> *Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de una minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente, la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura* (1990: 113)[25].

[23] Lo mismo observó Dolezel sobre las reescrituras literarias posmodernistas, pues "the rewrite does not invalidate or eradicate the canonical protoworld" (1998: 223).

[24] Aunque esta nota pueda sonar algo tautológica, la juzgo necesaria. Por poner un ejemplo reciente, el guionista norteamericano Damon Lindelof se sintió empujado a publicar en las redes sociales una carta a modo de justificación (y disculpa) por haber aceptado la propuesta de HBO para rodar una serie sobre el cómic *Watchmen* (Alan Moore / Dave Gibbons, 1986-1987); y todo debido a la ingente cantidad de críticas que estaba recibiendo antes incluso de que la producción hubiese visto la luz.

[25] El gran helenista Luciano Canfora escribió en *El copista como autor*, opúsculo sobre el arte de editar textos en el que no faltan ecos cinematográficos: "Injustamente consideramos verdadera la existencia de un *original*, que aparece, al sentido común, connotado por un indiscutible carácter de *unicidad*. Este monismo, o monoteísmo, textual ha sufrido durante tiempo una crisis en relación con las […] literaturas clásicas. Casi un siglo antes del memorable capítulo de Giorgio Pasquali

Luego no hay por qué rasgarse ninguna vestidura y sí resolver, por el contrario, que los buenos artistas audiovisuales tienen pleno derecho a perderle el respeto a los textos que transforman; o lo que es igual, a dar rienda suelta a su creatividad. Verbigracia, en un caso como el de *Los hombres de cristal* de Gil Paradela y Fernando Delgado. Ambos fueron artífices de una reinvención cervantina en toda regla: tanto es así que el hilo que une su telefilme con la quinta de las Novelas ejemplares es tan sutil que solo un examen concienzudo nos permitirá distinguir los hilvanes. Para ello, resumiré de forma sucinta el argumento del relato del autor del Quijote y, después, el de la película de TVE.

El licenciado Vidriera (1613) comienza a orillas del Tormes. Dos colegiales de Salamanca se topan con un muchacho que duerme bajo un árbol. Dice llamarse Tomás Rodaja y busca amos a quienes servir a cambio de estudios. Les suplica que se dirijan a él solo por dicho nombre, pues no les revelará el verdadero, ni su procedencia, hasta que pueda honrar a su familia y a su patria con la fama alcanzada por medio de las letras[26].

sobre las 'variantes de autor' (1934), la intuición de que los modos y los tiempos de la "edición" antigua determinaron un carácter de interinidad estructural y modificabilidad del original se había ya asentado" (2014: 11). En tal sentido, también ignoramos cuándo Cervantes empezó a componer *El licenciado Vidriera*, aunque la diégesis del relato induce a postular como *terminus ante quem* el año de 1603. Pero gracias al hoy perdido manuscrito Porras de la Cámara (1604), que fue a parar al fondo del Guadalquivir, hay pruebas de que existieron al menos dos versiones —o mejor, dos estados— de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*: distintos, pues, de los que llegaron finalmente a las prensas (1613). Por tanto, cabe pensar en un fenómeno parecido por lo que atañe a la quinta de las *Novelas ejemplares* (y a cualquiera de las que integran el volumen). Así las cosas, parece que la colección cervantina tampoco fue siempre "única", "monista" ni "monoteísta", de acuerdo con las palabras de Canfora. El mismo estudioso declaraba además que "existe un ámbito en el cual también el 'autor', incluso más que el 'original', se esfuma entre las sombras. […] Y son los mismos autores quienes lo declaran: […] [pensemos en] la decisión de Kubrick de supeditar el *final feliz* de *Senderos de gloria* (1957) a la acuciante solicitud del inigualable actor protagonista de la película, Kirk Douglas. La película se convierte en lo que es, un referente de la historia del arte, gracias a la intransigencia del actor, si es exacta la reconstrucción de los hechos glosada, con alguna prudencia, años después, por el guionista, Frederic Raphael: Kubrick había aceptado el compromiso del final feliz (los tres condenados a muerte por la falsa acusación de cobardía eran indultados en el último minuto) 'por miedo a un fracaso comercial'. Douglas lo salvó. ¿Quién es el 'autor'?" (Canfora, 2014: 13-14). En suma, la *fidelidad* es muy necesaria en las relaciones humanas, pero cuando se trata del diálogo entre las artes, se trueca más bien, y paradójicamente, en un sacramento blasfemo.

[26] Para Clamurro (1997), "his subsequent introduction of himself is both an evasion of the truth of his identity and also a declaration of an ambition distinctly tinged with hubris and a certain

Ambos lo acogerán enseguida y, andando el tiempo, el mozo se licencia con honores. Pero antes hará un raudo viaje por casi toda Italia y conocerá el duro sol de Flandes[27], acompañando esta vez al capitán Diego Valdivia. Durante su *tour*, Tomás queda más que convencido en aquellas tierras holandesas de que las armas no estaban hechas para él. A su regreso a la capital castellana, comienza a citarse con una "dama de todo rumbo y manejo" que era la comidilla de los bachilleres y había recorrido la misma geografía que el protagonista. Loca por ganarse sus favores, y ante la extraña abulia del héroe, inyectará una pócima en un membrillo. Tomás se lo come, queda inconsciente durante semanas y, al despertar, afirma estar hecho de vidrio, por lo que evitará todo contacto físico con sus vecinos. No obstante, esta locura, no sabemos aún si pasajera, le ha otorgado también una formidable sabiduría que cristaliza en el crisol de apotegmas que ocupan la parte central de la novela. Finalmente, un fraile jerónimo cura al licenciado Vidriera, que a partir de ahora atenderá por Tomás Rueda. De modo que Cervantes nunca nos publica su identidad, salvo que haya sido siempre esta última. Y no se pierda de vista otra ironía superlativa: aunque el héroe conserva todo el ingenio de su etapa más delirante, se verá obligado a tomar de nuevo las armas, volver a los Países Bajos y dejar en suelo flamenco larga memoria de sí, pues sus dicta —ahora sin las agudas dosis de excentricismo y bufonería que lo caracterizaron— ya no interesan a los que antes se reían de él, al tiempo que lo solicitaban.

Los hombres de cristal solo cuenta la madurez de Thomas Wheel, astrofísico inglés y exprofesor en la Universidad de Yale, que trabaja a regañadientes, lejos de su hogar y de su mujer, en la base de la NASA en Cabo Kennedy. Sobre sus cansados hombros recae el peso de que los Estados Unidos se impongan en la carrera espacial contra la URSS[28]. Todo bastante más quijotesco que vidrieresco, al menos en principio. La reclusión

intellectual vainglory" (129). Por su parte, Segre asegura que esta es "una variante del procedimiento caballeresco por el que la conquista del nombre coincide con la conquista de una personalidad y de una función social" (1990: 54).

[27] Véase la monografía de Rodríguez de la Flor (2018).

[28] Cabo Kennedy es el nombre con el que, tras el magnicidio de JFK en 1963, se bautizó al hasta entonces conocido como Cabo Cañaveral. Mantendría esta denominación a lo largo de un par de lustros, entre 1964 y 1974, para recuperar después su antiguo topónimo. En este lugar, de cuyo nombre Fernando Delgado sí quiso acordarse, se sitúa el centro de operaciones espaciales más importante de la NASA, el cual conserva aún hoy el antropónimo del famoso líder demócrata: *John F. Kennedy Space Center*.

exigida por sus investigaciones, con el retiro ya en el horizonte, le provoca un severo trastorno —semejante al que sufriera Alonso Quijano en su aldea, donde será confinado después de cada una de sus tres salidas—. La única fuente de calor humano para el protagonista de la película de Delgado se cifra en las cartas que a diario recibe de su esposa, una Dulcinea de Connecticut —si bien aquí del todo real— que se recupera de una pequeña dolencia en un centro médico de Florida[29].

A través del diálogo entre Staton (Pedro Sempson), un agente del FBI, y el coronel Parker, el superior de Wheel, nos enteraremos de que la mujer del científico ha sido objeto de un secuestro. Los federales falsificaron su última misiva a fin de que el profesor no se inquietara, ya que sus proyectos son imprescindibles para el triunfo de las operaciones americanas. Con todo, ambos sospechan que detrás de dicho rapto están los rusos, que pretenden contrarrestar sus avances tecnológicos. Empero, tampoco tardarán en acordar que, a pesar de las consecuencias —entre las cuales contemplan el riesgo de que el doctor pierda la cabeza y abandone la base— no pueden ocultarle lo ocurrido por más tiempo.

Cuando Wheel descubre la verdad, cae en un estado de nerviosismo que se irá acentuando hasta sentir que sus huesos se han convertido en vidrio. El enfermo incluso será atendido por el psiquiatra Fuller, que opta por seguirle la corriente y recomienda su ingreso en un sanatorio mental.

En paralelo, asistimos a la trama de la señora Wheel, a la que sus raptores, con los que interactúa cordialmente —quizá demasiado— en la Arizona de cartón piedra levantada por TVE, pretenden enviar a Moscú. Descubriremos asimismo que Margaret (Carmen Bernardos), la secretaria del coronel Parker, es una espía infiltrada en la NASA por los soviéticos y les ha proporcionado información para ejecutar su plan. Luego los comunistas se desharán de ella y del coche con matrícula de Virginia —tan llamativo como la propia Margaret— que usaron durante el secuestro. En efecto, serán las huellas de este automóvil (¡qué casualidad!) en la escena del crimen las que delaten a los conspiradores, ya que su identificación conduce al FBI hasta la señora Wheel, que será felizmente liberada.

[29] Recordemos ahora la celebérrima carta de Don Quijote a Dulcinea del Toboso. *Vid*. al respecto Bonilla Cerezo (2017: 97-107). Nótese también la conexión cristológica —muy estudiada en el caso del Quijote: bastaría releer la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) de Unamuno— entre ambos protagonistas. Por eso Wheel lee la epístola, admira el retrato de su mujer y exclama en una suerte de *fluir de conciencia*: "Helen, cariño, ¿por qué me has abandonado?" (II, 12:15).

Mientras, el profesor sigue recuperándose de su manía en el centro del doctor Fuller, donde entablará cierta amistad con un oficial traumado por la Segunda Guerra Mundial. Tras unas semanas de encierro, Wheel comienza a leer un libro: las *Novelas ejemplares*. Pues bien, justo al sumergirse en *El licenciado Vidriera*, este relato le provoca tal catarsis que hará que, después de sentirse un trasunto de Tomás Rueda, sane como por embrujo. Nótese la sagacidad del diálogo y la apuesta decidida por el universo literario. Aquella dicotomía medieval —tan presente y tan superada por Cervantes en varias de sus obras— entre las armas y las letras, luego discutida con maestría por sir Peter Russell (1978: 207-239), parece convertirse aquí no en una antinomia, pero sí al menos en una dualidad entre las ciencias y las letras que se inclina del lado de las segundas:

> *Enfermero. ¿Qué es lo que está leyendo? ¿Algún libro científico?*
> *Thomas Wheel. No, hijo, es algo mucho más interesante. Son unos relatos españoles del siglo XVI, muy interesantes, extraordinarios* (IV, 03:15)[30].

Quiero creer que Gil Paradela conocía que las *Novelas ejemplares* se imprimieron en los talleres de Juan de la Cuesta allá por 1613 y que con esta escena aludía, entonces, a su proceso de redacción. García López (2015: 156) lo retrasó hasta la década de los noventa del siglo XVI; y quizá haya dado en el clavo, pues, a su juicio, el alcalaíno exploraba:

> *[…] un sendero propio, y como sucede en otros muchos casos de la historia literaria, lo encontró en un género que por entonces era todavía marginal en castellano, aunque muy apreciado en Italia y que está conquistando otros espacios culturales europeos, como por ejemplo el francés. Y a ello es posible que deba sumarse el hecho de que en 1587 Cervantes hubiese aceptado un nombramiento oficial que le supone una vida de desplazamientos, viajes y ajetreo. Podemos imaginar que el relato corto era posiblemente el género más apropiado para este tipo de vida, pues se trata de piezas sueltas y sin relación entre sí, y donde era necesario menos esfuerzo de concentración para escribir.*

[30] Indico en números romanos el capítulo de la serie y a continuación el minutaje de las secuencias y los diálogos.

Más problemático resulta que Thomas Wheel disfrute de (y se cure con) la colección de *Cervantes ¡en español!* Nunca se nos aclarará si el físico dominaba nuestro idioma. ¡Y en una edición de Clásicos Austral, que a saber cómo llegó a la costa oeste de Florida! Al margen de esta licencia, que podría haberse eludido, ora explicando que Wheel sabía español, ora entregándole un volumen titulado *The Exemplary Novels*, lo original es que el cineasta acudió a otro invento cervantino, si bien extraído no ya de estas historias sino, más bien, de la *Segunda parte del Quijote* (1615, capítulo LXII). Recordemos que Quijano daba allí con una imprenta barcelonesa que vendía el apócrifo de Avellaneda, esto es, la *Segunda parte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, "compuesta por un tal vecino de Tordesillas" (1614). Un texto protagonizado por el mismo caballero —y lector dentro del texto— de la genuina secuela publicada solo un año después. Y sentencia: "Ya yo tengo noticia de este libro —dijo don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente" (Cervantes, 2015: 1251). Se trata de una de las mejores *mise en abyme* —como la de la dedicatoria al conde de Niebla y el "canto especular" del cíclope en *El Polifemo* (1612) de Góngora; por no hablar de *Las Meninas* (1656) de Velázquez— de toda la historia del arte: el episodio —parafraseando el ensayo de Rodríguez (2003)— en el que el hidalgo, dentro de una ficción como es el segundo *Quijote* (1615), no compró sino que hojeó y despreció un libro (el apócrifo de Fernández de Avellaneda) que él mismo había protagonizado.

En la película de TVE, el efecto de la lectura de *El licenciado Vidriera*, al que Wheel percibe, si no como un doble, sí como un antepasado, es justo la contraria: el goce, el placer del texto y hasta la inesperada y asaz milagrosa curación. Wheel opina que Cervantes lo había prefigurado tres siglos antes, porque "descubrió una forma de locura similar a la que yo he padecido" (V, 06:58).

Con este episodio asistimos a lo Saint-Gelais bautiza como un reencuadramiento ficcionalizante:

> *[la] posibilidad de que el relato original sea tratado como ficcionalización o al menos representación de una realidad preexistente da lugar a la noción de reencuadramiento y su categorización como ficcionalizante (cuando insiste en su condición imaginaria) o deficcionalizante (cuando lo hace en su carácter histórico, aunque señalando sus imprecisiones o lagunas)* (Pardo García, 2018: 50).

Pero cierro ya el paréntesis metaliterario. Al final del capítulo V, la mujer de Wheel regresará por fin a su lado. Se produce un reencuentro de lo más lacrimógeno y ambos deciden abandonar la base para retomar su feliz vida universitaria. Eso sí, el programa Cosmos, liderado por el astrofísico, y con Richard Ford (Ricardo Garrido) —su antiguo y dilecto alumno: lo quería tanto como al hijo que perdió en Europa durante la Segunda Guerra Mundial— al mando del cohete, derrotará al enemigo soviético en la pugna por colonizar Marte.

De esta sinopsis se desprende la promesa de una versión caricaturesca, casi risible, preñada de tópicos, y que sin embargo Delgado rodó con edulcorada seriedad, lo que terminaría abocándolo al fracaso. No hay que ser muy avispado para darse cuenta de que no es esta una adaptación al uso de *El licenciado Vidriera*. De hecho, se sitúa en las antípodas de lo que los padres del comparatismo llamaron ilustración[31].

Desde entonces, han proliferado las etiquetas para explicar el traslado de un texto a la pantalla[32]; y tampoco escasean las taxonomías sobre los resultados de tales maniobras. No en balde, varían según los

[31] La *ilustración* puede definirse como la traducción anodina del texto a la pantalla sin operar ningún tipo de cambio ni hacer uso de las técnicas que ofrece el cine para contar una historia. Se opone, en fin, a la *creación*, detrás de la cual se esconde un genio autorial que interpreta y transforma el texto base.

[32] Por citar a los más autorizados, Coremans (1990: 11) apostaba por *transformación*, ya que este término "está más fundamentado semióticamente" que la voz *adaptación*, lo que de paso le permite orillar el debate sobre la fidelidad. También con ese objetivo, Wolf (2001: 16) prefería hablar de *transposición*, leída como una operación de "traslado" y "trasplante" alejada del concepto de *adaptación*, que para él implica un intento forzado de que la literatura "quepa dentro del cine", con la consiguiente devaluación de este último. Sánchez Noriega (2000: 47) arguyó que, si bien *adaptación* resulta improcedente por su falta de especificidad, su uso es el más lícito por tratarse de la forma más abarcadora y utilizada. Y Fernández (2000: 13), entre otros, defiende el empleo de *recreación*, ya que "en la transformación fílmica de un texto anterior no hay ninguna dependencia con respecto a este, sino una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que difícilmente el filme podrá 'adaptarlo', aunque sí lo recreará: lo volverá a producir partiendo de [otra] situación". Por último, Groensteen (1998) abogaba por *transescritura*, so pretexto de que "el trasvase continuo de materiales ficcionales de un medio a otro puede responder en gran medida al intento de superar las limitaciones expresivas de los soportes primitivos y de forzar con ello la capacidad significativa de esos materiales" (Pérez Bowie, 2010: 41). También se utiliza *transducción*, lema que Dolezel (1998: 199-126) asignaba a la obra literaria que "supersedes and absorbs intertextuality" (202), aplicado, en este caso, a los filmes en los que se detecta la huella del director, que moldea a su capricho la historia original. De forma menos sistemática, se utilizan otros vocablos más o menos intercambiables, como *traducción*, *traslación*, *versión*, etc.

criterios escogidos, dando lugar incluso a la asignación de marbetes paralelos a una misma obra[33]. En cualquier caso, la plana mayor de los especialistas abre el abanico de las transposiciones de forma mucho más amplia de lo esperable, y a la postre sugieren una gradación basada en la distancia que separa la película de la obra literaria que la inspiró.

A fin de evitar un listado infinito, juzgo certera esta tesis de Pardo García: conviene clasificar no tanto los frutos resultantes del trasvase cuanto los tipos de operaciones que los [suscitan], y para ello es necesario:

> *formular una especie de gramática transformacional, [en la medida en que] dará cuenta de las transformaciones sufridas por los textos o modelos originales [durante] los procesos de transmedialidad* […]*, a través de las operaciones que pueden darse en la migración de universos diegéticos que define la transescritura* (2018: 75).

El mismo estudioso ha desarrollado su propia clasificación a partir del concepto de *reescritura*, esto es, "una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto dentro de otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria —y no cómica— que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición" (Pardo García, 2010: 48). Y a renglón seguido, puntualiza que una obra de esta naturaleza puede ser, a su vez, *intramedial*, si la transformación tiene lugar dentro de un mismo medio (por ejemplo, una traducción lingüística), o bien *intermedial*, si el trasvase es de un medio a otro, como sería el caso de los filmoliterarios. Estos pueden conformarse como una *apropiación homodiegética*, si amplían el universo textual ya previamente creado, o bien *heterodiegética*, si fraguan uno paralelo. A su vez, dicha apropiación puede ser *intradiegética* o *extradiegética*, dependiendo de si la reescritura se encuentra en el mismo nivel ficcional que su original. Por último, valen asimismo para definir una *revisión correctiva* del texto, en tanto que lo cuestionan o deslegitiman: *contraescritura*; o bien *afirmativa*, en el supuesto de que apure todas sus lecturas o le rinda devoto homenaje: *sobreescritura*[34].

De acuerdo con estas coordenadas, *Los hombres de cristal* sería

[33] Este fenómeno indujo a Sánchez Noriega a sancionar cuatro tipologías distintas: según la dialéctica fidelidad / creatividad, el tipo de texto, la extensión y la propuesta estético-cultural (2000: 63-72).
34 Véase Pardo García (2018).

una reescritura intermedial (un trasvase de la quinta de las *Ejemplares* a la pequeña pantalla) y también heterodiegética, pues desarrolla un argumento que excede y modifica la trama original. En apariencia, la historia de Thomas Wheel nada tiene que ver con la de Tomás Rodaja. Con dos excepciones: 1) ambos creen estar hechos de vidrio; y 2) la lectura del relato del loco bachiller, su "libresco bálsamo de Fierabrás", será la que le devuelva la cordura al astrofísico. A su vez, la modesta producción de Televisión Española se erige como una apropiación extradiegética, dado que, dentro de su universo diegético, la historia en la que se inspiró (*El licenciado Vidriera*) aparece como una ficción con entidad propia. Por último, a pesar de la transformación radical frente al texto base, se trataría de una revisión afirmativa, ya que el objetivo de Fernando Delgado y Pedro Gil Paradela no era otro sino celebrar a Cervantes, sin contradecir el mensaje de su relato. En definitiva, *Los hombres de cristal* constituye una *traducción a otro medio* (del literario al televisivo) que reinventa la novela del alcalaíno y, manteniéndose fiel a su espíritu, transforma por completo su raíz barroca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO (1966). "Novela presenta: Los hombres de cristal". *Tele Radio 442,* 13-19 junio, 5.

ARANDA ARRIBAS, V. (2017). "*La ilustre (y muda) fregona* de Armando Pou". *Hispania Félix* 8, 107-172.

ARANDA ARRIBAS, V. y BONILLA CEREZO, R. (2018). "*El licenciado Vidriera* visto por Fernández Santos: un palimpsesto cervantino". *Piedras Lunares* 2, 159-213.

BAZIN, A. (1990). "A favor de un cine impuro". En *¿Qué es el cine?*, 101-128. Madrid: Rialp.

BONILLA CEREZO, R. (2017). *La risa del caballero Marías: escolios a El Quijote de Wellesley, notas para un curso en 1984*. Alcalá*:* Universidad de Alcalá.

BORAU, J. L. (1998). *Diccionario del cine español.* Madrid: Alianza.

CANAL SUR WEB (e.l.). *El legado. http://www.canalsur.es/television/programas/el-legado-de/detalle/402.html* [24/05/2019].

CANFORA, L. (2014). *El copista como autor,* R. Bonilla Cerezo (trad.).

Salamanca: Delirio.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1996). *La española inglesa; El licenciado Vidriera; La fuerza de la sangre,* F. Sevilla y A. Rey Hazas (eds.), I-LXXVII. Madrid: Alianza.

_____ *(2015). Don Quijote de la Mancha,* F Rico (ed.). Madrid: Real Academia Española.

CLAMURRO, W. H. (1997). *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's "Novelas ejemplares"*. Nueva York: Peter Lang.

COREMANS, L. (1990). *La transformation filmique. Du "Contesto" a "Cadaveri eccelenti"*. Berna: Peter Lang.

DOLEZEL, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Londres: The John Hopkins University Press.

ECO, U. (1972). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Barcelona: Lumen.

FERNÁNDEZ CUENCA, C. (2005). *"Historia cinematográfica de Don Quijote de La Mancha"*. En *Cervantes en Imágenes. Donde se cuenta como el cine y la televisión evocaron su vida y su obra,* E. de la Rosa, L. M. González y P. Medina (coords.), 25-64. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. M. (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (2010). "Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición". En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, A. Ansón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid (eds.), 119-138. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

GARCÍA DE CASTRO, M. (2002): *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España.* Barcelona: Gedisa.

GARCÍA LÓPEZ, J. (2013). "Notas complementarias" a M. de Cervantes, *Novelas ejemplares,* J. G. López (ed.), 821-1126. Madrid: Real Academia Española.

GROENSTEEN, T. (1998). "Le proces adaptatif: tentative de récapitulation raisonnée". En *La transécriture. Colloque de Cerisy, A*. Gaudreault y T. Groensteen (eds.), 268-277. Québec / Angoulême: Éditions Nota Bene et Centre National de la Bande Desinée et de l'Image.

GUARINOS, V. (1992). *Teatro y televisión.* Sevilla: Centro Andaluz de

Teatro / Alfar.

_____(2010). "El teatro en TV durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás". En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, A. Ansón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid (eds.), 97-118. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

HERRANZ, F. (2005). *El "Quijote" y el cine.* Madrid: Cátedra.

IMDb (e.l.). *Estudio 1. https://www.imdb.com/title/tt0415421/* [24/05/2019].

_____ (e.l.). *Pedro Gil Paradela. https://www.imdb.com/name/nm0317710/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1* [18/11/2019]

LADY FILSTRUP (e.l.). *Historia de un profesional: Fernando Delgado*. *https://ladyfilstrup.blogspot.com/2009/07/historia-de-un-profesional-fernando.html* [14/11/2019].

LÓPEZ, F. (2009). *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

MONTERO, L. (2014). *Le cinéma d'Eloy de la Iglesia: marginalité et transgression*. Borgoña: Universidad [tesis doctoral].

PALACIO, M. (2001). *Historia de la televisión en España.* Barcelona: Gedisa.

PARDO GARCÍA, P. J. (2010). "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw)". Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación,* En J. A. Pérez Bowie (ed.), 45-102. Salamanca: Universidad de Salamanca.

____ (2018). "De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedia". En *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad,* J. Gil González y P. J. Pardo (eds.), 41-92. Binges: Orbis Tertius.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2010). "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión". En *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, J. A. Pérez Bowie (ed.), 21-44. Salamanca: Universidad de Salamanca.

PÉREZ PERUCHA, J. (2005). "A la sombra del *Quijote"*. En *Cervantes en Imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su*

vida y su obra, E. de la Rosa, L. M. González y P. Medina (coords.) 65-74. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid.

RODRÍGUEZ, J. C. (2003). *El escritor que compró su propio libro. Para leer el "Quijote"*. Madrid: Debate.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2018). *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro.* Salamanca: Delirio.

RTVE WEB (e.l.). *El actor y sus personajes. Fernando Delgado. http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-actor-y-sus-personajes/actor-personajes-fernando-delgado/4053498/* [09/11/2019].

_____ (e.l.) *Imprescindibles*. *http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/* [24/05/2019].

RUSSELL, P. E. (1978). *Temas de "La Celestina" y otros estudios: del "Cid" al "Quijote"*. Barcelona: Ariel.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación.* Barcelona: Paidós.

SANTOS, A. (2006). *El sueño imposible: aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Fundación Marcelino Botín.

SANZ DEL CASTILLO, A. (2019). *Mojiganga del gusto en seis novelas,* R. Bonilla Cerezo, A. Bresadola, G. Giorgi y P. Tanganelli (eds.). Madrid: Sial Pigmalión.

SEGRE, C. (1990). "La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*". En *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* 53-62. Barcelona: Anthropos.

UTRERA MACÍAS, R. y GUARINOS, V. (coords.) (2010). *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

WOLF, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Barcelona: Paidós.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.

MUNDOS POSIBLES DE *LO* FANTÁSTICO. UNA APROXIMACIÓN A LA ESTRUCTURA DE MUNDO

POSSIBLE WORLDS IN *THE* FANTASTIC. AN APPROACH TO ITS WORLD STRUCTURE

Eva ARIZA TRINIDAD
Universidad Complutense de Madrid
evariza@ucm.es

Resumen: La teoría de los mundos posibles que plantean Lubomir Doležel, Umberto Eco y Thomas Pavel se aplica en esta propuesta a *lo* fantástico para concretar los rasgos ontológicos, cualitativos, cuantitativos y de homogeneidad / heterogeneidad que configuran la macroestructura de este tipo de mundos; un análisis que posibilita diferenciar este territorio ficcional de otros con que suele confundirse, como *lo* maravilloso y la ciencia ficción. Así, se proporciona una definición de *lo* fantástico, alternativa a las actuales, que contempla las relaciones inter-mundos en que se fundamenta su especificidad ficcional.

Palabras clave: Fantástico. Mundos posibles. Semántica de la ficción. Teoría de la Literatura.

Abstract: In this paper, possible-world theory, as advanced by Lubomir Doležel, Umberto Eco and Thomas Pavel, has been applied to *the* fantastic in order to characterise its macrostructure through the identification of its defining features, namely, its ontological, qualitative, quantitative and homogeneity / heterogeneity traits. This analysis makes it possible to differentiate *the* fantastic from other fictional territories with which it is usually mistaken, such as *the* marvellous and science-fiction. Thus, an alternative definition of *the* fantastic is given by considering the inter-world relations in which its fictional specificity lies.

Key Words: Fantastic. Possible worlds. Fiction semantics. Literary Theory.

1. *LO* FANTÁSTICO DESDE LAS TEORÍAS DE LOS MUNDOS POSIBLES (JUSTIFICACIÓN)

Gran parte de las definiciones de *lo* fantástico que se manejan actualmente se fundamentan en el carácter trasgresor de este territorio ficcional, gestado por la confrontación del concepto de *realidad* con lo imposible o lo sobrenatural[1]. También parece que hay cierto consenso en definir el término que se trasgrede en este tipo de literatura, la *realidad*, para denotar el carácter relativo del significado que se le atribuye en cada época, sociedad o grupo social y, sobre todo, para analizar las distintas formas de *lo* fantástico en el texto según estos condicionantes. De hecho, la elisión del análisis de este rasgo en *Introducción a la literatura fantástica* ha sido uno de los aspectos más criticados del estudio de Todorov por las teorías vigentes de *lo* fantástico, ya que el autor "intenta esquivar las consecuencias filosóficas de la pregunta sobre la naturaleza de la realidad, y para ello se centra en considerar lo fantástico como un género literario definido desde un punto de vista estructural" (Nandorfy, 2001: 247). Uno de los análisis más significativos e influyentes en las teorías actuales, donde se define *lo* fantástico según el concepto de *realidad*, es *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, de Mery Erdal Jordan (1988). En este estudio, la autora concibe el lenguaje como elemento modelizador de la obra literaria[2], el criterio con

[1] Louis Vax, por ejemplo, afirma que "Lo fantástico se nutre entre los conflictos de lo real y lo imposible" (Vax, 1973: 6), Irène Bessière se centra en los procedimientos textuales de la transgresión al decir que *lo* fantástico "está dominado interiormente por una dialéctica de constitución de la realidad y de desrealización propia del proyecto creador del autor" (Bessière, 2001: 85) y Ana María Barrenechea, por citar otra autora canónica en las teorías de este territorio ficcional, expone que la literatura fantástica "presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o 1ógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita" (Barrenechea, 1972: 393). Siguen esta concepción de *lo* fantástico las teorías de Susana Reisz de Rivarola (1979), Rosalba Campra (2008) o David Roas (2011), entre otras.

[2] "El análisis de la narrativa fantástica que realizo se fundamenta en el presupuesto de la concepción del lenguaje como elemento modelizador del producto literario. Es decir, presupongo que la obra literaria está determinada por la concepción del lenguaje que rige, explícita o implícitamente, en un

el cual analiza la evolución de *lo* fantástico desde el Romanticismo hasta la actualidad, que implica necesariamente la definición del concepto de *realidad*:

> *Desde este punto de vista, es posible señalar que la narrativa fantástica mantiene en común, a lo largo de toda su evolución, el cuestionamiento de la supuesta vigencia de una única noción de realidad, la denominada empírica en el siglo XIX y convencional en el presente* (1998: 110).

Las dos nociones de realidad, o *paradigmas de realidad*[3], como propone Lucio Lugnani para denotar que aquello que se concibe como realidad es una construcción cultural y paradigmática, válida únicamente en un espacio y tiempo determinados, configuran, por tanto, dos categorías de *lo* fantástico: a) *lo* fantástico clásico, propio de Romanticismo, cuya trasgresión se fundamenta en la irrupción de lo sobrenatural en un concepto de realidad empírica, *verdadera* (el término *sobrenatural* es pertinente en este contexto, pues se asume que hay un orden *natural*, único e incuestionable), y b) *lo* fantástico contemporáneo, donde *realidad* es una noción convencional, cuestionada con la irrupción de lo imposible: "El texto fantástico moderno […] no apela a una ruptura entre estos dos conceptos [realidad lingüística y realidad empírica], sino a una problematización de la concepción convencional de la realidad, y a fin de lograrlo yuxtapone a ella lo imaginario lingüístico" (Jordan, 1998: 113).

Varios estudios posteriores al de Mary Erdal Jordan han mantenido la distinción de los dos tipos de textos fantásticos y su fundamentación en la noción de *realidad* sobre la que se articulan. Así, David Roas define *lo* fantástico contemporáneo como una forma efectiva de replantearse el concepto *realidad*:

> *A mi entender, lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para*

periodo literario" (Erdal, 1998: 9).

[3] Lugnani acuña el término *paradigma de realidad* en su artículo "Per una delimitazione del 'genere'" para desarrollar que el concepto de *realidad* que comparte una cultura en un momento determinado, posiblemente muy distinto a los que se tienen en otra culturas coetáneas, no puede confundirse con la realidad en sí (1983: 54, 55); únicamente se tiene un concepto de la *realidad*, al cual se alude con el término que acuña Lugnani, o con el formato nabokoviano que se ha usado aquí: marcando en cursiva las palabras *realidad* y *real*.

> *demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo* (Roas, 2001: 37).

Rosemary Jackson otorga una función similar a *lo* fantástico contemporáneo desde una perspectiva social trasgresora, pues el elemento perturbador destaca aspectos que el discurso cultural dominante no menciona:

> *Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva. Existe junto a lo "real", en cualquiera de las caras del eje cultural dominante, como una presencia enmudecida, un otro imaginario y silenciado. Desde el punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente. Su colocación paraxial, que erosiona lo "real" al tiempo que lo escudriña, constituye, según la frase de Hélène Cixous, "una sutil invitación a la trasgresión". Mediante su intento por transformar las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico, la fantasía horada lo "real", revelando su ausencia, su "gran Otro", sus aspectos indecibles y no vistos* (Jackson, 2001: 151-152).

El concepto de *realidad* que determina las formas textuales de *lo* fantástico contemporáneo, asumido como una noción establecida por convención, que reemplaza la paradigmática concepción decimonónica de que solo hay una realidad verdadera, es afín al concepto de *realidad* subyacente al planteamiento de las teorías de los mundos posibles; en estas se defiende la autonomía de los mundos de ficción y se estudia la coexistencia de los mundos posibles con el mundo *real*, así como las formas en que se relacionan con él y entre sí, un rasgo que posibilita explicar el carácter trasgresor de *lo* fantástico contemporáneo y su perturbación en el lector.

Desde que Leibniz desarrolló el concepto de *mundos posibles* en *Teodicea,* se han generado varios modelos de análisis, fundamentados en definiciones distintas de esta noción. El modelo de Leibniz o Breitinger, que supone la preexistencia de los mundos posibles, puede considerarse un precedente lejano e indirecto de las teorías constructivistas, por las

cuales se concibe que los mundos de ficción se construyen "a partir de materiales previos (mundos gastados, envejecidos, inservibles, etc., en el caso de Goodman) o datos sensoriales (S. J. Schmidt)" -Garrido, 2011: 60-. De todos los estudios sobre las teorías no miméticas de la ficción, cabe destacar aquellos en que se fundamenta esta propuesta de análisis por su vigencia en la teoría literaria actual y, sobre todo, por la aplicación específica de los mundos posibles a la ficción literaria: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*[4], de Lubomir Doležel (1999), la referencia principal de este análisis, que se complementará con los capítulos que Umberto Eco dedica a este tema en *Lector in fabula* (1981) y *Los límites de la interpretación* (2013), así como someramente con *Mundos de ficción*, de Thomas Pavel (1991).

Como explica Antonio Garrido, el modelo propuesto por Doležel:

> *[…] supone de hecho el rechazo frontal de las tradiciones mimética y pseudomimética. Frente a los representantes de la semántica mimética, la nueva versión niega la existencia de un único mundo ya que en este caso habría que aceptar que el resto de los mundos es inevitablemente una copia suya. En cambio, en cuanto se acepta la existencia de múltiples mundos, ninguno de ellos ha de verse necesariamente como representación de los demás; se trataría de mundos paralelos, sin una relación de jerarquía entre sí* (Garrido, 1997: 15-16).

El propósito del estudio de Doležel es desarrollar "una teoría de la ficcionalidad que inspira la semántica de los mundos posibles, pero evita la identificación indefendible de los mundos ficcionales de la literatura con los mundos posibles de la lógica y de la filosofía" (1999: 35)[5]. Asimismo, justifica que los mundos ficcionales tienen cierta autonomía respecto al mundo *real*, y que, por ello, los criterios de verosimilitud —externa[6]— no

[4] *Heterocósmica* es una de las categorías que establece Baumgarten para clasificar los tipos de ficciones no verdaderas e imposibles (Garrido, 2011: 55). La elección de este nombre para caracterizar la ficción desde la teoría de los mundos posibles connota la ruptura con las teorías miméticas que Doležel justifica en su obra.

[5] Para profundizar en las distinciones entre los mundos posibles ficcionales y los de la lógica y la filosofía, léase "1. El marco de mundo único" (1999: 14-29).

[6] En la teoría y crítica literarias actuales se diferencian dos tipos de verosimilitud: la tradicional, asociada al concepto de mímesis, y generada con "ganchos miméticos" (elementos textuales que tienen un referente de la realidad extratextual) (Schaeffer, 2002: 246), y la verosimilitud interna, asociada al concepto de coherencia textual, que depende únicamente de la adecuación de los

siempre son válidos y sus enunciados no se someten a evaluaciones de veracidad ni falsedad[7] (1999: 48-54).

De todos los estudios que analizan el territorio ficcional de *lo* fantástico desde este marco teórico, cabe destacar "Fictional Worlds of the Fantastic", de Nancy H. Traill (1991), donde la autora expone cuatro modos en que se configura *lo* fantástico, según la estructura del mundo ficcional y la interacción y autentificación[8] de los dominios natural —con las mismas leyes que el mundo *real*— y sobrenatural —imposible— (1991: 198- 199): a) modo autentificado: aquel en que coexisten dos dominios modalmente opuestos —el natural y el sobrenatural—, ambos autentificados (1991: 199); b) modo ambiguo: aquel en que el dominio sobrenatural no está autentificado ni desautentificado (1991: 200, 201); c) modo desautentificado: aquel en que el dominio sobrenatural termina desautentificado, es decir, es el modo en que el acontecimiento supuestamente fantástico se debe finalmente a una causa natural (1991: 201); y d) modo paranormal: aquel en que lo sobrenatural aparece en el dominio natural y se integra en él, ampliando la noción de lo físicamente posible (1991: 202-203). Así, puede observarse que los tres primeros modos se fundamentan en la existencia de dos dominios diferenciados ontológicamente, mientras que el cuarto se

elementos textuales (desde un punto de vista sintáctico y semántico) a los criterios lógicos de la ficción. La verosimilitud externa se correspondería, asimismo, con la *verosimilitud absoluta*, término con que Susana Reisz de Rivarola contempla tanto lo *verosímil* (lo esperable o predecible) como lo *relativamente verosímil* (lo poco esperable pero no descartable por imposible) (Reisz, 1979: 127-128).

[7] Doležel diferencia dos tipos de textos: "*textos que representan el mundo* (textos R)", como informes, hipótesis, etc., y "*textos que construyen el mundo* (textos C)", donde se enmarcan los textos ficcionales (1999: 48, la cursiva es del autor). Más adelante explica que la evaluación de verdad solo afecta a los textos R y en ningún caso a los ficcionales (C); para ello, se basa en las características de la referencialidad de cada tipo de texto y en las modificaciones textuales que pueden efectuarse tras la evaluación de la veracidad en ellos: "Mientras que para los textos representativos el dominio de la referencia es algo dado, los textos ficcionales estipulan su dominio referencial al crear un mundo posible. La diferencia en las condiciones de verdad explica una diferencia primordial en la historia de la recepción entre los textos representativos y los ficcionales. Los procedimientos de validación y refutación desafían, modifican o cancelan constantemente las descripciones del mundo real que proporcionan los textos R. No es posible alterar o cancelar el mundo ficcional una vez que su creador ha fijado el texto constructor" (1999: 51).

[8] La autentificación es un procedimiento reflejado intensionalmente por el cual se concede existencia ficcional a los referentes de un texto, donde interviene el carácter performativo del acto de habla (ficcional): "El poder del texto para conceder existencia ficcional se explica por el procedimiento de autentificación y se expresa formalmente en la función intensional de la autentificación" (1999: 209).

desarrolla solo en uno, el natural, y conlleva una ampliación epistémica.

A la luz de la clasificación establecida anteriormente y las teorías de *lo* fantástico que se siguen aquí, cabe señalar que solo los dos primeros modos (el autentificado y el ambiguo) son formas de este territorio ficcional, pues el modo desautentificado se corresponde con lo *pseudofantástico*: "textos que o bien terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales, o bien la presencia de estos no es más que una excusa para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico" (Roas, 2011: 62), y el modo paranormal con lo *neofantástico*, un concepto contrario al carácter transgresor (y perturbador) de *lo* fantástico: "lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La trasgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender" (Alazraki, 1983: 35). Queda mencionar que la clasificación propuesta por Nancy H. Traill (1991) se fundamenta en la dicotomía *natural / sobrenatural*, válida, como se ha dicho, para un concepto de *realidad* ya superado, y que por ello requeriría una revisión exhaustiva en que se estudiara la pertinencia de este modelo para el análisis de *lo* fantástico contemporáneo.

Otro estudio reseñable por tratar *lo* fantástico desde la teoría de los mundos posibles es "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción", de Marie-Laure Ryan (1997). En él, la autora analiza el acceso a los mundos posibles de la ficción desde los estatutos y rasgos del mundo fáctico (a partir de las propiedades idénticas o compatibles entre ellos), y aunque no se trata de un estudio específico de *lo* fantástico, se define este territorio ficcional por la incompatibilidad física —el mundo representado tiene leyes distintas— y por la incompatibilidad taxonómica —el mundo representado tiene alguna especie distinta y/o las especies se caracterizan por distintas propiedades— (Ryan, 1997: 184, 199).

Algunos de los análisis más recientes han reelaborado las teorías de Nancy H. Traill y Marie-Laure Ryan para analizar teóricamente el territorio ficcional de *lo* fantástico —por ejemplo, "El espacio de lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción" (Lomeña, 2013), controvertido estudio donde el autor defiende el carácter espacial de los textos literarios por configurar la parte intensional de los mundos posibles— o las aplican al análisis textual —como "Los mundos posibles de lo fantástico en la

narrativa de José María Merino" (Zbudilová, 2009), donde la autora clasifica los cuentos fantásticos del escritor según los modos del análisis de Nancy H. Traill—. Asimismo, destaca "Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico", el estudio de Alessandra Massoni en el cual aúna conceptos de las teorías de la ficción con otros de la lógica modal y define *lo* fantástico como un tipo de contrafáctico concretado como imposibilidad modal (Massoni, 2018: 323). En este, además, la autora revisa los paradigmas de la ficción e incide en la necesidad de interpretar actualmente la trasgresión de *lo* fantástico como algo imposible: "La transgresión de lo fantástico nos aporta la clave distintiva que rehúye el modelo mimético, la trasgresión es una imposibilidad, no una falsedad pura, es por ello que la semántica de los mundos posibles es un método de análisis legítimo" (Massoni, 2018: 331).

De los estudios mencionados, tan solo el del Nancy H. Traill coincide parcialmente con el propósito de este estudio: realizar una caracterización de los rasgos estructurales de los mundos posibles de *lo* fantástico, complementaria a los análisis que se han realizado hasta ahora, a partir de la teoría de Doležel, de la cual se han seleccionado y reestructurado los rasgos más significativos para la caracterización de este territorio ficcional. Por tanto, a continuación se desarrolla un estudio de "mundos *vacíos*", como los denomina Umberto Eco (2013: 266), que se ejemplificará con algunos mundos amueblados: cuatro relatos en que se representan variaciones distintas del elemento fantástico: *La piel de zapa* (Balzac, 2011), donde *lo* fantástico se concreta en un objeto y afecta a quien lo usa; *Drácula* (Stoker, 2008), donde se manifiesta en un ser sobrenatural, el conde; "El otro" (Borges, 2011), donde *lo* fantástico se produce por una distorsión de las coordenadas espaciotemporales, representadas naturalmente, de forma análoga a las del lector; y "Continuidad de los parques" (Cortázar, 2004), en el cual se manifiesta *lo* fantástico como producto lingüístico, a través de la metalepsis ficcional.

2. RASGOS DE LOS MUNDOS FICCIONALES FANTÁSTICOS

En el prólogo de *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Doležel (1999) atribuye a los mundos posibles de la ficción seis rasgos[9], de los cuales se han seleccionado tres que posibilitan caracterizar la estructura de los mundos posibles de *lo* fantástico, reordenados y renombrados de la siguiente manera: rasgos ontológicos —sobre la naturaleza de estos mundos posibles—, rasgos cualitativos y cuantitativos —relativos a la jerarquía de las modalidades narrativas que trata Doležel en el quinto capítulo de su estudio— y rasgos macroestructurales —sobre la composición homogénea o heterogénea de los mundos posibles de *lo* fantástico, complementada con la teoría de la génesis de los mundos que el autor desarrolla en "Términos de salida"—; de modo que se plantea un itinerario descriptivo y analítico de los rasgos que configuran la estructura de los mundos posibles de *lo* fantástico.

2.1. Rasgos ontológicos

Evidentemente, solo puede compararse la ontología de los mundos de papel con la de los elementos artísticos e imaginativos plasmados en otro tipo de obras. Como dice Doležel, la ontología de los mundos posibles ficcionales es distinta a la del mundo *real*: "*Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real*. A los mundos ficcionales y a sus componentes, los particulares ficcionales, se les concede una condición ontológica definida, la condición de posibles sin existencia real" (1999: 35, la cursiva es del autor). A partir de este enunciado, se justifica que todas las entidades ficcionales tienen la misma naturaleza ontológica y se analiza el tipo de relación entre elementos concretos designados con el mismo nombre en mundos distintos[10]: la semántica no esencialista de

[9] Doležel presenta los siguientes rasgos de los mundos posibles ficcionales (se citan en orden de aparición): "Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real" (1999: 35), "El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso" (1999: 40), "A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos" (1999: 42), "Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos" (1999: 45), "Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macroestructura heterogénea" (1999: 46) y "Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la *poiesis* textual" (1999: 47).

[10] El autor se refiere a nombres concretos, que remiten a referentes ya existentes en otros mundos

las relaciones inter-mundos. Esta perspectiva se fundamenta en un tipo de relación —la trabajada por los creadores de ficciones— que se diferencia de la identidad inter-mundos planteada por la filosofía de los mundos posibles, más afín a las teorías miméticas. En esta disciplina se concibe que "las personas ficcionales y sus prototipos reales están ligados por una identidad inter-mundos" (Doležel, 1999: 36); es decir, se asume una relación no jerárquica entre las ficciones y la *realidad*. Este aspecto se tiene en cuenta precisamente para fundamentar los criterios de verosimilitud que se atribuyen necesariamente a los relatos fantásticos (Finné, 1980: 141-150; Bellemin-Nöel, 2001: 139-140; Campra, 2008: 68; et. al.), pues deben representar la *realidad* para generar el efecto perturbador en el lector. Cabe entonces plantearse la naturaleza de las relaciones inter-mundos en las cuales se fundamenta necesariamente la verosimilitud de los relatos fantásticos. Así, según Doležel:

> *Los creadores de ficción practican una semántica radicalmente "no esencialista"; se conceden a sí mismos la libertad para alterar incluso las propiedades y biografías más típicas y conocidas de las personas reales (históricas) cuando las incorporan a un mundo ficcional. La verosimilitud es un requisito de cierta poética de la ficción, no un principio universal de creación de ficciones […]. La semántica no esencialista de la identidad inter-mundos no solo concierne a los dobles ficcionales de las personas reales, sino igualmente a las encarnaciones de una persona ficcional en mundos diferentes. Una persona ficcional podría sufrir alteraciones radicales cuando se la traslada de un mundo a otro* (1999: 38).

Con el propósito de evitar la confusión analítica que suscita el planteamiento mimético de concebir los elementos ficcionales como un conjunto mixto de algunos *reales* y otros puramente fictivos, Doležel asume el término *designación rígida*, de Saul Kripke, para aludir a un elemento concreto referido en cualquier mundo (*real* —fáctico— o posible) y lo precisa con el concepto *dobles ficcionales*, en el cual se considera que el doble asimila los rasgos del elemento *real* referenciado con el nombre, *rígidamente*, y desarrolla los suyos propios (1999: 37-39); asimismo, el elemento designado por ese nombre se conforma con los rasgos que tiene

(por ejemplo, no es válido para árbol, porque es un nombre común, aunque sí para *Austria*, nombre que designa a un país en el mundo real, distinto, por ejemplo, al que construye Robert Musil en *El hombre sin atributos*).

en todos los mundos posibles.

De este modo, puede asumirse que los elementos designados rígidamente[11] en los mundos posibles mantienen una relación de duplicación respecto a los referenciados en el mundo *real* (en caso de que exista el prototipo *real*) y de multiplicidad con los referenciados en los mundos posibles.

Aun cuando se acepta la premisa de Umberto Eco sobre la *realidad* como una representación o construcción imaginaria que permite comparar el mundo *real* con los posibles (1981: 186-187), no puede asumirse *a priori* que la realidad del mundo fáctico se rige por los mismos procedimientos que la de los ficcionales. Así, cabe sopesar: a) si es pertinente hablar de *dobles ficcionales* cuando un elemento de un mundo posible se designa rígidamente para denotar que se corresponde con un análogo en el mundo *real*, o si los elementos designados en ambos mundos se vinculan por una relación de multiplicidad (y en cada mundo se asumen los rasgos representados en el otro); b) si el efecto perturbador de *lo* fantástico se vuelve menos efectivo al concebir la *realidad* como construcción.

Para tratar la primera cuestión, pensemos, por ejemplo, en el papel de las dos personas ficcionales de "El otro": "Jorge Luis Borges". La designación rígida de ambas (dos "Borges", o el mismo "Borges" con edades distintas) remite indudablemente al autor; un hecho que se refuerza con los datos biográficos que el narrador menciona para convencer a su doble de que son la misma persona —por ejemplo, la estancia del autor en Ginebra o nombres de amigos, como Álvaro Melián Lafinur (2011: 428)—. En este y otros relatos, la persona ficcional se caracteriza con rasgos de la real para afianzar la verosimilitud, pero ello no supone que atribuyamos a Jorge Luis Borges los rasgos que tiene en las ficciones; nunca pensamos que el autor vivió asediado por las maldiciones que amenazan al yo ficcional de sus relatos.

Las designaciones rígidas de *La piel de zapa* y las de *Drácula* remiten a lugares o accidentes geográficos —como el condado de Devon (Stoker, 2008: 239) o el Vesubio (Balzac, 2010: 30)—, personas o períodos históricos concretos —los Borgia, la Edad Media (Balzac, 2010: 30), entre otros— meramente referenciados para fundamentar la verosimilitud

[11] Doležel analiza estos procedimientos con las personas ficcionales; sin embargo, también pueden aplicarse a otros elementos de los mundos posibles (por ejemplo, ciudades, períodos históricos…).

de las narraciones. En "Continuidad de los parques" no hay referencias concretas a personas, lugares o acontecimientos del mundo *real*, aunque se representan elementos comunes que tienen la misma función que las referencias concretas de los otros relatos: fundamentar la verosimilitud. En estos relatos, los elementos ficcionales no representan variaciones respecto a los elementos reales con que dialogan y entre ellos se establece directamente una relación de analogía.

Por tanto, solo interesan las relaciones que se establecen entre los elementos ficcionales designados rígidamente y sus correspondientes reales cuando en las ficciones se modifican o matizan sus propiedades; en estos casos, la relación es unívoca, pues el doble ficcional asume los rasgos del elemento real y no a la inversa, aunque el elemento real sea parte de una construcción de la *realidad*. Así, tanto en "El otro" como en relatos fantásticos similares a este, la designación rígida se manifiesta como un procedimiento necesario de los mundos ficcionales de *lo* fantástico.

En cuanto a la segunda cuestión, si el efecto perturbador es menos efectivo al concebir la *realidad* como construcción, cabe pensar que no sucede así inicialmente, cuando se produce la suspensión de la incredulidad del lector, pero sí después, al reflexionar sobre la ontología de los mundos ficcionales, distinta a la del *real*; un aspecto relacionado con los rasgos de accesibilidad, cuyo análisis sobrepasa el propósito de este estudio.

2.2. Rasgos cualitativos y cuantitativos

Como se ha dicho, los mundos posibles no siguen el marco de referencia de mundo único (propio de las teorías miméticas) y tienen una ontología distinta a la del mundo *real*. Doležel fundamenta en ambas características que "*El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso*. […] No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción 'realista', la otra para la 'fantasía'" (1999: 40, la cursiva es del autor). De este modo, la ontología de los mundos ficcionales análogos al *real* es la misma que la de los más alejados de este y que la de aquellos que se denominan *imposibles* (con contradicciones sobre la propia configuración del mundo[12]); todos se

[12] Los mundos imposibles se configuran por un desmoronamiento de la autentificación (véase n. 8). Los mundos imposibles se construyen suponiendo la existencia ficcional de sus referentes, para

regulan y concretan por órdenes generales o restricciones codexales y por órdenes o restricciones de carácter subjetivo (1999: 40, 170), propias de las personas ficcionales, que determinan las diferencias entre los mundos posibles de ficción y configuran las estructuras de los modelos de mundos vacíos. Así, el análisis de la macroestructura de los mundos posibles de *lo* fantástico se fundamenta esencialmente en las restricciones codexales que los rigen, variables de distinta índole, denominadas también *sistemas modales* (1999: 170), cuya jerarquía determina las variables principales que intervienen en la macroestructura de estos mundos.

2.2.1. Jerarquía de los sistemas modales

Las modalidades o sistemas modales, ya se ha comentado, son los factores principales que configuran la macroestructura de los mundos narrativos, pues en ellos se fundamentan las restricciones globales que los configuran y organizan. Doležel establece inicialmente cuatro[13]: a) restricciones aléticas: "Las modalidades aléticas de la posibilidad, la imposibilidad y la necesidad determinan las condiciones fundamentales de los mundos ficcionales, en especial, la causalidad, los parámetros de tiempo y espacio y la capacidad de acción de las personas" (1999: 170, 171); b) restricciones deónticas: "Las modalidades del sistema deóntico […] afectan al diseño del mundo ficcional como, primordialmente, normas que proscriben y prescriben; las normas determinan qué acciones están prohibidas, permitidas o impuestas" (1999: 179); c) restricciones axiológicas, cuyo propósito "es transformar las entidades del mundo (objetos, estados, sucesos, acciones, personas) en valores positivos y negativos. El código axiológico es una valoración del mundo por un grupo

después mostrar que no la tienen: "La invalidación de la fuerza de autentificación de la textura narrativa es el resultado de las violaciones de las condiciones pragmáticas (de éxito) del acto de habla performativo. Sin embargo, el colapso de la autentificación puede estar también ocasionado por una estrategia semántica, a través de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional" (1999: 233). Más adelante, Doležel añade que "La estructura lógica del mundo imposible niega la existencia ficcional a las entidades posibles […]; no es posible declarar la existencia ficcional de un mundo imposible" (1999: 233).

[13] "El número de estos sistemas, cuatro, no es mágico. De acuerdo con el carácter general de nuestra semántica de la ficción, las modalidades se definen como un conjunto abierto. Si se identifican lógicamente otras categorías semánticas como modalidades y se prueba que son importantes para la formación de mundos narrativos, deberían aceptarse en el conjunto" (Doležel, 1999: 172).

social, una cultura, un periodo histórico" (1999: 183); y d) restricciones epistémicas: "El sistema modal del conocimiento, la ignorancia y la creencia imponen un orden epistémico en el mundo ficcional" (1999: 186).

Evidentemente, la modalidad más significativa en los mundos posibles fantásticos es la alética, pues con ella se concretan los dominios ficcionales naturales, los cuales tienen las mismas leyes que el mundo *real*, y sus personas ficcionales, con atributos semejantes o iguales a los de las *reales* (Doležel 1999: 173), y los dominios ficcionales sobrenaturales de *lo* fantástico clásico, con leyes distintas a las del *real* —dominios físicamente imposibles—. Asimismo, las personas ficcionales de estos dominios, según Doležel, pueden ser de tres tipos (1999: 174-175): a) seres sobrenaturales o físicamente imposibles (como dioses, monstruos…) que suelen encarnar las fuerzas de la naturaleza; b) las personas híbridas, personas del mundo natural con propiedades o capacidades de acción sobrenaturales (como algunos héroes legendarios o protagonistas de cuentos folklóricos); c) objetos inanimados personificados.

No obstante, Doležel no tiene en cuenta las diferencias de los tipos de mundos *sobrenaturales* que distingue la teoría literaria: *lo* fantástico, *lo* maravilloso y la ciencia ficción; territorios ficcionales que se manifiestan con estructuras de mundo diferentes.

Lo fantástico, como ya se ha comentado, se caracteriza por que un elemento perturbador amenaza la realidad de las personas ficcionales (y del lector). Por ejemplo, en *La piel de zapa*, es la piel que adquiere Rafael en una tienda de antigüedades, poco antes de suicidarse por haber dilapidado el dinero que le quedaba. Al formular el primer deseo —fortuna y prestigio— comprende que el objeto actúa como anuncia la inscripción grabada en él: concede los deseos a cambio de quitar tiempo de vida a quien lo posee; la vida se identifica con la piel, que mengua con cada deseo. En este relato, se representa Francia tras la caída del régimen napoleónico; las personas ficcionales se asemejan a las del mundo *real* de entonces, y la dote alética[14] del protagonista deja de ser normal en cuanto adquiere la piel

[14] *Dote alética* es un término propio de la semántica de la persona y de la acción, fundamentado en los poderes de acción de Danto, con que Doležel se refiere a la capacidad física, instrumental y mental (también relativa al ámbito de lo sensorial) de las personas ficcionales: "La suma de las capacidades físicas, instrumentales y mentales de una persona constituye su dote alética" (1999: 177). En este estudio se utiliza el mismo término para aludir a la capacidad física o instrumental de los objetos.

de zapa, que la incrementa por el vínculo vida-objeto-capacidad fáctica de realizar los deseos. En el mundo ficcional de *Drácula*, contextualizado en Londres, a finales del siglo XIX, el elemento fantástico es el conde; se corresponde directamente con la persona ficcional que tiene una dote alética sobrenatural, capaz de modificar la de otras personas ficcionales, como la de Lucy al transformarla en vampiro. En "El otro", sin embargo, la dote alética de las dos únicas personas ficcionales es normal; también lo son el tiempo y espacio representados: febrero de 1969 y Cambridge; el efecto perturbador del relato no se debe a los efectos o consecuencias de una dote alética sobrenatural, sino a la simultaneidad de tiempos distintos, un acontecimiento imposible concretado en el encuentro de dos "Borges", uno *real* y otro que se proyecta desde un sueño, que denota la existencia de un dominio imposible.

A partir de estos y otros ejemplos, puede deducirse que la estructura de los mundos fantásticos es bimembre: parte de una estructura explícita, la de un mundo ficcional posible, natural, y una sugerida, la estructura de mundo físicamente imposible, sobrenatural, que se desvela cuando aparece el elemento perturbador —un acontecimientos relacionado con algún tipo de distorsión espaciotemporal o de las fuerzas naturales del mundo *real*, con las dotes aléticas de una persona ficcional, distintas a las normales, o las capacidades imposibles que confiere un objeto—; así, el elemento fantástico desestabiliza la estructura del mundo natural y evidencia que hay leyes o fenómenos incognoscibles. La estructura de estos mundos posibles, por tanto, se asienta en la irrupción del elemento sobrenatural en un mundo de apariencia natural y en la perturbación que suscita en las personas ficcionales porque las obliga a reconfigurar ontológicamente la *realidad*.

Sin embargo, algunos de estos rasgos varían en *lo* fantástico contemporáneo. Así ocurre, por ejemplo, en "Continuidad de los parques", donde la restricción alética no afecta ni a las leyes físicas de los dominios representados —la realidad del lector y la del mundo *ficcional* leído son dominios naturales— ni a la dote alética de los personajes —tanto el lector como la pareja de enamorados que se separa en la cabaña del bosque tienen una dote normal—; no obstante, aunque los dos dominios representados son aléticamente iguales, la dote alética del mundo leído se altera cuando deja de ser un producto semiótico y se transforma en algo *real*: el personaje de la novela llega a la estancia en que se halla el lector. Este es un ejemplo

de mundo fantástico donde no hay un elemento sobrenatural ni indicios de un dominio imposible; la perturbación con que se cuestiona la *realidad* se fundamenta en la imposibilidad de que un mundo semiótico (un mundo posible ficcional) tenga existencia *real*.

Cabe mencionar también que la restricción alética como dominante es precisamente el rasgo que diferencia los mundos fantásticos de los maravillosos y de los de la ciencia ficción. Los maravillosos, mundos de hadas, orcos, dragones o seres mitológicos, tienen restricciones aléticas que los configuran explícitamente como mundos con reglas físicas imposibles, bien por sus características espaciotemporales, bien por las dotes aléticas de las personas ficcionales que los habitan:

> *[Lo maravilloso es] la modalidad que invita al lector a un exilio total en un mundo regido por leyes diferentes al suyo. Cosmos insólito, por tanto, en oposición al nuestro. Ahora bien, semejante diferencia puede ser mayor o menor; por lo cual es interesante considerar al respecto en qué grado la lógica vital de semejante ámbito contradice la de la normalidad del lector* (Risco, 1982: 35-36).

Asimismo, en estos mundos son relevantes las restricciones deónticas, pues reafirman las del mundo *real*:

> *Las fantasías que se adentran en el reino de lo "maravilloso" son las únicas que han sido toleradas y que han alcanzado una amplia diseminación social. La creación de mundos secundarios a través del mito religioso, la magia o la ciencia ficción se basa en métodos "legalizados" —la religión, la magia, la ciencia— para el establecimiento de esos otros mundos, que son compensatorios, pues llenan una laguna a partir de una aprehensión de la actualidad como algo desordenado e insuficiente. Tales fantasías trascienden esa actualidad. Su base novelesca da a entender que el universo es, en última instancia, un mecanismo autorregulado en el que la bondad, la estabilidad y el orden acabarán por imponerse. Esas fantasías, pues, sirven para estabilizar el orden social, al minimizar la necesidad de intervención humana en un mecanismo cósmico organizado según un principio de benevolencia* (Jackson, 2001: 144).

Por otra parte, los mundos posibles de ciencia ficción representan un tercer tipo de mundos según las restricciones aléticas: mundos que suelen ser físicamente posibles, a veces *sobrenaturales* por las personas

ficcionales (por ejemplo, extraterrestres, con dotes aléticas distintas a las del ser humano) o por leyes físicas que aún no se han descubierto, cuya naturaleza *posible* se justifica con los descubrimientos científicos futuros o con el decurso de los sucesos históricos que podrían haber acontecido si uno de ellos hubiese sido distinto a como fue (en el caso de las ucronías). Uno de los rasgos más significativos de los mundos de ciencia ficción es que dialogan con el *real* para criticar sus restricciones deónticas codexales —las normas generales de una sociedad que determinan las acciones prohibidas, permitidas o impuestas—, pues el propósito de estos mundos posibles "es romper apriorismos sociales, no físicos ni naturales, como hace lo fantástico" (Moreno, 2009: 78). De este modo, los mundos de ciencia ficción recrean las restricciones deónticas del mundo *real* para criticarlas.

Por tanto, el carácter sobrenatural de los mundos fantásticos, maravillosos y aquellos de ciencia ficción con este rasgo contribuye a configurar diferentes estructuras de mundo por la forma en que se desarrolla: en los fantásticos se concreta en el elemento imposible o sobrenatural; en los maravillosos y de ciencia ficción, en la ambientación del mundo. Asimismo, los mundos fantásticos se conforman primordialmente por sus restricciones aléticas, los maravillosos por las aléticas y las deónticas, y los de la ciencia ficción fundamentalmente por las deónticas (véase tabla 1).

	Restricciones aléticas (caracterización de mundo y relevancia en la estructura de mundo)	**Restricciones deónticas (caracterización de mundo y relevancia en la estructura de mundo)**
Mundos posibles fantásticos	Mundos físicamente posibles, similares al *real*, en que se desvelan rasgos de mundos físicamente imposibles, sobrenaturales, por un elemento perturbador; o mundos físicamente posibles donde acontece lo imposible —también suscita perturbación— (las restricciones aléticas son fundamentales).	Las restricciones deónticas son irrelevantes (no participan en la estructura de estos mundos).
Mundos posibles maravillosos	Mundos físicamente imposibles, sobrenaturales, por sus rasgos espaciales y/o temporales, y por las dotes aléticas de las personas ficcionales (las restricciones aléticas son fundamentales).	Las restricciones deónticas se asemejan y complementan a las de la "realidad" (son fundamentales en la estructura de mundo).
Mundos posibles de ciencia ficción	Mundos físicamente posibles, naturales o pseudo-sobrenaturales (las restricciones aléticas son importantes para configurar un mundo distinto del "real", que lo proyecte de algún modo).	Las restricciones deónticas se asemejan a las de la "realidad" para criticarlas (son fundamentales en la estructura de mundo).

Tabla 1. Restricciones aléticas y deónticas de los mundos posibles fantásticos, maravillosos y de ciencia ficción.

Parece que los mundos ficcionales de *lo* fantástico clásico, por las características aléticas que determinan el cuestionamiento de la ontología del mundo natural cuando irrumpe el acontecimiento sobrenatural o imposible, pertenecerían naturalmente a los "mundos intermedios" (Doležel, 1999: 176); sin embargo, esta categoría se refiere a aquellos

que "difuminan el contraste alético entre lo natural y lo sobrenatural. Los sueños, las alucinaciones, los estados alterados por la inducción de drogas, son experiencias humanas físicamente posibles, naturales; a la vez, personas, objetos y sucesos aparentemente imposibles aparecen en estas estructuras" (1999: 176). De este modo, la dominante (o dominio ficcional de referencia) de los mundos intermedios son los dominios naturales (en los cuales irrumpen elementos de los dominios sobrenaturales o en los que acontece lo imposible). No obstante, los mundos fantásticos clásicos podrían considerarse como mundos intermedios cuya dominante es el mundo sobrenatural, pues las experiencias, personas y sucesos naturales se desarrollan como elementos de una pseudodominante natural en un mundo realmente sobrenatural, desvelado por *lo* fantástico. Esta simetría de mundos intermedios con dominantes en mundos ficcionales distintos (unos naturales y otros sobrenaturales) explica la organización de ciertas tramas para confundirlos, como las *pseudofantásticas*:

> *Con dicho término me refiero a aquellas obras que utilizan las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico, pero cuyo tratamiento de lo imposible las aleja del efecto y sentido propios de dicha categoría […]. En ellos, por tanto, están ausentes el efecto ominoso y, sobre todo, la necesaria trasgresión de nuestra idea de lo real provocada por la irrupción de lo imposible* (Roas, 2011: 62).

La perturbación (ontológica) que se genera en los mundos fantásticos clásicos se debe fundamentalmente a las restricciones epistémicas codexales propias de un mundo natural (sobre todo, las relativas al conocimiento científico y ontológico), que se contradicen con la experiencia sobrenatural o imposible y desvelan el desconocimiento del mundo ficcional representado; un procedimiento que, por las similitudes de estos mundos con el *real*, quizá posibilita la trasmisión de las inquietudes epistémicas de las personas ficcionales al lector.

Asimismo, las restricciones epistémicas codexales de los mundos naturales similares al *real* que asumen el narrador, las personas ficcionales y el lector configuran la creación de intriga de los relatos fantásticos. Casi siempre, esta suele fundamentarse en demostrar la autentificación[15]

[15] Recuérdese que la autentificación es un procedimiento intensional por el cual se concede existencia ficcional a los referentes de un texto (véanse n. 8 y n. 11). En el caso de los relatos fantásticos, para

de lo acontecido; unas veces, desvelando los efectos progresivos de *lo* fantástico, cuando es de carácter durativo —por ejemplo, en *La piel de zapa,* donde la piel encoge hasta que la vida de quien la posee se agota—, otras, descubriendo sus características en un proceso de investigación que suele adoptar el punto de vista de las personas ficcionales, cuando *lo* fantástico es perfectivo y está plenamente desarrollado —como ocurre en *Drácula,* donde las características del conde se van descubriendo por la investigación de los personajes—, o en un proceso de demostración —como sucede en "El otro"—; en otras ocasiones, sin embargo, la intriga no recae en el acontecimiento fantástico y este acontece autentificado de forma sorprendente, pues no hay indicios previos de su aparición, como ocurre en "Continuidad de los parques". Independientemente de la estructura conformada por la autentificación de lo fantástico, cabe concluir este apartado destacando que los textos fantásticos se configuran por la dominante modal alética, en función de la cual se jerarquizan las demás, especialmente la epistémica, que conforma activamente estos mundos posibles.

2.3. Rasgos macroestructurales de homogeneidad / heterogeneidad

Los rasgos macroestructurales relativos al carácter homogéneo o heterogéneo de los mundos posibles tienen que ver con la doble estructura que configuran las restricciones aléticas de los mundos ficcionales fantásticos. Aunque Doležel comenta que "*Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea*" (1999: 46, la cursiva es del autor), las restricciones que dan forma a un mundo ficcional garantizan su homogeneidad. Esto solo ocurre en los mundos primordiales (los más simples y de carácter unipersonal con que el autor muestra los procedimientos y elementos básicos de los mundos ficcionales), ya que "los mundos más complejos son mezclas de dominios semánticamente diferentes" (1999: 46), como ocurre con los fantásticos.

Doležel demuestra que el concepto básico de la narratología de la semántica de la ficción no es la "historia", sino el "mundo narrativo",

que se produzca el efecto perturbador deseado, es esencial que la autentificación sea verosímil (externamente); es decir, que la existencia ficcional parezca real.

definido como un tipo de mundo posible (1999: 57); para ello, se fundamenta en la génesis de estos mundos, establecida en tres estados (1999: 57-58): a) inicialmente, hay uno similar al del mundo de las ideas, con objetos que mantienen relaciones estáticas, fijas e inmutables; b) el segundo estado viene determinado por la aparición de una fuerza natural, que ocasiona cambios (sucesos naturales) y configura un modelo de mundo dinámico; c) el tercer estado se conforma con la persona ficcional, que genera acciones en los mundos unipersonales y acciones e interacciones en los mundos multipersonales —se asume que su dote alética se corresponde con las características aléticas de la fuerza que conforma el segundo estado, es decir, que es natural— (véase cuadro 1).

Estado 1	**Estado 2**	**Estado 3**
Objetos con relaciones estáticas (fijas e inmutables).	Fuerza natural que ocasiona cambios o sucesos naturales (mundo dinámico).	Persona o personas ficcionales que generan acciones e interacciones.

Cuadro 1. Génesis de los mundos ficcionales narrativos.

Así, la génesis de los mundos narrativos es apriorísticamente homogénea. Las estructuras heterogéneas suelen fundamentarse en la coexistencia de dominios regidos por restricciones codexales opuestas, ya que los mundos narrativos de ficción "por regla general, se constituyen por la simbiosis, las jerarquías y las tensiones de muchos dominios. Tienen que ser semánticamente heterogéneos a fin de proporcionar el escenario para sus muchos y diversos agentes, acciones y lugares" (Doležel, 1999: 47).

Sin embargo, la macroestructura de la génesis de los mundos fantásticos es heterogénea desde su conformación por las restricciones codexales aléticas que las configuran en la segunda o tercera fase: a) puede ocurrir que en la segunda fase coexistan una fuerza natural y otra sobrenatural o imposible, que permanece latente y oculta hasta que se completa el mundo con la persona ficcional —el mundo manifiesta un equilibrio que se desestabiliza cuando interviene la fuerza sobrenatural / imposible, como sucede en "El otro"— (cuadro 2, tipo 1); b) también puede suceder que la macroestructura heterogénea de los mundos fantásticos

se deba a las dotes aléticas de las personas ficcionales —el mundo se configura heterogéneamente en la tercera fase y en la segunda, pues denota la existencia de una fuerza sobrenatural—; unas veces, las dotes aléticas de las personas ficcionales cambian —como en *La piel de zapa*, donde la del protagonista se vuelve sobrenatural por el objeto adquirido—, otras, son sobrenaturales desde el principio —como el conde, en *Drácula*— (cuadro 2, tipo 2); c) finalmente, la heterogeneidad puede producirse en la tercera fase, por las acciones, interacciones o productos imposibles de personas aléticamente normales, como ocurre en "Continuidad de los parques", donde el producto semiótico, la novela, acaba dotado con existencia *real* (cuadro 2, tipo 3).

Por otra parte, una somera comparación de la génesis de los mundos ficcionales fantásticos con la de los maravillosos y los de ciencia ficción muestra las diferencias macroestructurales entre estos territorios, sobre todo, en el segundo y tercer estado: los mundos maravillosos pueden conformarse solo con fuerzas naturales y personas con dotes aléticas naturales y sobrenaturales[16], o con una mezcla de fuerzas naturales y sobrenaturales que no se ocultan y personas ficcionales con una dote alética normal y/o sobrenatural; los mundos de ciencia ficción, en cambio, pueden adoptar tanto los rasgos de los mundos ficcionales narrativos homogéneos (Cuadro 1) como las variantes de los mundos fantásticos y maravillosos, con el matiz diferenciador de que lo sobrenatural deja de concebirse así porque se justifica (aunque no se explica, simplemente se nombra[17]) y se

[16] Este tipo de génesis de los mundos maravillosos difiere del Tipo 2 de los fantásticos en que las dotes aléticas sobrenaturales de las personas ficcionales son *esperadas*; es decir, son coherentes con la lógica del mundo recreado.

[17] Umberto Eco diferencia entre mundos construidos y mundos nombrados: "Tales mundos [en que las verdades lógicas resultan negadas] no son "construidos": son simplemente "nombrados". Puede decirse perfectamente que existe un mundo donde 17 no es un número primo, así como puede decirse que existe un mundo donde hay un monstruo comepiedras. Pero para construir estos dos mundos se necesita, en el primer caso, producir la regla que permita dividir 17 por un número distinto y obtener algún resultado, y, en el otro caso, describir individuos llamados "monstruos comepiedras" y atribuirles ciertas propiedades, por ejemplo, la de haber vivido en el siglo XVII, la de haber sido verdes" (Eco, 1981: 211). Los avances, o sucesos inexplicables de la ciencia ficción son verdades lógicas imposibles en nuestro mundo, nombradas como posibles en el futuro o en un mundo paralelo al nuestro: "en una novela de ciencia ficción donde se afirma que existe una máquina que desmaterializa un cubo y lo hace aparecer en un momento precedente […], tal instrumento es *nombrado*, pero no *construido*, o sea, se dice que existe y que se le llama de determinada manera, pero no se dice cómo funciona" (Eco, 1981: 212, la cursiva es del autor).

asume de forma natural.

Tipo 1		
Estado 1	**Estado 2**	**Estado 3**
Objetos con relaciones estáticas (fijas e inmutables).	Fuerza natural que ocasiona cambios o sucesos naturales (mundo dinámico) y fuerza sobrenatural / imposible (latente, oculta, que se manifiesta sorpresivamente).	Persona o personas ficcionales con dotes aléticas normales, que generan acciones e interacciones.
Tipo 2		
Estado 1	**Estado 2**	**Estado 3**
Objetos con relaciones estáticas (fijas e inmutables).	Fuerza natural que ocasiona cambios o sucesos naturales (mundo dinámico) y fuerza sobrenatural / imposible (latente, oculta, que se manifiesta sorpresivamente por las dotes aléticas de los personajes).	Persona o personas ficcionales, con dotes aléticas normales, y otra u otras con dotes aléticas sobrenaturales e inesperadas, que generan acciones e interacciones.
Tipo 3		
Estado 1	**Estado 2**	**Estado 3**
Objetos con relaciones estáticas (fijas e inmutables).	Fuerza natural que ocasiona cambios o sucesos naturales (mundo dinámico).	Persona o personas ficcionales, con dotes aléticas normales, que generan acciones, interacciones y/o productos con una dotación alética imposible.

Cuadro 2. Génesis de los mundos ficcionales fantásticos.

El análisis de la génesis de los mundos ficcionales fantásticos muestra su especificidad macroestructural (originariamente heterogénea) y posibilita conjeturar que, en muchos casos, la perturbación y cuestionamiento del paradigma de realidad de las personas ficcionales se debe a su ignorancia, al desconocimiento del mundo que habitan.

3. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA ESTRUCTURA DE LOS MUNDOS POSIBLES FANTÁSTICOS (CONCLUSIONES)

La comparación y diferenciación de la estructura de los mundos fantásticos con las de otros territorios ficcionales con que suele confundirse, como *lo* maravilloso y la ciencia ficción, desde la teoría de los mundos posibles, permite definir *lo* fantástico como un tipo de mundo posible que dialoga con el *real* mediante los dobles ficcionales, generados por un procedimiento de designación rígida para reforzar la verosimilitud externa. Estos mundos son originariamente heterogéneos, pues coexiste lo natural con lo sobrenatural o lo imposible en el segundo estado de la génesis del mundo —el relativo a las fuerzas que lo dinamizan— o en el tercero —que se conforma por las dotes aléticas de la personas ficcionales, o de las acciones, interacciones y/o productos—, y su principal característica es que las restricciones aléticas son la dominante de los demás sistemas modales; después de estas, intervienen jerárquicamente las restricciones epistémicas, con las cuales se configura el efector perturbador, concretado en el momento en que se descubre el elemento sobrenatural o imposible en un mundo que consideraban natural, con acciones, interacciones y productos incuestionablemente posibles. Por ello, en vez de asumir que *lo* fantástico postula la posible anormalidad de la realidad, quizá es más preciso decir que construye un mundo que dialoga con el nuestro para perturbar la noción de mundo construida.

Queda incidir en que, al cotejar este análisis con el de Nancy H. Traill, que trata un tema similar, se observa la necesidad de actualizar la definición de los dos modos aceptados aquí como propiamente representativos de *lo* fantástico (el modo autentificado y el ambiguo), contemplando no solo el dominio de lo sobrenatural, sino también el de lo imposible para no excluir relatos similares a "El otro", donde la simultaneidad de tiempos denota este otro dominio. También convendría contemplar un modo más para *lo* fantástico contemporáneo; es decir, un modo que caracterice la irrupción de lo imposible en el mundo *real* (representado) sin que se apunte a la existencia de un dominio distinto al natural / posible (un modo que represente los mundos correspondientes al Tipo 3 del cuadro 2). La estructura de este modo, que llamaremos *modo imposible*, es similar a la que Nancy H. Trail atribuye al modo paranormal, aunque preservando

la ontología imposible del acontecimiento fantástico y con el cual se desestime una ampliación epistémica del concepto de realidad.

Como ya se ha dicho, queda pendiente un análisis exhaustivo de las relaciones de accesibilidad de los mundos posibles fantásticos para estudiar detalladamente el efecto perturbador que suscita este tipo de literatura en el lector. Baste de momento mencionar la acertada definición de *lo* fantástico que desarrolla Marie-Laure Ryan desde esta perspectiva, pues, al mencionar la incompatibilidad física de los mundos posibles de lo fantástico respecto al mundo real, la definición contempla los mundos del Tipo 1 y Tipo 2 representados en el Cuadro 2 de este estudio, y, al considerar la incompatibilidad taxonómica, se contemplan los mundos del Tipo 3; es decir, su definición es válida tanto para *lo* fantástico clásico como para *lo* fantástico contemporáneo.

Asimismo, cabe tener en cuenta que aquí se ha amueblado la teoría de los mundos vacíos de *lo* fantástico con cuatro relatos representativos de las variaciones del elemento perturbador; ello no excluye que, al analizar otros mundos de este territorio ficcional, se matice o reestructure la topografía ficcional que se ha desarrollado, planteada como una mera aproximación con que se invita a observar detalladamente las estancias de estos mundos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAZRAKI, J. (1983). *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.

BALZAC, H. de (2010). *La piel de zapa*, J. C. Acerete (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

BARRENECHEA, A. M.ª (1972). "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Revista Iberoamericana* XXXVIII.80, 391-403. Disponible en línea: *http://revista-iberoamericana.pitt.edu* [02/12/2019].

BELLEMIN-NOËL, J. (2001). "Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)", D. Roas (trad.). En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (introducción, compilación de textos y bibliografía), 107-140. Madrid: Arco / Libros.

BESSIÈRE, I. (2001). "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", D. Roas (trad.). En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (introducción, compilación de textos y bibliografía), 83-104. Madrid: Arco / Libros.

BORGES, J. L (2011). "El otro". En *Cuentos completos*, 427-434. Barcelona: Lumen.

CAMPRA, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.

CESERANI, R. (1996). *Lo fantástico*. Madrid: Visor Libros.

CORTÁZAR, J. (2004). "Continuidad de los parques". En *Cuentos completos*, vol. 1, 291-292. Madrid: Alfaguara.

DOLEŽEL, L. (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, F. Rodríguez (trad.). Madrid: Arco / Libros.

ECO, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, R. Pochtar (trad.). Barcelona: Lumen.

____ (2013). *Los límites de la interpretación*, H. Lozano Miralles (trad.). Barcelona: Random House Mondadori.

JORDAN, M. E. (1998). *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje.* Madrid: Iberoamericana.

FINNÉ, J. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruselas: Éditions de l'Universite de Bruxelles.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1997). "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas". En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (ed.), 11-40. Madrid: Arco / Libros.

____ (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

JACKSON, R. (2001). "Lo 'oculto' de la cultura", G. Pontón Gijón (trad). En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (introducción, compilación de textos y bibliografía), 141-152. Madrid: Arco / Libros.

JORDAN, M. E. (1998). *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje.* Madrid: Iberoamericana.

LOMEÑA CANTOS, A. (2013). "El espacio de lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* I.2, 373-389. Disponible en línea: *https://ddd.uab.*

cat/record/113960 [04/11/2019].

LUGNANI, L. (1983). "Per una delimitazione del 'genere'". En *La narrazione fantastica*, R. Ceserani *et al.* (eds.), 37-74. Pisa: Nistri / Lischi.

MASSONI, A. (2018). "Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* VI.2, 321-344. Disponible en línea: *https://revistes.uab.cat/brumal/article/download/v6-n2-massoni/pdf_56_es* [18/10/2019].

MORENO, F. Á. (2009). "La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción". En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, T. López Pellisa y F. Á. Moreno (eds.), 65-93. Madrid: Asociación Cultural Xatafi. Disponible en línea: *https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8583* [02/12/2019].

PAVEL, T. (1991). *Mundos de ficción*, J. Fombona (trad.). Caracas: Monte Ávila Editores.

REISZ DE RIVAROLA, S. (1979): "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria". *Lexis* III.2 (diciembre), 99-170. Disponible en línea: *http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4679* [18/11/2019].

RISCO, A. (1982). *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus.

ROAS, D. (2001). "La amenaza de lo fantástico". En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (introducción, compilación de textos y bibliografía), 7-44. Madrid: Arco / Libros.

____ (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

RYAN, M. L. (1997): "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción", A. Ballesteros González (trad). En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (ed.), 181-205. Madrid: Arco / Libros.

SCHAEFFER, J.-M. (2002). *¿Por qué la ficción?*, J. L. Sánchez-Silva (trad). Madrid: Lengua de Trapo.

____ (2006). *¿Qué es un género literario?* J. Bravo Castillo y N. Campos Plaza (trads.). Madrid: Akal.

STOKER, B. (2008). *Drácula*, F. Torres Oliver (trad.). Madrid: Espasa

Calpe [*Austral*].
TODOROV, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*, S. Delpy (trad.). México: Premia Editora de Libros.
TRAILL, N. H. (1991). "Fictional Worlds of the Fantastic". *Possible Worlds and Literary Fictions* 25.2, 196-210.
VAX, L. (1973). *Arte y literatura fantásticas.* Buenos Aires: Eudeba.
ZBUDILOVÁ, H. (2009). "Los mundos posibles de lo fantástico en la narrativa de José María Merino". *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas* 7, 185-198.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.

EL *STEAMPUNK* Y SU RESIGNIFICACIÓN DEL OBJETO DESDE LA ÓPTICA POSMODERNA

STEAMPUNK AND ITS RESIGNIFICATION OF THE OBJECT FROM A POSTMODERNIST POINT OF VIEW

José Antonio CALZÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria
joseantoniocalzon@gmail.com

Resumen: El artículo repasa, en primer lugar, las principales características del género *s*teampunk, así como la evolución histórica, sus problemas de adscripción, sus implicaciones ideológicas o la naturaleza transversal de su discurso, entre otros aspectos. En segundo lugar, y una vez vista la naturaleza híbrida y posmoderna del género, estudia el desarrollo semiótico que el steampunk plantea a propósito de la resignificación de la relación sujeto-objeto desde una óptica postcapitalista y deconstructiva, poniendo para ello ejemplos concretos.

Palabras clave: *Steampunk*. Fetichismo. Ciencia ficción. Objeto. Retrofuturismo.

Abstract: This article will address, first of all, the main features of the steampunk genre, as well as its historical evolution, its problems of ascription, its ideological implications and the transverse nature of its discourse, among other aspects. Secondly, and once the hybrid and postmodern nature of this genre has been stablished, the article will analyse the semiotic development which steampunk sets out regarding the resignification of the subject-object relation from a postcapitalist and deconstructive point of view, providing specific examples.

Key Words: Steampunk. Fetishism. Science-fiction. Object. Retrofuturism.

1. EL *STEAMPUNK*. CARACTERÍSTICAS, HISTORIA E IMPACTO

Autores, crítica y especialistas suelen estar más o menos de acuerdo en que el *steampunk c*onstituye un (sub)género narrativo de corte retrofuturista, en el que se plantea un universo ucrónico ambientado con frecuencia en Inglaterra a finales del siglo XIX o comienzos del XX, donde el protagonismo de la energía a vapor y de los dispositivos mecánicos se habría impuesto (Matangrano, 2016: 247-248) sobre el uso de los hidrocarburos y de la electrónica, deviniendo en un mundo alternativo (Pegoraro, 2013: 1852) al universo tal y como lo conocemos, y en el que realidad y fantasía se entremezclan: "As steampunk is a pastiche made of many elements, it is difficult to categorize something as quintessentially steampunk, and thus difficult to categorize something non-Victorian as steampunk unless incorporates elements that are absolutely recognizable" (Goh, 2009: 19). A esto se suman las relaciones con la literatura de corte ucrónico (Moreno, 2010: 263) o los diversos subgéneros que podemos encontrar, como el clockpunk, el dieselpunk (Fernández, 2011), el teslapunk y un largo etcétera que no hace sino complicar la labor del crítico a la hora de intentar categorizar, o definir, las distintas manifestaciones textuales.

Y así, siguiendo la estela de autores como Julio Verne o Herbert G. Wells[1], Kevin W. Jeter, uno de los autores clásicos del género, acuñó en 1987 humorísticamente la expresión para referirse al tipo de producción que en esos momentos James Blaylock, Tim Powers o él mismo estaban llevando a cabo: "Personally, I think Victorian fantasies are going to be the next big thing, as long as we can come up with a fitting collective for Powers, Blaylock and myself. Something based on the appropriate technology of that era, like 'steampunks', perhaps" (Usher, 2011). En cualquier caso, ya algunas décadas antes[2] autores como Michael Moorcock —responsable en gran medida de la fascinación steampunk por los dirigibles (Beard, 2014: XVII)—, con *The Warlord of Air* (1971); Harry Harrison, con *A*

[1] Sobre los orígenes decimonónicos del steampunk, véanse Nevins (2015: 9-12) o VanderMeer y Chambers (2011: 41).

[2] Entre las abundantes referencias para consultar los orígenes históricos del steampunk y su desarrollo, aconsejamos Nevins (2015: 9), Beard (2014: XVI y ss.), VanderMeer y Chambers (2011: 19-68) o Bowser y Croxall (2010: 12-15).

Transatlantic Tunnel Hurrah (1972), o Ronald William Clark, con *Queen Victoria's Bomb* (1967), dieron el pistoletazo de salida (Bowser y Croxall, 2010: 12) a un tipo de narrativa donde la especulación ucrónica de corte victoriano se combinaba con la novela de aventuras. Más tarde, ya a finales de los 70 y en los 80, tendrá lugar el establecimiento de forma más o menos canónica de unas directrices narrativas que encaminarán al steampunk a su propia toma de conciencia como forma literaria, a través de los mencionados Kevin W. Jeter (*Morlock Night*, 1979; *Infernal Devices*, 1987), Tim Powers (*The Anubis Gates*, 1983) y James P. Blaylock (*Homunculus*, 1986). En los 90, William Gibson y Bruce Sterling, con *The Difference Engine* (1990), darán forma a una de las obras cumbre del género, donde la deriva hacia el protagonismo de lo tecnomecánico será ya más que evidente. A partir de entonces es posible asistir, en palabras de VanderMeer y Chambers (2011: 60 y ss.), a cierto parón tanto en la calidad como en la producción, si bien en 1995 aparecerán tres textos que retomarán los presupuestos narrativos del *steampunk* de corte clásico: *Steampunk Trilogy*¸de Paul Di Filippo; *The Diamond Age*, de Neal Stephenson, y *Northern Lights*, de Philip Pullman. No obstante, con la llegada del nuevo siglo el género asistirá a un resurgir como consecuencia, entre otros factores, de la incorporación de escritoras como Cherie Priest, Gail Carriger o Ekaterina Sedia (VanderMeer y Chambers, 2011: 49-63), o del salto al *mainstream* a través de diferentes formatos como el cómic o el cine, lo que supuso su difusión popular (Kiehlbauch, 2015: 90).

Casi desde sus orígenes, el steampunk ha trascendido los cauces de un mero patrón narrativo para pasar a convertirse en una fórmula de discurso cargada en mayor o menor medida ideológicamente. Así, desde la crítica a la racionalidad (Maiolino Herschmann, Pegoraro y Sanmartin Fernandes, 2013: 220) hasta el análisis de la tensión entre esta y la alienación proveniente de los avances de la tecnología (Pegoraro, 2012b: 393), pasando por el rechazo al circuito mainstream y al consumo exacerbado (Pegoraro, 2012b: 399), o por la reflexión sobre la obsolescencia de los tiempos actuales (Sterling, 2009: 30), por citar algunos ejemplos, el *steampunk*¸ por encima de todo, ha intentado desarrollar un discurso crítico desde la visión de la tecnología actual como algo ofensivamente impermeable a nuestras vidas diarias, buscando así regresar a una época en la cual —en opinión de los steamers— las máquinas fueran "visible, human, fallible, and, above all, accesible" (Onion, 2008: 145) y mostrando una visión crítica acerca de

la presencia de la tecnología hoy en día, y de cómo interactuamos con ella. En este sentido, el *steampunk* advierte que la cultura de la especialización habría alejado al hombre del conocimiento sobre el funcionamiento de las máquinas. De igual modo, frente a la obsolescencia, este retrofuturismo buscaría la sostenibilidad (Beard, 2014: XXIV-XXV), al tiempo que se pretende llevar al lector a pensar reflexivamente acerca de la historia, y de cómo esta se (re)configura, desde el prisma actual (Jagoda, 2010: 63). En resumen, y en palabras de Womack (2014: 412), nos encontramos ante algo más que un mero género narrativo: "sería una respuesta contra la deshumanización de cierta ciencia ficción supratecnológica […] a esto se le debe añadir un espíritu contrario al consumismo, y una vocación clara por retomar el control, tecnológico y artístico, sobre las máquinas".

De este modo, el *steampunk* ha desarrollado una proyección social que sobrepasa, con mucho, a la de otros (sub)géneros literarios, llegando al punto de que muchos de sus seguidores ni siquiera proceden de la cultura literaria: "many of the people who today call themselves Steampunks have not read literature, taking cues instead of history, visual media, and the original fashionistas who sparked the subculture in the 1990s (VanderMeer y Chambers, 2011: 9). En este sentido, eventos como la *Oxford's Steampunk Exhibit* o el *Burning Man Festival* contribuyen a crear un sentimiento de comunidad entre sus seguidores que emana de inquietudes, filias y contextos de muy diversa naturaleza, pero que tienen en común una fuerte inclinación hacia lo steampunk, al margen de que esta sea consecuencia del bagaje libresco o del gusto por una moda tan efímera como estimulante: "steampunk is a vibrant culture of DIY[3] crafters, writers, artists, and other creative types each with their own slightly different answer to that question" (Collection of People, 2007: 6). Esta "creative community", en palabras de Goh (2009: 21), plantea un revisionismo histórico que unas veces se queda en el mero ornato de la moda y otras profundiza en las carencias de la sociedad contemporánea. Sitios colaborativos como www.etheremporium.pbwiki.com (Klaw, 2015: 350), por citar tan solo un ejemplo, no hacen sino poner de manifiesto que el steampunk se ha convertido en una tendencia multiforme donde convergen diferentes afinidades ante cierto retrofuturismo.

[3] Siglas para *Do It Yourself*.

2. El *steampunk*: hibrideces y resignificaciones desde la posmodernidad

2.1. Un género híbrido

La naturaleza híbrida y transfronteriza del *steampunk* surge, entre otras cuestiones, de su complicada adscripción genérica, donde la alternancia entre lo fantástico y la ciencia ficción genera problemas tanto ontológicos como pragmáticos: "la lógica de lo fantástico se inmiscuye en un paradigma epistemológico propio de la ciencia ficción, lo cual responde, de alguna forma, a la disolución de categorías o fronteras a la que tiende un género como el steampunk" (Conte Imbert, 2011: 264). En realidad, el género no hace otra cosa que proyectar en el mundo actual, tal y como señala Matangrano (2016: 259-260), el viejo debate decimonónico entre tecnología y cientificismo, por un lado, y el componente místico / sobrenatural / fantástico por el otro, a partir de una postura conciliadora o, cuando menos, integradora. De igual modo, las coordenadas temporales generan otra mixtura, al combinar era victoriana con visión proyectiva desde el prisma de la contemporaneidad. Y así, la fascinación por un futuro que surge de lo retro, a partir de una óptica de corte ucrónico, genera una transgresión negociada entre pasado, presente y futuro (Pegoraro, 2012b: 395) que emana de la cultura punk. Y es precisamente el "imaginar un futuro que no ocurrió para ese pasado" (Pegoraro, 2012a: 87), a partir de la pregunta ¿y si…?, lo que lleva a la combinación de fantasía y realidad, de hechos históricos y personajes ficticios, en una suerte de temporalidad híbrida (Bowser y Croxall, 2010: 2) que trasciende el plano puramente cronológico, semántico y genérico, al propiciar, desde la transversalidad, creaciones artísticas en las cuales se integran elementos heterogéneos procedentes de referentes culturales dispares (Hale, 2013: 11), dando lugar a un eclecticismo que permea cualquier tipo de manifestación artística.

2.2. El *steampunk* y su semiótica / retórica

En opinión de algunos críticos, el *steampunk* puede servir como piedra angular para entender las cuestiones centrales de los estudios retóricos del siglo XXI. En efecto, nos encontramos ante un género que hemos de concebir no solo como un estilo, sino también como un conjunto

de ideas y creencias comunicadas a través de la literatura, el cine, el arte, la moda o el diseño, y que contribuyen a reforzar el sentimiento identitario de una determinada comunidad que ve así reflejados sus valores (Beard, 2014: XV-XVI, XXX). Y así, partiendo de la idea de que el *steampunk* "represents a rebellion against the mass-produced, cold, inaccessible technology that has infiltrated our lives and the apathetic society that it has contributed to" (Kiehlbauch, 2015: 100), el género construye, a partir de las más diversas manifestaciones, complejas y co-produtivas relaciones material-semióticas:

> *The potential and conventional use of a material is produced by its history and its accumulation of stories about how that material has been, cannot be, or might be used [...] This entanglement of expressive media, where text, object, and action meet —the material-semiotic— is of immense importance to understanding how individuals and communities produce, maintain, and modulate meaning through expressive forms and practices* (Hale, 2013: 30-31).

De este modo, el *steampunk s*e inserta en unas coordenadas donde posmodernidad y Romanticismo se combinan para recrear el pasado (Wright, 2014: 100). Y es precisamente este mecanismo de evaluación crítica de la historia —o al menos de la historia que nos ha llegado— lo que hace del género una creación posmoderna (Thompson, 2014: 131), en la cual el empleo de técnicas como la ironía, la intertextualidad, la hibridación, el pastiche o el anacronismo estratégico sirven para desfamiliarizar tanto el pasado victoriano como el presente de la globalización (Jagoda, 2010: 48). Cuando los artistas steampunk crean retro-máquinas contribuyen a gestar un mecanismo de reflexión sobre la tecnología moderna (VanderMeer y Chambers, 2011: 205), a partir de una visión alternativa del presente que es en el fondo una reformulación del futuro hecha desde un pasado optimista. De igual modo, el uso de personajes históricos en esta narrativa sirve para deconstruir una realidad puesta en entredicho desde el retrofuturismo. Y todo ello no hace sintonizar con una filosofía posmoderna que, como apunta González Rodríguez (2008: 144), "parte de la base de que las estructuras reflejan modos de pensar y de entender la realidad y, consecuentemente, considera que el orden de la narrativa revela y perpetúa el orden y los valores sociales, morales y políticos establecidos". La revisión intertextual —continúa González Rodríguez (2008: 144)— y "paródica de los

géneros tradicionales se ha convertido en una estrategia que los escritores posmodernos utilizan para ocuparse de los problemas relacionados con la autoridad, la representación y la identidad". En este sentido, el steampunk, con sus constantes guiños a personajes y períodos históricos, así como a distintos géneros literarios, adquiere conciencia de su propia ficcionalidad (Womack, 2014: 411) y juega con la idea derriniana de los límites difusos de los textos, y con su naturaleza reticular, deconstruyendo un pasado cargado ideológicamente, sobre el que se superpone, a modo de metáfora, la pátina de un futuro alternativo, mostrando así, desde una perspectiva crítica, la relatividad de un presente puesto una y otra vez en entredicho. Esa destrucción del pasado canónico que otorga el universo victoriano sirve, por tanto, para analizar nuestras asunciones ideológicas en torno a conceptos como el de modernidad o civilización, por mencionar solo dos ejemplos. El *steampunk*, así, juega a crear una líquida comunicación entre el interior y el exterior del texto, desmontando y evidenciando las "fuerzas no controladas" (Regidor Nieto, 2011: 136) instituidas por la literatura y la historia.

Dentro de las relecturas llevadas a cabo por el *steampunk*, como es obvio, la resignificación del mundo decimonónico es crucial. De este modo, la combinación de estética victoriana, personajes históricos y narrativa futurista (Fernández, 2011) sirve para insertar en el siglo XIX valores y características tecnológicas contemporáneas (Maiolino Herschmann, Pegoraro y Sanmartin Fernandes, 2013: 226). Ese ¿qué habría ocurrido si...?, a propósito de la tecnología, abre una línea temporal que sirve para visualizar el pasado desde un presente que lo reinventa (Pegoraro, 2012b: 399), creando una relación dialéctica entre ambos períodos temporales a partir de la paradoja que genera la nostalgia por un pasado inexistente (Prieto Hames, 2016: 96): "steampunk brings a twenty-first century sensibility —a more questioning eye— to the Victorian Era" (Thompson, 2014: 131). Por ello, las ansiedades culturales actuales son exorcizadas a través del siglo XIX, como consecuencia del reconocimiento en tal época de problemas muy similares a aquellos a los que nos enfrentamos en el siglo XXI (Womack, 2014: 414). La reactualización del mundo decimonónico no solo le da vigencia, otorgándole una nueva semántica, sino que contribuye a reanalizar pasado y presente desde una óptica posmoderna.

3. SEMIÓTICA DEL OBJETO EN EL UNIVERSO *STEAMPUNK*

3.1. El objeto y su naturaleza metafísica en el mundo capitalista desde la óptica clásica

La incorporación del término fetiche en Europa "para describir supuestas creencias en objetos que almacenaban el poder de los dioses" ha permitirlo convertirlo en sinónimo de engaño, ilusión o falsa conciencia (Blázquez, 1995-1996: 155-156), pero también constatar procesos de "sacralización del objeto que adquiere cualidades taumatúrgicas" (Salvador Peris, 2009: 140). Para Marx (1971: 36-47), la mercancía, en el mundo capitalista, habría adquirido una fetichización fruto del engaño surgido al parecer que emana del propio objeto la relación socioeconómica que este genera por haber sido producido por el hombre. Este hecho convierte al objeto en algo metafísico, habiendo así una traslación de la actividad productiva del hombre hacia el objeto mismo:

> *El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de estos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores* (Marx, 1971: 37).

De este modo, la relación entre objetos materiales encubriría una relación social surgida del capitalismo, recordando, para Marx (1971: 38), a los procesos psicológicos que desencadena la religión, "donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres". Trasladando esto a las formas de producción modernas, "si los objetos útiles adoptan la forma de mercancía es, pura y simplemente, porque son productos de trabajo privados independientes los unos de los otros" (Marx, 1971: 38). Y así, los productos del trabajo adquirirían una naturaleza fetichista que parecería desvincularlos de sus creadores y que no ocurría en la Edad Media, donde los vínculos personales de sujeción no hacían necesario "que los trabajos y los productos revistan [...] una

forma fantástica distinta de su realidad" (Marx, 1971: 42). Todo esto, en suma, lleva a una subordinación del hombre al proceso de producción, sustentada en un "fetichismo adherido al mundo de las mercancías", esto es, a la "apariencia material de las condiciones sociales de trabajo" (Marx, 1971: 46). Y así, el fetichismo de la mercancía, en Marx, sustituiría a la religión del Antiguo Régimen, a partir de "la idea de un dios oculto en la intimidad de la mercancía" (Margulis, 2006: 32), lo que llevaría a "la dominación social por las cosas, no por los individuos" (Angulo Tarancón, 2017: 78), como consecuencia de la enajenación en el sistema capitalista. El fetichismo, en suma, cosifica al sujeto, haciendo que sean las mercancías "las que terminan dirigiendo la economía sin el menor control de los seres humanos, pareciendo así una relación social entre los objetos, al margen de quienes los producen" (Arkotxa Sarralde, 2019: 39), convirtiendo las relaciones sociales entre los hombres en una aparente relación entre cosas, "un producto social que, sin embargo, ha eliminado de sí todo rastro de trabajo humano [...] La mercancía es una forma del producto del trabajo humano que, sin embargo, no aparece como tal, sino como un objeto independiente del productor" (Morales Bonilla, 2018: 260). La mercancía —que no deja de ser, en el fondo, la codificación en clave capitalista y desde el prisma del fetichismo del producto del trabajo—, de este modo, aparece desvinculada de su productor, como consecuencia del pago de un salario (Larsson, 2014: 60), convirtiéndose en una forma de relación social.

Desde otro prisma, Walter Benjamin (1985: 11-13) sustenta la estructura religiosa del capitalismo sobre cuatro pilares: a) su condición de religión de culto, donde todo cobra significado solo en relación con la propia práctica; b) la naturaleza permanente del culto; c) el hecho de que el capitalismo no expíe la culpa, sino que la engendre, y d) el requisito de que su Dios permanezca en todo momento oculto. Ello conduciría, pues, al sujeto, según el filósofo alemán, a su propia destrucción, a partir de una religión con culto, pero sin dogma, de naturaleza totalizadora y donde el impío aparece representado en la figura del sujeto no productivo. A diferencia de Marx, para Benjamin la fetichización de la mercancía surge no ya de su presencia en el mercado sino de su naturaleza exhibicionista (Pérez Díaz, 2018: 183), a partir de un contexto productivo donde "la capacidad de disfrute de la materialidad de las cosas independientemente de su valor de cambio se ha perdido a todas vistas" (Zamora, 1999: 139).

3.2. Relación sujeto-objeto desde el prisma *steampunk*

La cultura *steampunk*, más que su propio universo literario como tal, ha adquirido desarrollo en gran medida a partir de prácticas e iniciativas centradas en el mundo del objeto (Onion, 2008: 139). Y esto es precisamente lo que define la estética tecno-mecánica de dicho retrofuturismo: el conocimiento de cómo funciona algo (Brummett, 2014a). Por otro lado, los objetos son vistos también como símbolos que comportan significados en múltiples formas: pueden reescribir el pasado, reestructurar relaciones de poder, exhibir diferentes clases de interacciones sociales y culturales, etc. (Wright, 2014: 95-96, 108). En consonancia con ello, y frente a la figura del científico loco, el *steampunk* se servirá del reparador, del tinkerer, para mostrar el poder humano a la hora de crear invenciones útiles y beneficiosas, las cuales serán descritas con profusión de detalles en una narrativa donde se reescriben relaciones más éticas con los objetos que las que evidenció el período victoriano, período este que, sin embargo, contribuyó a la democratización de un dominio tecnológico puesto luego tan solo en manos de especialistas (Forlini, 2010: 74, 80).

De este modo, la coexistencia, en opinión de los especialistas, del boom del *steampunk* con la preeminencia de la tecnología —con la consiguiente incapacidad para controlarla / entenderla / modificarla—, en los últimos veinte años (Bowser y Croxall, 2010: 16-17), no hace sino poner de manifiesto la necesidad de un reencuentro con la naturaleza física de las cosas a partir de objetos y piezas presentes de forma más o menos recurrente en el imaginario retrofuturista: dirigibles, engranajes, relojes, máquinas a vapor, gafas protectoras, tuercas, etc. (Barratt, 2010: 175). Y así, frente a un mundo digital críptico e inaccesible, el *steampunk* recurre a la vieja artesanía para trabajar con tecnologías arcaicas, mirando al pasado mientras se rechazan elementos negativos de la modernidad, como la obsolescencia: "steampunks want to buy something once and then pass it on to our children. Even better, we want to make something once, something that we will use every day for the rest of our lifes [...] something that no one else in the world has" (VanderMeer y Chambers, 2011: 218).

Para entender el valor de los objetos en el imaginario *steampunk* es necesario, por tanto, ser consciente del componente afectivo que

comporta[4], aumentado por el propósito estético que persiguen esta clase de creaciones (Prieto Hames, 2016: 108), y que encontramos en prácticas como el modding, consistente en reconstruir tecnología actual añadiendo ornamentos steampunk (Kiehlbauch, 2015: 93). De este modo, la cultura y el *ethos* del *Do It Yourself* conllevan un fetichismo tanto por los objetos pequeños (engranajes, etc.) como por los dispositivos de ingeniería de enormes proporciones (Brummett, 2014a: 82), que conduce, irónicamente, a huir de la reificación del individuo, en la medida en que el componente artesanal rehumaniza la relación entre hombre y objeto, generando así una re-fetichización o neo-fetichización contracapitalista (deconstructiva) del objeto.

En conclusión, el *steampunk*, en cuanto género posmoderno, resignifica la relación sujeto-objeto, en oposición al sistema productivo industrial, anulando el componente relacional, economicista, de la fetichización según el prisma marxista de la mercancía, en la medida en que tiende al consumo propio, a la no-venta, del objeto creado / manipulado. Por ello, nos hallamos ante un género donde el fetichismo de los objetos no emana de su componente productivo y relacional, como en el sistema capitalista, sino de su vínculo con el creador-manipulador, sin que la apropiación del trabajo ajeno, en términos comerciales, tenga lugar, por lo general. Frente a la obsolescencia y los dictados de la moda, el steampunk lucha por ofrecer elaboraciones materiales imperecederas y atemporales. Frente al intercambio y la reproducción constante del mismo proceso de producción y compraventa (Arkotxa Sarralde, 2019: 52), el *steampunk* rescata el valor lúdico, hedonista y recreativo de los objetos, vinculados indisolublemente a su creación y al responsable de esta. Y así, el steampunk subvierte —deconstruye— el sentido capitalista del fetichismo del objeto —mercancía con valor de cambio—, transformando la creación en algo propio, artesanal, inalienable, intransferible y con propiedades casi mágicas. Si en el capitalismo se desvían los afectos del valor de uso hacia el valor de cambio (Zamora, 1999: 141), mostrando las cosas como desprovistas de historia e independizadas de su creador (Morales Bonilla, 2018: 265), el steampunk desvincula las producciones de significaciones

[4] Así, en palabras de Onion (2008: 138-139): "Steampunk seeks less to recreate specific technologies of this time than to re-access what they see as the affective value of the material world of the nineteenth century".

economicistas, incidiendo en el cordón umbilical que une a estas con su demiurgo.

3.3. Análisis de un ejemplo: el reloj

3.3.1. El tiempo como símbolo operacional. Relojes y fetichismo steampunk

La incorporación del tiempo a la literatura, en sus diversas dimensiones, ha permitido constatar, entre otras cuestiones, la contraposición entre el carácter subjetivo de este y el enfoque cosmológico tradicional (Udías Vallina, 2014: 28), llevando, en última instancia, a una consideración del tiempo y la temporalidad como "procesos relacionales [...] la relación con la alteridad es una conditio sine qua non para que ambos se den [...] Una conciencia absolutamente sola y vacía es una conciencia atemporal que no puede distinguir un momento de otro" (Garrido-Maturano, 2014: 41). De este modo, la relación con el Otro y la constatación de las dimensiones de pasado, presente y futuro emanan de la noción de temporalidad (Garrido-Maturano, 2014: 41), la cual a su vez "no se apoya en ningún órgano sensorial", siendo "imprescindible para realizar operaciones en el espacio [...] y para poder planificar acciones a futuro" (García-Borreguero, 2014: 67).

En el imaginario *steampunk*, el reloj comporta dos elementos cruciales que le otorgan un claro protagonismo: a) desde el punto de vista físico, el reloj tradicional, con sus engranajes y mecanismos[5], es un dispositivo reparable, modificable y que rehúye la obsolescencia del fungible universo digital; b) desde el prisma cultural, la visión posmoderna que otorga este género permite deconstruir el valor simbólico del reloj en las sociedades modernas —vinculado a la medición de las jornadas de trabajo y a la cuantificación de cualquier período vital—, creando una fetichización en torno a él que se encuentra a caballo entre la recreación lúdico-estética ante la perfección del mecanismo[6] y la denuncia por

[5] Los engranajes son, sin duda, uno de los elementos visuales y narrativos más frecuentes y reconocibles en el *steampunk*, como ha señalado Womack (2014: 411), junto con las turbinas a presión, los autómatas, las máquinas del tiempo o los dirigibles, por citar algunos ejemplos.

[6] Véanse, por ejemplo, las propias confesiones autobiográficas de autores como Blaylock o Jeter acerca de la fascinación que sobre ellos siempre han ejercido las maquinarias de los relojes o los

la alienación que comporta la obsesión por el tiempo en las sociedades contemporáneas (post)industriales.

En efecto, el reloj no es más que la representación simbólica de una preocupación por el tiempo que, en el caso del *steampunk*, resulta clave (Moreno, 2010: 263), y que en ocasiones se manifiesta a través de las estrategias de los viajes en el tiempo[7] y los universos paralelos —"sometimes steampunk imagines the course of social and scientific development of Age of Steam technologies and aesthetics in parallel universes" (Brummett, 2014b: X)—, lo que desencadena una nueva temporalidad que rompe con el concepto del devenir lineal, poniendo a prueba la capacidad del lector para enfrentarse a situaciones narrativas donde los anacronismos y las paradojas temporales llevan a situaciones límite, en ocasiones, la verosimilitud de las historias (Bowser y Croxall, 2010: 10). De este modo, el tiempo objetivo y el reloj, que han cobrado una nueva dimensión con el capitalismo, se ven subvertidos y resignificados en el steampunk, al establecerse una relación íntima y no-comercial entre objeto y sujeto, encarnada en la presencia de un reloj que sirve tanto como referente material —en claro homenaje a la cultura maker antidigital— y como elemento simbólico que deconstruye el valor cultural del tiempo en la sociedad moderna.

3.3.2. El reloj como elemento narrativo en el universo steampunk*: algunas muestras*

La presencia del reloj en las obras de inspiración más o menos steampunk ha sido una constante desde sus orígenes, y con frecuencia vinculada a la figura del inventor / creador / reparador. Sin ir más lejos, ya en la primera edisonada —*The Huge Hunter*; or, the *Steam Man of the Prairies* (1868), de Edward S. Ellis—, su protagonista, un enano jorobado, tiene un don para los inventos "con elementos en su haber como un reloj que siempre se mantiene en hora" (Nevins, 2015: 10). Desde entonces, la alternancia y combinación entre máquinas, engranajes, inventores y relojes ha sido una constante, intensificándose este recurso en los últimos años.

engranajes antiguos (VanderMeer y Chambers, 2011: 49, 53).

[7] Una obra ya clásica dentro del imaginario *steampunk* sobre los viajes en el tiempo es *The Anubis Gates* (1983), de Tim Powers.

Como muestras, podemos citar, dentro de la antología en español de Ann y Jeff VanderMeer (2015), desde las referencias a los dispositivos mecánicos, ya en los títulos de los relatos —"La máquina de Lord Kelvin", de James P. Blaylock (2015)—, hasta la simbología de los engranajes y las manivelas en "La boca dadivosa", de Ian R. MacLeod (2015) —"ruedas dentadas dentro de ruedas dentadas; mundos dentro de mundos" (MacLeod, 2015: 77)—, o en "El hombre de vapor de la campiña y el jinete oscuro se ven las caras: una novela barata", de Joe R. Lansdale (2015) —"la mayor parte de su maquinaria funcionaba a base de engranajes, cables y ruedas dentadas de bicicleta [...] los morlocks [...] pedaleaban sobre ruedas dentadas y engranajes conectados y permitían a su líder morlock [...] manipular manivelas y guiar los mecanismos" (Lansdale, 2015: 132)—, pasando por el protagonismo de los inventores / creadores en "El dios payaso se acerca", de Jay Lake (2015) o en "Setenta y dos letras", de Ted Chiang (2015). Sin embargo, serán sobre todo las referencias al tiempo[8] —"el tiempo está contenido entre, dentro de y tras cortinas dimensionales, y esas cortinas son fuertes y difíciles de romper" (Lansdale, 2015: 126)— las que permitan incorporar el protagonismo del reloj casi como un personaje más en las historias de corte *steampunk*, a partir de un fetichismo que aparece delatado por descripciones que se deleitan en los más minuciosos detalles del objeto: "consultó su reloj de bolsillo, dorado, grueso como una galleta, que llevaba impresos zarcillos y hojas que, enroscándose, formaban las iniciales V. R." (Chabon, 2015: 231); "tras sacar un reloj grande y redondo del bolsillo del chaleco, Cowperthwait lo sincronizó con el ómnibus de Tooting de las 11:45" (Di Filippo, 2015: 244), etc.

En el caso de la literatura *steampunk* en español es posible constatar también el uso fetichista del reloj, con diversas intencionalidades. Así, por ejemplo, en "El óxido del sombrerero", de Alfredo Álamo (2014), el juego intertextual que propicia *Alicia en el país de las maravillas* permite reescribir el célebre librito mediante la construcción de un protagonista que se ajusta a dos clichés frecuentes en esta narrativa de corte retrofuturista, esto es, la obsesión por la medición del tiempo y la configuración del cerebro como una máquina-reloj *steampunk* más: "al sombrerero le molestaba sobremanera que le hicieran perder el hilo del tiempo [...] y los engranajes

[8] Consúltese la obra de Palma (2009) para constatar las innumerables referencias filosóficas de narrador y personajes sobre esta cuestión.

de su cerebro no podían concebir un mísero segundo de retraso" (Álamo, 2014: 287-288). No en vano, el tiempo adquirirá tintes alegóricos a lo largo de la historia —"Sombrerero [...] del mismo Don Tiempo traigo noticias. Después de todo, nadie puede vivir demasiado lejos de él" (Álamo, 2014: 292)—, lo cual no hace sino sumarse a la archiconocida frase del Señor Conejo, que adquiere una nueva interpretación en la versión retrofuturista del texto de Carroll: "¡Tarde, llego tarde!" (Álamo, 2014: 293). Por último, en el desenlace de la obra, la muerte del sombrerero se teñirá de una trágica ironía en labios del gato, a partir de una broma macabra en torno de nuevo a la idea de tiempo: "al parecer el tiempo no perdona. Y todos junto a la mesa rieron su broma" (Álamo, 2014: 296). De cualquiera de las maneras, la presencia del reloj, y la recreación en su aspecto físico, destaca de forma muy llamativa, y solo se hace comprensible a partir de la confluencia entre el relato original y el imaginario steampunk: "su enorme reloj de bolsillo" (Álamo, 2014: 287); "el momento de aguja pequeña seis y aguja grande doce más uno" (Álamo, 2014: 287, 295); "su otro reloj, lleno de mantequilla cara y migas variadas" (Álamo, 2014: 288); "el ruido de su relojería girando a gran velocidad" (Álamo, 2014: 291); "un sonoro Tic" (Álamo, 2014: 295); "estiró de la cadena que lo sostenía y lo levantó" (Álamo, 2014: 295); "Tac, concluyó el reloj" (Álamo, 2014: 295), etc.

Otro ejemplo muy significativo es el de "Como dentro de un reloj", de Luis Guallar (2014). Lo que nos encontramos aquí es un relato-descripción acerca de un edificio automatizado cuyo correcto funcionamiento es exclusiva responsabilidad de un grupo de autómatas y de un conjunto abigarrado de máquinas. El argumento gira en torno a una serie de ruidos extraños que por las noches despiertan al protagonista, produciendo así en el lector un sentimiento de angustia que va in crescendo, fruto del convencimiento, por parte del personaje principal, de que "el edificio, aquel cúmulo de mecanismos y extraños inventos disfrazado de hotel, sería mi tumba" (Guallar, 2014: 332). Y así, los extraños ruidos nocturnos, interpretados como "respiración apagada" o "voz amortiguada" (Guallar, 2014: 333), llevarán al protagonista a la locura y a su ingreso en un hospital, donde no logrará escapar a los demonios y fantasmas del edificio que le arrastró al desvarío: "es durante las oscuras y terribles noches [...] cuando puedo escuchar el infernal traqueteo mecánico de cientos de engranajes, palancas y válvulas que surgen de detrás de las paredes, y me hacen sentir como si estuviese encerrado en el interior de un

gran reloj" (Guallar, 2014: 339). De este modo, en el relato de Guallar, el edificio automatizado acaba por convertirse en una metáfora del reloj, y el enloquecimiento del protagonista, atrapado en él —"la algarabía de ruedas y engranajes que convertía la oscuridad de mi dormitorio en una opresiva tumba encerrada en el interior de un gran reloj" (Guallar, 2014: 330)—, no es sino una angustiosa y literaria reflexión acerca del poder alienante del tiempo —y de la obsesión por su medición y control— en la sociedad moderna, y de su naturaleza absorbente:

> *El murmullo mecánico y constante de las ruedas dentadas girando unas contra otras, moviendo válvulas y palancas, me hacía sentir como si estuviese dentro de un reloj, que con su incesante tic-tac me acunaba mientras las agujas, moviéndose al ritmo del sonido, me llevaban a sumergirme en las cálidas aguas del sueño* (Guallar, 2014: 323).

De cualquiera de las maneras, sin duda una de las obras paradigmáticas en lo que a la fetichización del reloj concierne es La invención de Hugo Cabret, de Brian Selznick (2007). Sin ser esta una obra netamente steampunk, muestra de forma evidente sus deudas para con este género retrofuturista a través del imaginario mecánico del que se sirve y que nutre la trama argumental —con autómatas, relojes, resortes y engranajes salpicando de forma continuada la historia—, de la combinación entre realidad y fantasía, del período histórico que abarca —comienzos del siglo XX, asumido con frecuencia como una elongación del período victoriano—, del uso de figuras asociadas al universo steampunk, como el cineasta Georges Méliès y, sobre todo, de la preeminencia de la figura del inventor / reparador, clave a propósito del personaje principal del relato.

La obra, de difícil adscripción genérica —la presencia continuada de dibujos y fotografías imprimen un cierto ritmo cinematográfico a la narración (Silva Cordeiro y Delácio Fernandes, 2016: 152) y sitúan el volumen a caballo entre el álbum ilustrado y la novela gráfica—, cuenta la historia de un muchacho huérfano, Hugo, a quien el fallecimiento de su tío alcohólico, tras el de su padre inventor, le convierte en improvisado mantenedor de los distintos relojes que pueblan la estación de tren de Montparnasse, en París. En su camino se cruzarán una niña y el padrino de esta, que no resultará ser otro que el cineasta retirado Georges Méliès, quien regenta en la actualidad una tienda de juguetes y golosinas. El afán

de Hugo para recuperar un autómata escritor conservado de su padre y el descubrimiento de que el anciano de la tienda de juguetes no es otro que el gran Méliès articulan una historia donde texto e imagen alternan entre toda suerte de relojes y dispositivos mecánicos que acompañan al lector, como un personaje más. La obra, destinada al público juvenil, muestra la búsqueda por parte de Hugo de su identidad en el camino a la madurez, para quien la recuperación de la figura paterna pasa por los vínculos materiales —un cuaderno de anotaciones y el autómata— y emocionales —el gusto por las máquinas, los inventos o el cine— que le unen a él (Silva Cordeiro y Delácio Fernandes, 2016: 152-157). De este modo, la novela, a diferencia de la mayoría de los textos de esta clase —que poco contribuyen a aumentar el espíritu crítico, inventivo y estético de los jóvenes—, crea una narración de calidad donde los miedos, ansiedades y problemas de un niño en su camino a la adolescencia (Silva Cordeiro y Delácio Fernandes, 2016: 159) se combinan con un seductor imaginario steampunk que atrae a niños y adultos desde las primeras líneas.

En lo que al tema de este artículo concierne, lo primero que llama la atención es la omnipresencia de relojes en el relato —"un hombre que miraba muy atento el reloj principal" (Selznick, 2007: 204); "el único sonido que se oía era el pulso rítmico de la maquinaria de los relojes" (Selznick, 2007: 378)—, la cual convive con la obsesión de Hugo hacia estos: "le iba a ser imposible cuidar de los relojes" (Selznick, 2007: 307), "se preguntó cuándo dejaría de funcionar aquel reloj" (Selznick, 2007: 371), etc. El fetichismo hacia estos surge de nuevo tanto de su pormenorizada descripción —"comenzó por los dos grandes relojes con esfera de cristal [...] eran como enormes ventanales" (Selznick, 2007: 76)— como del lazo familiar que le supone a Hugo: "provenientes de una larga estirpe dedicada a la cronometría" (Selznick, 2007: 125); "siempre pensó que acabaría por convertirse en relojero como su padre" (Selznick, 2007: 126), etc. A partir de ahí, la obra establece una serie de vínculos semánticos entre el reloj y los conceptos más diversos: a) el cine —"el año pasado vimos una en la que un hombre se quedaba colgado de las agujas de un reloj gigantesco" (Selznick, 2007: 173)—; b) el control del tiempo —"sabía que el tiempo seguiría su curso aunque se rompieran todos los relojes de la estación, por muchas ganas que tuviera de detenerlo" (Selznick, 2007: 378)—; c) el propio protagonista —"había apodado a Hugo 'Tictac' porque siempre llevaba algún reloj en los bolsillos" (Selznick, 2007: 146)—; d) la creación

divina —"era un hombre construido enteramente con engranajes de relojería" (Selznick, 2007: 114)—; e) los lazos paterno-filiales —"A Hugo se le daba bien arreglar relojes; parecía una habilidad hereditaria en su familia" (Selznick, 2007: 116)—; f) la magia —"Hugo había llegado a comprender la conexión entre la cronometría y la magia de la que le había hablado su padre" (Selznick, 2007: 232)—; g) el corazón —"al ritmo de los latidos de su corazón, como el tictac de un reloj" (Selznick, 2007: 124)—; h) el cerebro —"a menudo imaginaba que tenía el cráneo lleno de ruedas y engranajes, y sentía una extraña conexión con todos los mecanismos que tocaba" (Selznick, 2007: 126)—; i) la madurez —"¿me estás diciendo que tú solo has podido mantener y revisar todos los relojes de la estación? ¿Sin ayuda? ¿Tú, un chaval de diez años? "(Selznick, 2007: 479)—; j) la creatividad —"sacó un trozo de papel y un lápiz de una caja que había junto a la cama y se puso a dibujar relojes y engranajes" (Selznick, 2007: 139)—, o k) la tranquilidad —"arrullado por el ritmo del reloj" (Selznick, 2007: 139)—, por citar algunos ejemplos.

Y así, cuando el propio autor, en las páginas finales de la obra, reconoce sus débitos para quienes le han asesorado en el ámbito de la horología —"Andy Baron […] se pasó horas hablando por teléfono conmigo en su empeño por explicarme los aspectos técnicos de todo tipo de relojes" (Selznick, 2007: 529); "me ayudaron a adentrarme en los misterios de los mecanismos de relojería" (Selznick, 2007: 530)—, no hace sino evidenciar uno de los pilares cruciales de la obra, esto es, la importancia del reloj en cuanto objeto y de la reparación —"había logrado avanzar en el arreglo del hombre mecánico sin fijarse en los dibujos de su padre" (Selznick, 2007: 190); "se te daba bien reparar los juguetes estropeados" (Selznick, 2007: 224); "¿cuál es tu propósito en la vida? […] ¿arreglar cosas? Hugo Reflexionó" (Selznick, 2007: 375)— en cuanto arte. El reloj, en efecto, lejos de ser tan solo un mero instrumento para la medición del tiempo, encarna la quintaesencia del culto steampunk a la mecánica y a los engranajes, revestidos de un fetichismo tan evidente que el lector no puede sustraerse a una fascinación que cautiva al protagonista una y otra vez: "se encontró rodeado de piezas mecánicas, más de las que jamás hubiera podido imaginar. Mirara donde mirara, encontraba botes llenos de piececitas metálicas, resortes minúsculos, engranajes, muelles, tuercas" (Selznick, 2007: 166); "los dos observaron cómo empezaban a moverse los engranajes de relojería […] los mecanismos zumbaban, rotaban, giraban"

(Selznick, 2007: 237); "una cascada de movimientos perfectos, con cientos de pequeñas acciones de brillante precisión, recorrió el interior" (Selznick, 2007: 140), etc. Esta fascinación-obsesión —"sus mecanismos eran tan intrincados, tan complejos, que se mareó solo de mirarlos" (Selznick, 2007: 117)— llevará de nuevo a crear vínculos semánticos, esta vez con la creación de vida —"cuando se aburría construía animalitos mecánicos" (Selznick, 2007: 116); "tal vez sea esa la razón de que las máquinas rotas resulten tan tristes: ya no pueden cumplir con el propósito para el que fueron creadas" (Selznick, 2007: 374)— o con el universo —"me gusta imaginar que el mundo es un enorme mecanismo" (Selznick, 2007: 378)—, por citar dos ejemplos. Y, finalmente, este fetichismo hacia los objetos mecánicos encontrará su máxima expresión en la figura de ese autómata que se convertirá en una auténtica obsesión para Hugo —"se quedaba trabajando en el autómata hasta el amanecer" (Selznick, 2007: 191)—, en la medida en que representa el último vínculo que le queda con su difunto padre —"cuanto más avanzaba en su restauración, más le obsesionaba una idea […] resolvería todas las preguntas que tenía pendientes y le revelaría qué hacer ahora que se había quedado solo" (Selznick, 2007: 133)— y lo único valioso de su vida: "el autómata yacía entre los restos del edificio como si quisiera acusar a Hugo, recordarle que todo lo que tenía en la vida había desaparecido […] la idea de perder de vista al hombre mecánico se le hacía insoportable" (Selznick, 2007: 130, 138). De este modo, la consideración del autómata como un ser vivo más —"los dos empezaron a considerar al autómata como un animal herido que había que cuidar para que se restableciera" (Selznick, 2007: 121)— dará pie, por último, a un guiño metaenunciativo y diegético clave, al atribuir todo el relato que concluye ante nosotros a la capacidad inventiva y escrituraria del mecanismo reparado por el protagonista:

> *El autómata que descubrió mi padre acabó por salvarme la vida […] He pasado innumerables horas diseñándolo. He tallado cada uno de sus engranajes, he troquelado todas sus ruedas dentadas y he dado forma con mis propias manos hasta a los detalles más nimios de su maquinaria.*
> *Si se le da cuerda, hace algo que no creo que pueda hacer ningún otro autómata del mundo. Mi autómata es capaz de contar la increíble historia de Georges Méliès, su mujer y su ahijada, y el triste relato de un amable relojero cuyo hijo llegó a convertirse en mago.*
> *La compleja maquinaria que está alojada en el interior de mi autómata*

> *es capaz de reproducir ciento cincuenta y ocho dibujos diferentes, y puede escribir letra por letra un libro entero compuesto de veintiocho mil ochocientas ochenta y nueve palabras.*
> *Unas palabras que estáis acabando de leer en este preciso momento* (Selznick, 2007: 510-511).

Como señalan Silva Cordeiro y Delácio Fernandes (2016: 157), al colocar al autómata de Hugo como el verdadero autor de la obra se lleva al lector, una vez más, al plano de la fantasía, evidenciando así el elemento metalingüístico presente en la narrativa. De cualquiera de las maneras, lo cierto es que la figura del autómata, en el texto, no hace sino exacerbar aún más el constante esfuerzo por otorgar a la mecanización, y al imaginario alrededor de engranajes, poleas y relojes, un protagonismo que solo se entiende desde el interés por proporcionar a estos dispositivos y objetos vínculos afectivos con un protagonista que, huérfano y desarraigado, ve en el mundo de la cronometría y de la reparación un mecanismo para exorcizar viejos fantasmas y recuperar la memoria de su padre, encontrando así de nuevo su lugar en el mundo y avanzando hacia la madurez de la vida adulta.

4. CONCLUSIONES

En un reciente ensayo, David Sax (2016) apuntaba la creciente importancia que, ante la saturación por la sobreexposición al mundo digital, está cobrando el universo analógico, retro o vintage dentro de cierto movimiento contrageneracional juvenil, el cual parece sobrepasar al análisis superficial que ve en este fenómeno un mero esnobismo hipster ante un pasado nostálgico que sirve solo como elemento diferenciador. Esta tendencia antidigital no hace sino sumarse a movimientos como el *steampunk*, que arrancan de una profunda añoranza por un pasado replanteado. Y así, el steampunk emerge como un género de difícil adscripción, a caballo entre la ciencia ficción y la literatura fantástica, y donde se reescribe un pasado ambientado a finales del XIX o comienzos del XX con una clara prelación del vapor y la mecánica sobre la electricidad / electrónica y los hidrocarburos. Retomando a visionarios como Verne o Wells, e inspirándose en subgéneros pulp como las edisonadas, autores como Michael Moorcock o Kevin W. Jeter comenzaron a crear en los años 70 y 80 del pasado siglo un universo narrativo que ha ido adquiriendo

mayores dimensiones a medida que el género daba el salto a diferentes formatos o discursos —los videojuegos, el cine, el cómic, las películas de animación, los juegos de rol—, sumado al hecho de que, irónicamente, Internet y el mundo digital han contribuido a crear una comunidad de simpatizantes, especialistas y consumidores que ven en las convenciones o en los cosplay un mecanismo de refuerzo identitario. Al margen de su incierta evolución futura, lo que sí es constatable es el hecho de que parte del impacto del steampunk es consecuencia de las implicaciones ideológicas que el género ha ido asumiendo —crítica al capitalismo y a la obsolescencia, reivindicación de la artesanía, de la cultura del *Do It Yourself*…— y de los mecanismos semióticos que ha ido gestando, al desarrollar un discurso posmoderno que deconstruye las conexiones entre pasado y futuro, así como las relaciones que el capitalismo ha establecido entre el individuo y los objetos[9], desde una hibridez que no le tiene miedo a la combinación de géneros, de realidad y fantasía, o de diferentes formatos y plataformas.

Uno de los aspectos aún no suficientemente estudiados a propósito del *steampunk* es lo concerniente a las relaciones sígnicas que este retrofuturismo establece entre el objeto y su creador / poseedor. Desde el análisis economicista clásico que ofrece la óptica marxista, el mundo capitalista ha convertido a los objetos en mercancía, creando un fetichismo en torno a esta que emana de la errónea atribución a la materia producida de unas relaciones socioeconómicas que, en última instancia, provienen del creador de la mercancía, esto es, de su productor. Esta situación de alienación, en virtud de la cual el sujeto se desvincula del producto

[9] Si bien el tema escapa a los objetivos de este artículo, en el caso de otros géneros cercanos, como el *ciberpunk*, por ejemplo, la crítica al capitalismo también se da, pero a través del retrato de un universo distópico en el cual el sujeto se ve "sometido a grandes corporaciones mundiales que ejercen un dominio absoluto" (Areco, 2011: 164). De este modo, y a diferencia del *steampunk*, el ser humano se encuentra sumergido, no ya en una atmósfera retro, sino en un capitalismo tardío donde las corporaciones globales abarrotan la Tierra de tecnología y desechos, mostrando así el impacto negativo del neoliberalismo en el medio ambiente y en el acceso a recursos (Leone, 2017: 68). Y así, frente a la relación hombre-máquina del *steampunk*, con un claro componente afectivo y artesanal, el *ciberpunk* muestra un universo deshumanizado donde tecnología y poderes totalitarios se alían, pasando del rol del individuo en cuanto orgulloso creador / inventor de objetos, respecto a los que sostiene una posición de alteridad, a una disolución de la frontera natural-artificial que comporta, en última instancia, el desarrollo de identidades difusas y en ocasiones alienantes en las que la unión hombre-máquina supone la aparición de biotecnologías que desencadenan la irrupción de un nuevo protagonista: el *cíborg*.

elaborado, al tiempo que desaparece de las relaciones vertebradas en torno a la mercancía en circulación, genera una suerte de dinámica pseudorreligiosa donde, en palabras de Walter Benjamin (1985), el culto al consumo lleva a un círculo vicioso de autoinculpación del que solo escapa el impío, esto es, el sujeto no productivo.

Frente a todo ello, el steampunk, desde la posmodernidad, deconstruye y resignifica las relaciones entre sujeto y objeto, desarrollando un vínculo íntimo e individual con las creaciones, mientras desaparece —o pasa a una posición marginal— la utilización economicista de las cosas —de naturaleza mecánica— producidas por el individuo. Frente a la alienación e industrialización que comporta la producción despersonalizada en el contexto capitalista, el steampunk aboga por la reivindicación de la artesanía y la elaboración propia —respecto a la cual se crea un vínculo indisoluble—, desposeyendo a la producción y al consumo de objetos del sentimiento culpabilizador que surge en una economía de mercado. El objeto, así, deja de ser algo ajeno para su fabricante / inventor, el cual controla plenamente la producción de este a partir de un retorno al mundo analógico que otorga fisicidad al producto y que rechaza la especialización del universo digital. A partir de aquí, el reloj como objeto y como símbolo adquiere una especial relevancia en el imaginario *steampunk*, tanto por deconstruir la obsesión por la cronometría de la producción industrial y en cadena como por representar la quintaesencia de la perfección mecánica y la encarnación de la figura del reparador. Diferentes ejemplos —entre los que destaca sobremanera *La invención de Hugo Cabret*, de Brian Selznick (2007)— ilustran cómo, a lo largo de la historia del steampunk, el reloj ha adquirido una fetichización contracapitalista en la que individuo y objeto crean un vínculo fruto de un culto a la mecánica que surge como canto de cisne ante una sociedad donde el individuo permanece ajeno a la fabricación, comprensión o reparación de unos objetos estandarizados y condenados a la obsolescencia.

Así pues, sirvan estas líneas para reivindicar las sugerencias, estrategias semióticas y propuestas narrativas desarrolladas por un (sub) género poco atendido hasta ahora por la crítica española, pero sobre el que merece la pena centrarse a la hora de estudiar la proyección que sobre la narrativa, la sociedad y el arte actual está llevando a cabo esta propuesta retrofuturista que se sirve de la deconstrucción posmoderna para reescribir la realidad, aunando pasado y futuro a partir de un revisionismo que alerta

de los peligros de la tecnología actual desde nuestro prisma como pasivos consumidores, mientras el discurso predominante ofrece una visión buenista y acrítica del mundo digital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLAMO, A. (2014). "El óxido del sombrerero". En *Retrofuturismos. Antología Steampunk*, M. Womack (ed.), 287-296. Zaragoza: Ediciones Nevsky.

ANGULO TARANCÓN, M. (2017). "La dictadura del fetiche: de la objetividad del valor a la dominación sin sujeto". *Éndoxa: Series Filosóficas* 40, 77-102.

ARECO, M. (2011). "Bestiario ciberpunk: sobre el imbunche y otros monstruos en *Ygdrasil* de Jorge Baradit". *Aisthesis* 49, 163-174.

ARKOTXA SARRALDE, J. (2019). "El fetichismo de la realidad. Una interpretación de Agustín García Calvo a través de Marx y Nietzsche". *Laguna. Revista de Filosofía* 44, 35-57.

BARRATT, C. C. (2010). "Time Machines: Steampunk in Contemporary Art". *Neo-Victorian Studies* 3.1, 167-188.

BEARD, D. (2014). "A Rhetoric of Steam". En *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*, B. Brummett (ed.), XIV-XXXII. Jackson: University Press of Mississippi.

BENJAMIN, W. (1985). *El capitalismo como religión,* E. Foffani y J. A. Ennis (traducción notas y comentarios). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) UNLP-CONICET, *https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fwww.redkatatay.org%2Fsitio%2Ftalleres%2Fcapitalismo_religion_5.pdf&pdf=true* [06/11/2019].

BLAYLOCK, J. P. (1986). *Homunculus*. New York: Ace Books.

____ (2015). "La máquina de Lord Kelvin". En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 25-60. Sevilla: Edge Entertainment.

BLÁZQUEZ, G. (1995-1996). "El fetichismo de la mercancía: ¿Una religión para el mundo moderno?". *Estudios* 6, 155-168.

BOWSER, R. A. y CROXALL, B. (2010). "Introduction: Industrial Evolution". *Neo-Victorian Studies* 3.1, 1-45.

BRUMMETT, B. (2014a). "Jumping Scale in Steampunk. One Gear Makes You Larger; One Duct Makes You Small". En *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*, B. Brummett (ed.), 80-93. Jackson: University Press of Mississippi.

____ (2014b). "The Rhetoric of Steampunk". En *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*, B. Brummett (ed.), IX-XIII. Jackson: University Press of Mississippi.

CHABON, M. (2015). "El agente marciano, un romance planetario". En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 215-242. Sevilla: Edge Entertainment.

CHIANG, T. (2015). "Setenta y dos letras". En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 169-215. Sevilla: Edge Entertainment.

CLARK, R. W. (1967). *Queen Victoria's Bomb*. London: Panther Books.

COLLECTION OF PEOPLE (2007). "What then, is steampunk? Steampunk is awesome". *Steampunk Magazine* 3, 6-7.

CONTE IMBERT, D. (2011). "El mundo de las ciudades oscuras, de Schuiten y Peeters: una topografía de la desubicación". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3.2, 247-277.

DI FILIPPO, P. (1995). *Steampunk Trilogy*. New York: Running Press.

____ (2015). "Victoria". En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 243-296. Sevilla: Edge Entertainment.

ELLIS, E. S. (1868). *The Huge Hunter*; *or*, *the Steam Man of the Prairies*. New York: The American News Co.

FERME, F. (2011). "Autonomía y cosificación: 'El carácter imaginario de la mercancía o su secreto'". *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico* 5.2, 35-61.

FERNÁNDEZ, L. (2011). "Llega por fin a España la novela 'steampunk'". *El Mundo,* 6 de diciembre*, http://www.siis.net/documentos/hemeroteca/111206__12.pdf [25/10/2019]*.

FORLINI, S. (2010). "Technology and Morality: The Stuff of Steampunk". *Neo-Victorian Studies* 3.1, 72-98.

GARCÍA-BORREGUERO, P. (2014). "La percepción subjetiva del paso del tiempo". *Crítica* 990, 66-70.

GARRIDO-MATURANO, Á. E. (2014). "El tiempo, el mar y las estrellas. Sentido cosmológico, filosófico y religioso del tiempo". *Crítica* 990, 36-41.

GIBSON, W. y STERLING, B. (1990). *The Difference Engine*. London: Victor Gollancz Ltd.

GOH, J. (2009). "On Race and Steampunk". *Steampunk Magazine* 7, 16-21.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, L. M. (2008). "La deconstrucción del cuento de hadas: intertextualidad y feminismo en 'The Cloud' de John Fowles". *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista* 7, 143-156.

GUALLAR, L. (2014). "Como dentro de un reloj". *En Retrofuturismos. Antología Steampunk,* M. Womack (ed.), 317-339. Zaragoza: Ediciones Nevsky.

HALE, M. (2013). "Airship Captains, Pith Helmets, & Other Assorted Brassy Bits: Steampunk Personas and Material-Semiotic Production". *New Directions in Folklore* 11.1, 3-34.

HARRISON, H. (1972). *A Transatlantic Tunnel Hurrah*. New York: Putnam.

JAGODA, P. (2010). "Clacking Control Societies: Steampunk, History, and the Difference Engine of Escape". *Neo-Victorian Studies* 3.1, 46-71.

JETER, K. W. (1979). *Morlock Night*. New York: Daw Books.

____ (1987). *Infernal Devices*. New York: St. Martin's Press.

KIEHLBAUCH, S. (2015). "Man and Machine in the World of Steam: The Emergence of Steampunk as a Cultural Phenomenon". *The Forum: Journal of History* 7.1, 83-104.

KLAW, R. (2015). "La máquina del tiempo de vapor: un estudio de la cultura popular". En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 349-358. Sevilla: Edge Entertainment.

LAKE, J. (2015). "El dios payaso se acerca". En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 103-114. Sevilla: Edge Entertainment.

LANSDALE, J. R. (2015). "El hombre de vapor de la campiña y el jinete oscuro se ven las caras: una novela barata". En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 115-152. Sevilla: Edge Entertainment.

LARSSON, M. J. (2014). "Entre máscaras y espejos. Aspectos económicos y epistemológicos del fetichismo de la mercancía". *EntreDiversidades: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 2, 45-67.

LEONE, M. L. (2017). "Trans-species Collaborations in Response to Social, Economic, and Environmental Violence in Rosa Montero's *Lágrimas en la lluvia* and *El peso del corazón"*. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 8.1, 61-78.

MACLEOD, I. R. (2015). "La boca dadivosa". En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 61-84. Sevilla: Edge Entertainment.

MAIOLINO HERSCHMANN, M.; PEGORARO, É. y SANMARTIN FERNANDES, C. (2013). "*Steampunk* e retrofuturismo: reflexos de inquietações sócio-temporais contemporâneas". *Comunicação, Mídia e Consumo* 10.28, 209-228.

MARGULIS, M. (2006). "Ideología, fetichismo de la mercancía y reificación". *Estudios Sociológicos* XXIV.70, 31-64.

MARX, K. (1971). *El capital. Crítica de la Economía Política, vol. I.* México: Fondo de Cultura Económica.

MATANGRANO, B. A. (2016). *"*O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 48, 247-280.

MOORCOCK, M. (1971). *The Warlord of Air*. New York: Ace Books.

MORALES BONILLA, C. (2018). "Rastros del tiempo. Fetichismo de la mercancía, cosificación y sociedad del espectáculo". *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política* 13, 255-271.

MORENO, F. Á. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción.* Vitoria: Portal Editions.

NEVINS, J. (2015). "Introducción: Las raíces del siglo XIX del *steampunk"*. En *Steampunk*, J. VanderMeer y A. VanderMeer (eds.), 9-16. Sevilla: Edge Entertainment.

ONION, R. (2008). "Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice". *Neo-Victorian Studies* 1.1, 138-163.

PALMA, F. J. (2009). *El mapa del tiempo.* Madrid: Alianza Editorial.

PEGORARO, É. (2012a). "Os steampunks e a cultura da mídia: apropriações de uma proposta retrofuturista no cenário brasileiro". *Mediaciones Sociales* 11, 83-106.

____ *(2012b)*. "*Steampunk:* as transgressões temporais, negociadas de uma cultura retrofuturista". *Cuadernos de comunicação* 16.2, 389-400.

____ (2013). "*Steampunk* in Brazil: Visuality and Sociability in an Urban Retro-Futuristic Culture". *International Journal of Communication*

7, 1852-1863.
PÉREZ DÍAZ, P. (2018). "Una imagen fantasmagórica: modernidad, capitalismo y religión en Walter Benjamin". *Revista de Humanidades de Valparaíso* 6.12, 169-186.
POWERS, T. (1983). *The Anubis Gates.* New York: Ace Books.
PRIETO HAMES, P. (2016). "La poética del tiempo: una aproximación al imaginario *steampunk*". *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* 5, 95-115.
PULLMAN, P. (1995). *Northern Lights*. New York: Scholastic Corporation.
REGIDOR NIETO, P. (2011). "El comentario de texto desde un enfoque deconstructivo". *Tarbiya* 41, 133-143.
SALVADOR PERIS, P. (2009). "El trayecto de la mercancía: del objeto fetiche al Yo marca". *Pensar la Publicidad* III.1, 139-146.
SAX, D. (2016). *The Revenge of Analog. Real Things and Why They Matter*. New York: PublicAffairs.
SELZNICK, B. (2007). *La invención de Hugo Cabret.* Madrid: Ediciones SM.
SILVA CORDEIRO, M. B., y DELÁCIO FERNANDES, C. R. (2016). "A invenção de Hugo Cabret: ilustração e cinema na literatura juvenil". *Anúario de Literatura* 21.2, 143-161.
STEPHENSON, N. (1995). *The Diamond Age*. New York: Bantam Spectra.
STERLING, B. (2009). "The user's guide to steampunk". *Steampunk Magazine* 5, 30-33.
THOMPSON, J. R. (2014). "Kenneth Burke Meets a Time Lord. Steampunk's Grammatical Disruption". En *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*, B. Brummett (ed.), 115-134. Jackson: University Press of Mississippi.
UDÍAS VALLINA, A. (2014). "El tiempo: una cuestión siempre abierta". *Crítica* 990, 24-29.
USHER, S. (2011). "The Birth of Steampunk". *Letters of Note,* 1 de marzo, *http://www.lettersofnote.com/2011/03/birth-of-steampunk.html* [25/10/2019].
VANDERMEER, J. y CHAMBERS, S. J. (2011). *Steampunk Bible*. New York: Abrams Image.
VANDERMEER, J. y VANDERMEER, A. (2015). *Steampunk*. Sevilla: Edge Entertainment.
WOMACK, M. (2014). "Postfacio". En *Retrofuturismos. Antología*

Steampunk, M. Womack (ed.), 411-419. Zaragoza: Ediciones Nevsky.

WRIGHT, J. (2014). "Steampunk and Sherlock Holmes. Performing Post-Marxism". En *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*, B. Brummett (ed.), 94-114. Jackson: University Press of Mississippi.

ZAMORA, J. A. (1999). "El concepto de fantasmagoría sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno". *Taula, quaderns de pensament* 31-32, 129-151.

Recibido el 16 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.

LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA PORTUGUESA EN LAS REVISTAS DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA (1948-1955): *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, MUNDO HISPÁNICO* Y *CORREO LITERARIO*[1]

THE RECEPTION OF PORTUGUESE LITERATURE IN THE INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA MAGAZINES (1948-1955): *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, MUNDO HISPÁNICO AND CORREO LITERARIO*

Javier DOMINGO MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid
domingomartinjavier@gmail.com

Resumen: En este artículo, se estudia la presencia de la cultura y literatura portuguesas en las publicaciones periódicas del Instituto de Cultura Hispánica: *Mundo Hispánico, Cuadernos Hispanoamericanos* y, fundamentalmente, *Correo Literario,* la más interesante a este respecto. Haremos un catálogo exhaustivo de los contenidos portugueses en el arco de tiempo elegido (1948-1955) y valoraremos cuáles fueron los condicionantes ideológicos y estéticos que determinaron la recepción de la cultura portuguesa, así como el papel que la literatura del país vecino desempeñó en sus páginas.

Palabras clave: Revistas culturales. *Mundo Hispánico. Cuadernos Hispanoamericanos. Correo Literario.* Instituto de Cultura Hispánica. Cultura. Literatura. Portugal. Estudios Ibéricos.

Abstract: This essay aims to study the reception of portuguese culture

[1] Este trabajo se ha realizado durante una estancia de investigación en el Centro de Estudios Comparatistas de la Universidade de Lisboa, realizada bajo la dirección de Ángela Fernandes y en el marco de las Ayudas a la Movilidad para Estancias Breves de Beneficiarios FPU, que financia el Ministerio de Universidades. Número de referencia: 2016/03916.

and literature in "Instituto de Cultura Hispánica" magazines during the years 1948-1955: *Mundo Hispánico, Cuadernos Hispanoamericanos* and *Correo Literario*, the most interesating one in this respect. We will catalogue every text of the corpus in order to establish which ideological and aesthetical variables determined the reception of portuguese culture and which function it played in these magazines.

Key Words: Cultural Magazines. Revistas culturales. *Mundo Hispánico. Cuadernos Hispanoamericanos. Correo Literario.* Instituto de Cultura Hispánica. Culture. Literature. Portugal. Iberian Studies.

1. PORTUGAL Y ESPAÑA EN EL CONTEXTO EUROPEO DE POSGUERRA

El final de la Segunda Guerra Mundial modificó radicalmente el peso de las diferentes potencias en el marco internacional. España —aunque neutral durante el conflicto, muy vinculada a las fuerzas derrotadas del Eje— fue uno de los países más perjudicados en este sentido. La presencia e importancia de un movimiento de clara filiación fascista como era Falange, y los visibles rasgos de totalitarismo y represión presentes en el régimen franquista, conllevó el rechazo frontal de muchas de las potencias aliadas. Así sucedió en diferentes foros internacionales como Postdam (1945), la Asamblea General de la ONU, en Londres, de febrero de 1946 —de la que resultó el cierre de las fronteras francesas—, o la exclusión de España de la Alianza Atlántica y de la OTAN, entre otros.

Todo ello conllevó un cambio de orientación en la política internacional del régimen a partir de 1945. Es significativo, pues, el nombramiento de Alberto Martín Artajo como nuevo ministro de Asuntos Exteriores el 20 de julio de 1945. Su carácter más conciliador (Delgado, 1988: 114), así como su vinculación con el catolicismo, lo convertían en una figura que podía revertir esta situación de aislamiento. También vinculado con el ámbito religioso, Joaquín Ruiz-Giménez, embajador en Roma y, a partir de 1951, ministro de Educación, fue otra figura clave en este cambio de orientación. A él se debe en gran medida la creación del Instituto de Cultu-

ra Hispánica (ICH) en 1946. Se trató de un lavado de cara del Consejo de la Hispanidad, activo desde 1940 y de explícito carácter fascista, mediante la apuesta por la vía cultural como mejor forma de acercamiento a Hispanoamérica[2]. Los ejes ideológicos que vehicularon dicho acercamiento fueron el catolicismo y un marcado anticomunismo; ambos aspectos como interesadas cartas de presentación en el nuevo contexto de la política internacional de la posguerra mundial y la inminente Guerra Fría[3]. Los directores que presidieron la institución fueron figuras claves de la política cultural del Régimen: Joaquín Ruiz-Giménez desde su creación hasta 1948, luego sustituido por Alfredo Sánchez Bella hasta finales de 1956, aunque la directiva del ICH dependía en última instancia del ministerio de Asuntos Exteriores y, específicamente, de la recién creada Dirección General de Relaciones Culturales.

En todo este proceso, Portugal no desempeñó, desde luego, un papel protagonista. No obstante, no dejó de tener una importancia relativa, en relación, sobre todo, con un nuevo iberismo desarrollado durante la década de los 40, a partir de los modelos del iberismo integrista de Ramiro de Maeztu (*Defensa de la Hispanidad*, de 1934) y António Sardinha (*La alianza peninsular,* de 1925 en su primera edición española), y al compás de la buena sintonía diplomática entre los dos regímenes totalitarios: Tratado de Amistad y No Agresión firmado el 17 de marzo de 1939 y renovado en 1948, primer encuentro entre los dictadores el 12 de febrero de 1942, creación del Bloque Ibérico ese mismo año y el simbólico nombramiento de Francisco Franco como doctor *Honoris Causa de la Universidad de Coímbra en 1949*[4]. Esta actitud oficialista —que encarnarán algunas instituciones como el Instituto Cultural Iberoamericano de México, antecedente esencial del ICH (Delgado, 1988: 122), y entre cuyos objetivos se situaba el de "vincular estrechamente la vida intelectual de los católicos de Iberoamérica con España y Portugal" (Cabañas Bravo, 1991: 17)—, la

[2] *Vid.* Delgado (1988, 1992).

[3] Son muy significativas las palabras que dirige el director del ICH a Martín Artajo a finales de 1951: "El instituto es —esencialmente— un organismo de política exterior al servicio de la vinculación de España con Hispanoamérica (…) fomentando —sobre bases preexistentes— la creación de un sentimiento de comunidad en los pueblos que deben tener a España como orientadora, rectora y dirigente" (Cabañas Bravo, 1991: 336-337).

[4] No obstante, desde la constitución del Bloque Ibérico, pacto diplomático entre ambas naciones en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, hasta el simbólico *Honoris Causa* de Francisco Franco, son muchas las reticencias de Salazar (Jiménez Redondo, 1993: 190 y ss.).

representan de forma paradigmática António Ferro, Secretario de Propaganda Nacional (SPN) del régimen de Salazar, y Eugenio Montes, director del Instituto Español en Lisboa, agregado cultural de la embajada española y, en definitiva, "el gran interlocutor del oficialismo cultural del franquismo en el Portugal salazarista durante década y media" (Rivero Machina, 2016: 714). Pero también en otras figuras más vinculadas al mundo de la cultura: Eugenio d'Ors (dedica tres glosas del *Nuevo glosario* al integralismo portugués y prologa el volumen de António Ferro *Oliveira Salazar. El hombre y su obra*), Pedro de Lorenzo (*Y al oeste, Portugal*, de 1946), Ernesto Giménez Caballero (*Amor a Portugal*, de 1949; el mismo año de su nombramiento como doctor en Coímbra), Wenceslao Fernández Flórez (traductor de Queirós y prologuista de *Perfil de Salazar,* de Luís Teixeira), José María Pemán o Adriano del Valle, homenajeado en las *Jornadas Poética*s de Sintra en 1952. Todos ellos encarnaron un discurso neoimperialista y católico cercano a los presupuestos más tradicionalistas del ICH: Portugal y España debían recuperar su papel tutelar en América y en el mundo occidental, y liderar así la regeneración católica[5].

De forma paralela a estos contactos de un marcado carácter oficialista y propagandístico (por uno y otro lado) hay que situar una serie de iniciativas, muchas de ellas vinculadas a la Universidad de Coímbra, y con un sentido menos dirigido (Rivero Machina, 2016: 287). Así pues, la mejora de la relación entre los países ibéricos —traducida en becas de estudios e investigación— propicia que una serie de jóvenes intelectuales viajen y residan temporalmente en Portugal. A raíz de ello, se convertirán en importantes mediadores culturales desvinculados de la explícita filiación política de sus predecesores[6]:

> *Una actitud al margen de la oficialidad en la que ambas comunidades literarias —la portuguesa y la española— establecieron un fluido diálogo*

[5] Contamos ya con varios trabajos que estudian estas figuras en su faceta lusófila. Son imprescindibles los acercamientos panorámicos de Rivero Machina (2015a, 2016), así como estudios particulares sobre Eugenio d'Ors (Cerdà, 2000), Pedro de Lorenzo (Rivero Machina, 2017a) y la recepción oficial de Pessoa en los 40 (Sáez Delgado, 2018 y 2019; Cerdà, 2005).

[6] Las diferencias dentro de cada agente de este grupo son, sin embargo, notables: véase, por ejemplo, el caso de Joaquín de Entrambasaguas, vinculado al CSIC y otras plataformas del catolicismo tradicionalista, frente al de Ildefonso Manuel Gil, represaliado durante la Guerra Civil, sostenedor de una postura independiente durante la primera posguerra desde su puesto de profesor de instituto y exiliado en la década de los 60.

> *poético. Un diálogo basado en traducciones, estancias universitarias, viajes, congresos, epistolarios, intercambios de libros y colaboraciones "cruzadas" que penetró, a su vez, en la construcción de determinadas poéticas personales, como evidencian poemarios como los* Poemas ibéricos *de Miguel Torga o* Vê se vês terras de Espanha *de Alberto Serpa* (Rivero Machina, 2016: 900).

Se trata, por ejemplo, de Pilar Vázquez Cuesta, becada por el Instituto para la Alta Cultura de Portugal en la Universidad de Coímbra (1946) y difusora de la obra de Miguel Torga; María Josefa Canellada, doctoranda de estancia en el laboratorio de fonética de la Universidad de Coímbra en 1942 y su marido Alonso Zamora Vicente, crítico de Ínsula, que dedicó especial atención a la literatura portuguesa; Joaquín de Entrambasaguas, primer traductor de Pessoa, en 1946, y un importante mediador desde las revistas vinculadas al CSIC que él mismo dirigía; Charles David Rey, autor de *Escritores e paisagens de Portugal* (de 1942) y *La moderna poesía portuguesa* (de 1951); Rafael Morales, quien preparó una antología de poesía portuguesa para el número 80 de *El Español* y editó sendas antologías de Alberto de Serpa y Adolfo Casais Montero para Adonais; y poetas como Ildefonso Manuel Gil: *Historia de la literatura extranjera* (de 1943), *Ensayos sobre poesía portuguesa* (de 1948), *Medio siglo de lírica portuguesa* (de 1952), Dictinio de Castillo-Elejabeytia, profesor de gallego y portugués en la Universidad de Murcia y habitual conferenciante en la Universidad de Coímbra, y Gabino Alejandro-Carriedo, del círculo del conocido lusófilo Ángel Crespo, que desarrolló una importancia actividad en torno a la cultura portuguesa en los 50 y, con mayor intensidad, a partir de entonces[7].

Todo ello se traduce en un cierto intercambio de colaboraciones literarias entre ambos sistemas hemerográficos. Publicaron autores españoles en medios portugueses como *Acto*, *Árvore*, *Bandarra* (con subtítulo *Artes e Letras Ibéricas)*, *Cadernos do Meio-Día*, *O Comedio do Porto*, *Quatro Ventos*, *Seara Nova*, *Sísifo*, *Vértice*[8]. Incluso se proyectó una revista portuguesa de un solo número, *Cavalo de todas as cores,* con sede en Barcelona. Fue una iniciativa de los poetas con mayor presencia efectiva en España por entonces: Alberto de Serpa y João Cabral de Melo e Neto. Publicaron en ella Vinicius de Moraes, Pedro Homem de Mello,

[8] Para todas ellas*, vid.* Pires (1986) y Rocha (1985).

José Régio y E. Tormo. En España, hubo presencia de firmas portuguesas en medios literarios como *Ágora*, *Alba*, *La Calandria*, *Cisneros*, *Corcel*, *Deucalión*, *Doña Endrina*, *Espadaña*, *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Sazón*, etc.

El acercamiento fue también notable en las revistas de información cultural, así como en las secciones críticas de revistas literarias. No era anómalo que los medios del Sindicato Español de Estudiantes (*Haz*, *Jerarquía*, *La Hora*, *Alcalá*, *Alférez*, *Laye*, *Acanto Cultural*) incluyeran contenido relativo a Portugal; en algunas ocasiones se dedicaron números monográficos al país vecino, como el número 50 (1942) del suplemento *Sí*, el número especial de noviembre de 1949 de *Mundo Hispánico* o el número 65-66 (julio-agosto de 1953) de la revista *Índice* de Juan Fernández Figueroa, dedicado al fallecimiento del poeta Teixeira de Pascoaes; e incluso algunas muestras de diálogo entre revistas de ambos países: así, la revista *Cisneros* se declara en diálogo con *Atlántico, Cuadernos Hispanoamericanos* con *Rumo* (Rivero Machina, 2016: 810) y *Espadaña* define su poética en oposición a la de *Poesia Nova*; otras, en fin, como *La Estafeta Literaria,* incorpora con regularidad contenido sobre cultura portuguesa.

En las páginas restantes, centraremos nuestro análisis en las revistas que editó el Instituto de Cultura Hispánica: *Mundo Hispánico (MH)*, *Cuadernos Hispanoamericanos (CCHH)* y, fundamentalmente, por su mayor interés a este respecto, *Correo Literario (CL)*. Haremos un catálogo exhaustivo de los contenidos portugueses en el arco de tiempo elegido (1948-1955)[9] y valoraremos cuáles fueron los condicionantes ideológicos y estéticos que determinaron la recepción de la cultura portuguesa, así como el papel que la literatura del país vecino desempeñó en sus páginas

[9] Como se ve, no estudiaremos las dos primeras revistas, *CCHH* y *MH*, en su totalidad (la primera se sigue editando en la actualidad y la segunda publicó su último número en el año 1977). En primer lugar, porque fueron los únicos años de publicación de *Correo Literario*, el caso más significativo de nuestro corpus. En segundo lugar, porque este cambio de década es especialmente interesante, tanto en el ámbito de las relaciones luso-hispánicas (conviven con un protagonismo compartido los dos acercamientos ibéricos descritos más arriba), como en el de la cultura franquista en general: es el ascenso al poder de Joaquín Ruiz-Giménez y la vuelta al centro hegemónico de los intelectuales de *Escorial,* ahora reconvertidos en *comprensivos*.

2. LA LITERATURA PORTUGUESA EN LAS REVISTAS DEL ICH

2.1. *Cuadernos Hispanoamericanos*

CCHH fue fundada en enero de 1948 con el objetivo inicial de constituir "una réplica a la revista mensual que los exiliados españoles en México publican en la capital mexicana con el título de *Cuadernos Americanos*" (Instituto de Cultura Hispánica, 1951)[10]. La dirigió en su primera etapa Pedro Laín Entralgo (luego sustituido por Luis Rosales a partir del número 10), y fue su secretario Ángel Álvarez de Miranda hasta su sustitución en febrero de 1949 por Enrique Casamayor. La redacción correspondía al personal del recién creado Seminario de Problemas Hispanoamericanos. Su primer número prometía que los contenidos sobre el arte y la literatura portuguesa iban a ocupar un lugar relevante en el proyecto. Así, Florentino Pérez Embid firmaba un artículo acerca de las "Ideas actuales sobre estilo manuelino y mudejarismo portugués" y se incluía en su sección de Asterisco una nota sobre la revista *Rumo*. En él, se hablaba del programa de dicha revista, de un marcado nacionalismo: "Revisar, volver a ver las posiciones mentales de la intelectualidad, genuinamente portuguesa (…) Buscar las formas de una cultura específicamente propia para lograr, inmediatamente, una mejor y más exacta convivencia con los otros centros intelectuales de Europa y América" (Anónimo, 1948: 153). Y se recogía la invitación a reforzar los vínculos peninsulares e iberoamericanos:

> Rumo *dice: "*¿Podremos alguna vez dejar de dialogar con España y con *las naciones hispanoamericanas?". Y confiesa: "Romper este diálogo sería para nuestra cultura como separar el árbol de las raíces", más allá de los lazos con la América hispana: "Es nuestra idea y nuestro propósito el dialogar no solo con los países de Hispanoamérica"* (Anónimo, 1948: 153).

[10] Su importancia radica en que fue una de las principales plataformas del equipo de falangistas intelectuales tras su aventura en *Escorial*, junto con *Revista* en Barcelona y otras revistas ligadas al Sindicato Español de Estudiantes. En ella apareció, por ejemplo, el famoso artículo de Aranguren "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración" (1953). La revista está digitalizada: *http://www.cervantesvirtual.com/partes/235792/cuadernos-hispanoamericanos-80* [20/01/2020]

Pese a esta voluntad inicial, son puntuales los artículos sobre literatura portuguesa: en el número 9, Constantino Láscaris daba cuenta de una colección filosófica dirigida por Joaquín de Carvalho desde Coímbra; en el 39, se reseñó la antología preparada por Pilar Vázquez Cuesta para el número 89 de la colección *Adonais* (de 1952), subrayando especialmente el carácter ibérico del poeta: "Miguel Torga es un poeta ibérico, un poeta que necesita refrescarse en los seis grandes ríos de la Península, caminar por todas las tierras de España y Portugal" (I.A., 1953: 384), y la labor "de comprensión" de la editora (1953: 385); en el n.º 66 (junio de 1955) se publicaban "Cuatro romances ibéricos" de Adriano del Valle; y tres números antes José Osório de Oliveira reflexionaba sobre las historias literarias portuguesa y brasileña[11]; en el número 45, finalmente, se aludía precisamente a esta escasez de atención: "algunas veces tenemos todos un remordimiento de conciencia que se llama Portugal" (J.M.V., 1953: 352).

Fue más frecuente, sin embargo, la información de carácter político sobre el país vecino. El objetivo era subrayar el acercamiento diplomático entre España y Portugal, como puente de acceso a otros pactos internacionales que a lo largo de estos primeros años de los 50 se fueron obteniendo[12].

Muchos de estos textos se escribieron a propósito de acontecimientos históricos concretos. Así, cuando se firma la Declaración de Salta se incluye en *Cuadernos* su punto XVIII: "El Hispanoamericanismo reconoce solemnemente los vínculos excepcionales que unen a la comunidad hispanoamericana con España y Portugal en cuanto países forjadores de su personalidad. Ambos estados tendrán cabida, dentro de condiciones especiales, en el seno de la organización hispanoamericana", aunque el crítico disentía de algunas objecciones respecto de la integración del régimen de Franco en la comunidad iberoamericano (Fojo Colmeiro, 1951: 37). Del mismo modo, a propósito del XXV aniversario del régimen portugués, se escribía sobre su inclusión en el Pacto Atlántico del 28 de mayo de 1951 y la necesidad de que fuera acompañado por España:

[11] Exclusivamente sobre literatura brasileña había escrito José Luis Cano en los números 7 ("Introducción a la poesía iberoamericana") y número 9 ("La poesía en el Brasil"); Enrique Casamayor en el número 16 (marzo-abril de 1950) reseñó *Literatura del Brasil* de Lida Besouchet y Newton Freitas.

[12] Fundamentalmente, el Concordato con la Santa Sede y el convenio con Estados Unidos.

"El ingreso de Portugal en el Pacto Atlántico quedaba incompleto si no lo hacía respaldado por España (con quien se hallaba estrechamente vinculada). Razones de geopolítica aconsejaban que la Península entera se involucrara en la defensa de Occidente frente al comunismo" (Barcia Trelles, 1951: 127). Unos números más tarde, se publicó una alabanza al gobierno de Salazar en este mismo sentido: se destacaba el papel cristiano que desempeñaba Salazar, el lugar del imperio portugués en América, así como las relaciones ya establecidas con Franco tras el Bloque Ibérico de 1942: "Fiel a sí mismo, ha apoyado espiritualmente la actitud de Franco" (Horia, 1953: 243)[13].

2.2. *Mundo Hispánico*

Mundo Hispánico continúa esta línea más política que cultural[14]. La revista se presentaba como

> *[…] una publicación mensual, de gran formato, en sesenta páginas —muchas de ellas a todo color—, fruto de la colaboración de los más calificados pensadores, escritores, periodistas y artistas de todos los países de habla española o portuguesa. Aspira a reflejar la unidad sustancial de cultura y civilización que informa la vida de los países hispánicos, así como la riqueza y variedad de particularidades que produce en cada uno de dichos países* (ICH, 1950).

Su primer número está fechado en febrero de 1948 con el siguiente cuadro directivo: Manuel M.ª Gómez-Gomes (Romley) como director; Manuel Suárez-Caso, redactor jefe, y Raimundo Susaeta como secretario. Alfredo Sánchez Bella presidía el Consejo Editorial. La dirección pasó a Manuel Jiménez Quílez a partir de junio de 1949 (n.º 16); y en febrero de 1952 (n.º 47) la asume Alfredo Sánchez Bella, con la incorporación del

[13] Otros textos de carácter político ya sea sobre Portugal o sobre Iberoamérica en su conjunto: "Política portuguesa del espíritu" (n.º 2); "La economía del bloque hispano-portugués" (n.º 2); "Unión continental iberoamericana en defensa de la paz mundial" y "Economía internacional iberoamericana" (n.º 3); "Barroquismo y caracterización de Iberoamérica" (5-6); "La comunidad internacional iberoamericana" (n.º 22) y "El fenómeno nacionalista en Iberoamérica" (n.º 25).

[14] La revista está digitalizada: *http://www.cervantesvirtual.com/partes/739333/mundo-hispanico--la-revista-de-veintitres-paises-buenos-aires-madrid-mexico* [20/01/2020].

poeta José García Nieto como secretario.

El lema de la publicación era "La revista de veintitrés países", que incluía los hispanoamericanos, la propia España, Brasil y Portugal. Además, durante su primer año se subrayaban gráficamente aquellos nombres "que en cada número sean recordados o glosados especialmente". Portugal aparece señalado en cuatro ocasiones: números 2 (marzo), 3 (abril), 5 (mayo) y 8 (septiembre). Esto era debido a una serie de artículos de carácter variado que aparecieron en dichos números, con la excepción del segundo: "Lisboa cumplió 800 años", de Luis Méndez Domínguez (n.º 3), una crónica de la celebración del VIII Centenario de Lisboa; "Y Lisboa es así", por Luis de la Barga (n.º 5) y "Por tierras de Portugal", sin firma y con ilustraciones de Thomaz de Mello (n.º 8).

Además de estas pocas muestras, que apenas continuaron en años posteriores[15], es significativo el suplemento especial de noviembre de 1949[16], dedicado a la visita de Francisco Franco a Portugal. En portada, figuran los dos dictadores estrechándose la mano y como titular: "España y Portugal se abrazan. El viaje del generalísimo Franco al país luso". El número se abría con un artículo de Ernesto Giménez Caballero sobre "España, Portugal y el mundo hispánico"[17]. Partiendo de una concepción del arte como propaganda —ya lo había defendido en su *Arte y estado* (1935)—, glosaba la teoría de la Alianza Peninsular propugnada por António Sardinha y defendía una unión política ibérica que excluyera las ideologías "masónica y bolchevique" que habían mediado en las relaciones entre ambos países anteriormente. Todo ello con el objetivo de aportar una visión mesiánica de los dos dictadores y su encuentro: "¿Tiene ahora explicación la acogida prodigiosa —casi mística— de Portugal a Franco?" (1949: 4). Luis de Galinsoga, en "La emoción de lo histórico", pintaba un sentimental retrato de Franco, cuyas lágrimas —el artículo arrancaba con esta confesión: "yo he visto titilar en tres ocasiones las lágrimas en los ojos serenos del Caudillo de España durante su estancia en Lisboa" (1949: 6)—

[15] Aparecieron algunos textos sobre asuntos muy diversos: por ejemplo, el texto sobre "Fados, violas y guitarras", por Luis de Barga (n.º 19) o el de Rogerio Pérez sobre "Cavaleiros y forcados portugueses" (n.º 53).

[16] En la memoria 1947-1951 se alude a este especial como uno de los "dos éxitos para *Mundo Hispánico"* en el año 1949.

[17] Es preciso recordar que este mismo autor publicó, también en 1949, su libro *Amor a Portugal*: una loa en alabanza al viaje de Franco al país vecino.

eran símbolo de su bondad y sensibilidad, así como de la trascendencia del acontecimiento histórico. El triunfalista artículo de Eugenio Montes se centra en uno de los actos cumbres del viaje: el nombramiento de Franco como doctor Honoris Causa por Coímbra. Con una clara intención de subrayar la filiación falangista del régimen, se recuerda el deseo de José Antonio de haber estudiado en dicha universidad y se celebra retóricamente el carácter providencial del nombramiento:

> *Justicia ha sido hecha. Hace trece años una monstruosa confabulación de sectarismos e inepcias le llamó a la noche día; al día, noche; luz a la sombra, sombra a la luz; defensor del Derecho a Negrín, y tirano a Franco. Ahora, espontánea y libremente, en su independencia altiva y su conciencia insobornable, la siete veces secular Universidad de Coímbra, depositaria de ilustres tradiciones y de la gran escuela jurídica cristiana, pone las cosas en su punto; le restituye a las palabras su sentido y lleva a su claustro a nuestro paladín* (1949: 9).

Los otros textos, en fin, de Wenceslao Fernández Flórez, Ismael Herraiz, Manuel Vigil y Luis Calvo, subrayaban la lectura oficialista —neoimperialista, ultracatólica y anticomunista— que recorre todo el número y los demás acercamientos de *MH* a lo portugués.

2.3. *Correo Literario*

Correo Literario[18] se ideó con unas pretensiones afines a sus hermanas mayores:

> *Continuando la batalla iniciada por la revista* Resumen *para liberar la información inter-hispánica de la tiranía, monopolio y tergiversación de las agencias informativas extranjeras al mundo hispánico,* Correo Literario *debería cumplir la segunda fase liberando la información y creación literaria hispánica de los moldes de estilo e ideología impuestos por París o Nueva York, favoreciendo un meridiano de las letras propio (...) Los hombres hispánicos que profesen actividades literarias y artísticas deben tener un órgano de información y propaganda de su delicado quehacer. Algunos países europeos han hecho un verdadero producto de penetración*

[18] La revista está digitalizada: *https://www.march.es/storage/bibliodata/teatro/Correo_Literario* [20/01/2020].

> *y exportación de sus glorias en el arte y las letras (...) Y, lo que es más exclusivista y grave, han logrado (...) una especie de monstruoso monopolio en la adjudicación de la fama, como otros países han logrado parecido monstruoso monopolio de la información mundial y especialmente de la iberoamericana* (ICH, 1950).

La revista es la más tardía de las tres —su primer número es de marzo de 1950—, y es la que tiene menor duración (93 números hasta 1954, más 10 números entre 1954 y 1955 en su etapa barcelonesa). Por su cuadro de dirección pasaron personalidades de tan diferente cuño ideológico como Leopoldo Panero (director n.º 1-18 [5-9], Faustino G. Sánchez Marín (subdirector n.º 1-18; director n.º [5-9] 19-45), Juan Gich (director n.º 46-69), Marcelo Arroita-Jáuregui (subdirector n.º 70-93) y Juan Ramón Masoliver (director n.º II 1-10).

Durante los cuatro años en que se editó en su periodo madrileño, la revista desarrolló los principales puntos de la ortodoxia del Instituto de Cultura Hispánica: la política de la Hispanidad y el catolicismo como puente ideológico con América y Europa. En paralelo a ello, sin embargo, *Correo Literario* se convirtió en una importante plataforma de difusión del modelo comprensivo defendido por Ridruejo: fundamentalmente, la recuperación de la tradición literaria de preguerra, defensa de la estética social y reivindicación de la literatura escrita en catalán.

Al contrario que *Cuadernos* y *Mundo*, la atención hacia lo portugués es aquí mucho más notable. Desaparece la intencionalidad política explícita que sí observamos en las colaboraciones de las otras revistas; consecuencia, en gran medida, de que la responsabilidad de los artículos sobre Portugal corren a cargo de lusófilos mucho más volcados hacia lo literario que hacia lo político. Se trata, fundamentalmente, de Dictinio de Castillo-Elejabeytia (1906-1987), Ildefonso Manuel Gil (1912-2003), Gabino Alejandro Carriedo (1923-1981), además de Adolfo Lizón (1919-2011), mucho más vinculado con el poder político en cuanto corresponsal de la prensa del movimiento en Lisboa. En calidad de su carácter de mediadores, son firmas habituales de otras revistas del medio siglo: Lizón, por ejemplo, en sus colaboraciones en *La Estafeta* e Índice[19].

[19] Es significativo, especialmente, el caso de *La Estafeta Literaria*, pues fue de las pocas que intentó vehicular la información de lo portugués en secciones regulares. Rivero Machina lo ha explicado por su relación con el modelo por antonomasia del género hemerográfico del periódico cultural: *La*

Así pues, observamos en *Correo Literario* un proyecto, si bien nunca constituido en sección regular, de crear un espacio propio para lo portugués. Véase, por ejemplo, el listado de las diferentes secciones donde se atendía a la literatura en otras lenguas (ordenadas cronológicamente):

Nombre	**Números en que aparece**	**Autor**	**Objeto de estudio**
Correo de ultramar	1-9	Sin firma	Hispanoamérica
Letras portuguesas	1, 13, 25	Ildefonso Manuel Gil y Dictinio de Castillo-Elejabeytia	Portugal
Correo de Barcelona	14-17, 18, 27-28, 34, 37, 89	Rafael Santos Torroella	Cataluña
Literatura catalana	17-18, 20, 28, 34, 47-48, 50, 53, 55, 59, 61, 63, 66, 69, 72-74, 88	Rafael Santos Torroella	Cataluña
Correo de España y del mundo [Crónica de España y del mundo]	19-28, 30-31, 33-50, 52-53, 56	Varios	España, Europa y América

Gaceta Literaria: "Esta sección lusófila entraba en diálogo con otras como la también esporádica sección 'Correo de Barcelona' en torno a la actualidad cultural en Cataluña —como 'Correo de Lisboa' aparecida en el número 26, del 10 de mayo de 1945—, o las más regulares 'Las provincias en *La Estafeta*' y '*La Estafeta* en el mundo', estas dos presentes desde el primer número. Estas cabeceras, con guiños a la vertiente catalana y portuguesa en el ámbito cultural de la península, recuerdan, inevitablemente a las Gacetas portuguesa y catalana insertas en *La Gaceta literaria* de Giménez Caballero quince años atrás" (2016: 825).

A través del castellano	23-27, 29-30, 32, 34, 37	Rafael Vázquez Zamora	Europa
Mirador de las letras europeas	25-26, 28-31, 33, 36-37, 39, 42-43, 45	Jesús Sainz Mazpule	Europa
Galeón de la quincena	25-28, 30, 32-34	José Sanz y Díaz	Hispanoamérica
Correo de México	30, 34-35, 39, 41, 48, 53, 56, 57, 60, 68	Luis de Santurce	México
Noticias sobre libros y premios en todo el mundo	30-31, 33-34, 36	J. S.	Europa y América
Cómo son las letras de…	44-45, 47, 53, 55	Varios	
Correo fraternal	82-90, 92-93	José María Souvirón	Hispanoamérica

Tabla 1

Como es de esperar, lo hispanoamericano ocupa la mayor parte de la atención internacional de *Correo*. Sin embargo, junto a dos secciones de carácter europeo —"A través del castellano" y "Mirador de las letras europeas"—, nos encontramos con la sola excepción de dos literaturas peninsulares: la literatura catalana, eje del modelo comprensivo a cargo del crítico Santos Torroella, y un incipiente intento de sección portuguesa desde su primer número: "Letras portuguesas", pero que finalmente solo tuvo tres entregas. Del mismo modo, en la sección "Correo de España y

del mundo"[20], centrada fundamentalmente en España e Hispanoamérica, lo portugués ocupó un espacio notable no reservado para otras tradiciones[21]: con dos correos de Coímbra (26, 39), dos de Lisboa (19, 24) y tres generales de Portugal (21, 42, 53).

Los datos de distribución de la revista también aportan datos relevantes. En la sección de "Envíos regulares ordenados por el Sr. Vicesecretario General", de la Memoria económica del ICH correspondiente al año 1953, y dejando a un lado los envíos a Hispanoamérica, se ve que *Correo Literario* se envió, de forma exclusiva, únicamente a Portugal (1), y conjuntamente con *Mundo* y *Cuadernos*, a Alemania (3), Italia (1) y Suiza (1). En cuanto a los "Envíos regulares por órdenes de canje de la biblioteca", encontramos que Portugal es el país europeo al que se dirigen más envíos de *Correo* (7), seguido por Francia (6), Italia (5) e Inglaterra (4); siendo, en todos los casos, la revista con mayor difusión de las tres en el país vecino.

Es significativo, en este sentido, la página cuarta del primer número, pues parece revelar lo que podría haber sido el proyecto inicial en torno al iberismo. En ella, encontramos en primer lugar el texto programático de Juan Aparicio "A la mayoría siempre", que define las claves de la ortodoxia del Instituto de Cultura Hispánica. En posición central, un texto sobre Valle-Inclán, integrante de la generación del 98, que será la más fácilmente rescatable de ese pasado liberal al que se enfrenta el modelo comprensivo. En los márgenes, dos secciones de voluntad internacional: "Correo de Ultramar", sobre Hispanoamérica, y la efímera "Letras portuguesas". Dicho carácter protagonista se repite en otros lugares. Así, en el número extraordinario 25 (que hacía una suerte de recuento del estado cultural de España y otros países, al hilo del primer año de vida de *Correo Literario*) se reservó la página 7 para la crítica de obras internacionales: "Mirador de las letras", por Jesús Sainz Mazpule, sobre Europa; "Galeón de la quincena", por José Sanz y Díaz, sobre Hispanoamérica; y "Letras portuguesas", por Dictinio de Castillo-Elejabeytia, sobre Portugal, que recibe, como se ve, un trato diferenciado respecto de lo europeo.

[20] Incluyo bajo esta sección también los casos en que el nombre cambió puntualmente a "Crónica de España y del mundo".

[21] La única excepción fue Marruecos y Tánger, por el importante núcleo de escritores españoles residentes allí. Firmaban dichos Correos Abilio Parra, poeta residente en Larache, y Jacinto López Gorge, poeta melillense.

No obstante lo cual, la mayor parte de la crítica sobre literatura portuguesa se publicó fuera de estas secciones. El conjunto, relativamente amplio, ofrece una visión panorámica de diversos aspectos de la cultura portuguesa, con especial atención a la poesía y, en concreto, a los autores jóvenes. Se estudia la obra de los siguientes:

- Críticos y académicos: José María Viqueira Barreiro (n.º 5), João Cabral de Melo (n.º 15), Lacerda (n.º 26), Vieira de Lemos (n.º 31), Álvaro Ribeiro (n.º 36)
- Poetas: Alberto Serpa (n.º 1); Vasco de Lima Couto (n.º 1); Taborda de Vasconcelos (n.º 1); José Regio (n.º 13); Leopoldo Araújo (n.º 13); Francisco Correia das Neves (n.º 25), Mihai Eminescu, en traducción portugués (n.º 37-38), Guillermo de la Cruz Coronado (n.º 42), Antero de Quental (n.º 44), Teixera de Pascoaes (n.º 69). Brasileños: Carlos Drummond de Andrade (n.º 64), Henriqueta Lisboa (n.º 64), Cecília Meireles (n.º 76), Jorge de Lima (80).
- Narradores: Augusto Navarro (n.º 90), Fernando Namora (n.º 93; II. n.º 3)[22].
- Teatro: Teatro Universitario de Coímbra (n.º 36).
- Artistas: António-Lino Pires da Viega (n.º 2), Mário de Oliveira (n.º 19); José Sobral de Almada Negreiros (n.º 21).

Además, se reseñan las revistas portuguesas *A Serpente* (n.º 22); *Acto* (n.º 13); *Portvcale* (n.º 43); *Sísifo* (n.º 29); *Bandarra* (n.º 79), y colaboran dos autores lusos con importantes contactos en España: el poeta Alberto de Serpa, con dos colaboraciones en los números 53 y 55; y Gaspar Simões, en el número 89[23].

Avanzábamos antes que el interés de *Correo Literario* por lo portugués es muy diferente al estudiado en el caso de *CCHH* y *MH,* de claras

[22] Esta reseña de Fernando Namora (en concreto, de la novela *Escenas de la vida de un médico*), firmada por Cristóbal González de Grau, fue la única inclusión de contenido portugués en los diez números de la etapa barcelonesa.

[23] Este último hace un recuento, previamente publicado en el lisboeta *Diario Popular*, de las últimas generaciones de escritores portugueses: Fernando Namora, Mario Archer, Cabral, Manuel da Fonseca, Joaquina Ferreira Vinhais, Santana Quintinha, Cabral do Nascimento, Pedro Homem de Melo, Domingos Monteiro, José Ferreira Monte, Victor Matos, entre otros.

raíces fascistas y neoimperialistas. Pero haríamos mejor si habláramos de *intereses*, pues la literatura del país vecino adquiere diferentes fisionomías en las páginas de *CL*. En primer lugar, Portugal desempeñó una función auxiliar respecto del diálogo ibérico (con Cataluña, fundamentalmente), desarrollado por el modelo comprensivo. En segundo lugar, Portugal y España, enclaves cristianos de Europa, protagonizarían la regeneración del viejo continente, y servirían de importante enlace con Latinoamérica. Esto, que ya aparecía en las visiones fascistas de los años cuarenta, se presenta aquí desligado de cualquier aspiración totalitaria o integrista, en la línea de un catolicismo progresista desarrollado en otros países como Francia, y de la política de la hispanidad del ICH. Finalmente, el descubrimiento de Portugal y su tradición literaria se constituyó en un importante aliado simbólico en el rescate de los escritores liberales de anteguerra, así como de la modernidad estética en general.

2.3.1. Portugal y Cataluña: el diálogo ibérico

Se ha escrito ya bastante sobre la reincorporación de la cultura catalana en el proyecto comprensivo, en la que coincidieron diferentes grupos intelectuales y el propio estado: "Los pasos de una política cultural impulsada desde el Estado, relacionada con la cultura catalana e instalada en el engranaje de un programa liberalizador de alcance más vasto" (Gracia, 1993: 90). Así, dicho catalanismo "pasó a ser leído (…) como el camino más corto para la consolidación de un proyecto de europeización", como afirma Jordi Amat (2007: 14), quien también ha detallado los diferentes hitos en esta historia de acercamiento: entre ellos, la presentación de las cartas entre Unamuno y Maragall en La Casa del Libro de Barcelona (30-XI-1951), Curso de Extensión de Lengua y Cultura Españolas organizado por la Universidad de Barcelona (III-1952), y, sobre todo, la organización de los Congresos de Poesía con el apoyo de Joaquín Pérez Villanueva (Segovia, 1952; Salamanca, 1953; Santiago de Compostela, 1954). El sistema hemerográfico se hizo eco de este proceso: revistas alejadas de los núcleos comprensivos, como *Ateneo* y *Arbor,* pero sobre todo *Revista,* de Ridruejo, y la universitaria *Alcalá.* Uno de los objetivos de los Congresos fue, de hecho, crear una revista en lengua catalana que nunca fue autorizada: *Monitor de les Artes y de les Lletres*.

Portugal en gran medida desempeñó un papel complementario en

este acercamiento comprensivo. Las crecientes relaciones culturales entre ambos países favorecían la imagen de una península unificada y dialogante. De hecho, el intelectual prototípico del diálogo España-Cataluña, Miguel de Unamuno, encarnaba la misma función respecto de lo portugués.

Así, es frecuente que el crítico de *Correo Literario*, al ocuparse de lo portugués, subraye especialmente los casos de contacto y el carácter polisistémico de la Península. En sus colaboraciones en la revista Dictinio de Castillo-Elejabeytia, por ejemplo, se centra fundamentalmente en las instituciones e intelectuales mediadoras: así, en "Correo de España y del mundo" se refiere al doctor Lacerda y su laboratorio de fonética en Coímbra (donde, entre otros, realiza sus estudios doctorales Pilar Vázquez Cuesta, traductora de Miguel Torga) (n.º 26), reseña obras de autores bilingües en portugués y español: *Coímbra: piedra y paisaje*, de Guillermo de la Cruz Coronado (n.º 42), e incluso hace propuestas para intensificar las colaboraciones entre ambos sistemas: en el número 36 se refiere al Teatro Universitario de Coímbra y su representación de tres autos de Gil Vicente y propone: "Hemos hablado largamente con el doctor Quintela, y sabemos con cuánta alegría vendría el TEUC a Madrid para trabajar en colaboración con alguna entidad similar española. ¿No sería magnífico, decimos nosotros, una representación de las tres Barcas en el Teatro Español, las dos primeras por los portugueses y las terceras por los españoles?" (1951: 9). En definitiva, Castillo-Elejabeytia, en sus puntuales acercamientos a la literatura portuguesa en *CL*, se revela como un excelente conocedor de la tradición ibérica de la posguerra: "en cuidadas traducciones de Pilar Vázquez Cuesta, de Rafael Morales, de Santos Torroella y otros, pudo el lector español apreciar recientemente y gustar una poesía actualísima y robusta, que es una de las mejores poesías del mundo de hoy" (1953: 18), y un defensor, asimismo, de la unidad cultural peninsular, al margen de implicaciones políticas: "Acaba de aparecer el primer número de la nueva revista poética *Sazón*, otro alfil del ya complicado ajedrez lírico peninsular" (1951a: 12).

Esta visión es también compartida por los que intervienen en la revista de forma muy puntual. El crítico bajo las siglas A. O., a propósito de la obra pictórica del pintor António-Lino, resalta sobre todo las conexiones históricas de España y Portugal, con ejemplos como Garcilaso, la *Galatea* de Cervantes, las cantigas, etc. Por todo ello, afirma: "no es extraño, por tanto, que haya un pintor lusitano que venga ahora a España por su solo

y personal impulso, por su hondo amor hispánico, porque nuestra luz y nuestro arte le llamen imperativos" (1950: 6).

De la presencia portuguesa en el Primer Congreso de Poesía de Segovia también deja constancia *CL*. Se recoge, en concreto, la conferencia impartida por Alberto Serpa, "La vida de los poetas portugueses" (1952: 9), como muestra de la presencia de poetas internacionales en las jornadas[24]. En un texto, por otro lado, que refleja las mismas inquietudes sociales en ambas tradiciones, cuestión ampliamente debatida en el Congreso: "No quieren Mecenas, quieren el pan y el agua ganados con el sudor de su rostro, en trabajos que dejan las manos limpias como las almas y los igualan con los labradores que cuidan su tierra" (1952: 9).

2.3.2. Portugal y América

Otras veces, el acercamiento entre ambos países se leyó en clave de aproximación conjunta a Latinoamérica. En este sentido, es significativa la carta abierta de Tomás Salinas[25], "Iberismo, hispanismo, lusitanismo…", dirigida a Manuel da Silveira Carozo por su artículo "O imperialismo castelhano e eu" publicado en *Latinoamérica*. En el mismo, defiende un iberismo alejado de cualquier noción imperialista o jerárquica: "De ahí arranca un movimiento que no pretende unificar nada, ni dar jefaturas ni capitanías a nadie, sino que en trato parigual busca afanosamente la amable concordia, la relación mutua entre los afines". Esta amable concordia debe ampliar sus márgenes y acoger toda la hispanidad, forjada históricamente por las naciones peninsulares: "Para ningún espíritu serio puede ofrecerle ni mediana duda que fueron las gentes peninsulares —lusitanas a la cabeza y en vanguardia— las que dieron a luz un continente. Que hoy mismo lo que de aquella venturosa herencia surgió no es simple herencia y transmisión de lo que de Europa fue, sino creación nueva, sobre realidades históricas distintas". Y aborda uno de los problemas debatidos en el I Congreso de Cooperación Internacional que promovió el mismo Instituto de Cultura Hispánica al principio de la década: la aportación de América a Europa. En este sentido, todos los pueblos de la hispanidad, según Salinas, tienen igual

[24] Participaron, además, el francés Claude Aubert, el inglés Roy Campbell y el colombiano Eduardo Carranza. Por el lado catalán, asistieron J. V. Foix, Marià Manent y Carles Riba.

[25] Alto cargo del ICH, habitual de sus medios. Ejerció de Secretario de los cursos de Derecho español e hispanoamericano y en 1974 fue Jefe de Conferencias.

responsabilidad y mérito en esta tarea: "Que sean luego hombres lusitanos, brasileños, mexicanos o españoles los abanderados de las distintas causas, tanto nos da. Lo importante es que todas nuestras gentes sigan la bandera de aquel que sepa levantarla con gallardía, con entereza, con originalidad. Menguada sería la suerte de aquel que tuviera ínfulas de imperialismo" (1951: 9).

Refuerza esta visión el texto "La Península, sin influencias", de Gabino Alejandro Carriedo (1953: 12). En él, destaca tanto las conexiones ibéricas oficiales: António Sardinha ("A Aliança peninsular") y Carlos Malheiro Dias ("Exortaçâo á Mocidade"), como las iniciativas jóvenes: presencia de españoles en la revista *Bandarra*, o de portugueses en *Deucalión*, *Doña Endrina*, *Ágora*, *Alba* y *Sazón*. Por todo ello, es optimista: "Ahora, después de tantos años, el camino está nuevamente abierto a las mutuas influencias ibéricas, que es tanto como decir a la influencia propia, y al más justo y desinteresado espíritu de colaboración". Y suscribe, además, el papel que el editorialista de *Bandarra* reserva a las culturas ibéricas: "en una Europa doliente y que no sabe qué dirección tomar, en una Europa en que los poderosos imperios del siglo XIX (…) entran en franca y evidente descomposición, el bloque ibérico, constituido por Portugal y España, representa, más que una fuerza material, una conquista del espíritu" (1953: 12).

Se daba una solución ibérica a un problema proclamado en numerosas ocasiones a lo largo de la historia de *Correo Literario*. Dictinio de Castillo-Elejabeytia, precisamente, aludía a ello a propósito de una revista suiza: "Sabemos que Occidente no puede perecer, que los valores evangélicos son eternos y que Europa, la vieja Europa, continuará rigiendo los destinos del mundo, porque de ella se alzan y alzarán las voces redentoras" (1952: 8), aunque en esta ocasión no menciona explícitamente a Portugal.

El afianzamiento de lazos diplomáticos con Hispanoamérica fue sin duda uno de los motores del desarrollo de las Bienales Hispanoamericanas de Arte que organizó el ICH. *Correo Literario* se convirtió en su primera plataforma de difusión: fue, en palabras de Cabañas Bravo, "la caja de resonancia del certamen" (1991: 91), sobre todo de la primera, comisariada por el entonces también director de la revista, Leopoldo Panero. En la revista se refleja la voluntad inicial de que Portugal desempeñara un papel importante en la misma. Adolfo Lizón es el encargado de subrayar la

presencia de los artistas portugueses. En el número 19 analiza la figura de Mário de Oliveira: destaca la influencia española y francesa en su obra, así como el aporte rehumanizador de lo español: "Pues si la pintura no es arte deshumanizado, sí es un arte frío y nada afectivo, excepto en los pintores españoles" (1951a: 9). En el 21 analiza la obra de Almada Negreiros: señala su doble ámbito de trabajo, Madrid y Lisboa, y destaca la participación de honor de los portugueses, filipinos y brasileños en la Bienal.

Sobre este último respecto, Lizón coordina una encuesta, "Los pintores portugueses opinan sobre la Bienal Hispanoamericana", publicada en el número 24. Allí constata la falta de noticias sobre el certamen en el país vecino:

> *La tonalidad general de los artistas portugueses frente a la Exposición Hispanoamericana es la más completa desorientación. Nadie sabe nada, entre otras razones, porque* Correo Literario *no llega a las ciudades portuguesas. Ni siquiera a Lisboa. A la Brasileira del Chiado, el café más literario de Lusitania entera, llegaron con mucho jadeo los primeros números. Tres, acaso cuatro. Y se acabó. Ante tal notable desorientación decidí una actuación personal* (1951b: 5).

Los encuestados —Francisco d'Avillez, Carlos Botelho, António Lino, Mário de Oliveira, Almada Negreiros— muestran su falta de conocimiento sobre la misma, así como su deseo de asistir. Además, Oliveira subraya el carácter iberoamericano de la misma, y Almada Negreiros afirma que "por peninsularismo —subraya la voz—, estoy seguro de que me aceptarán" (Lizón, 1951b: 5). La encuesta se amplía en el número siguiente, con las opiniones de Guillermo Felipe, Lázaro Lozano y Tom-Tomaz, muy elogioso respecto del apoyo estatal de la Bienal: "La generosidad y el cariño que se dedica en vuestro país a los artistas es innegable. Me refiero, claro, al ángulo de vista estatal. Podrá tener defectos de orientación, pero no desinterés" (Lizón, 1951c: 5).

La Feria del Libro de 1950, que tenía como países invitados a Portugal, México y Francia, ocupó la página doble del número 26. Anteriormente, ya había aparecido una nota sobre la misma, donde se hacía patente la voluntad internacionalista de esta y otras iniciativas oficiales: "Ya en este año, junto a nuestros editores y libreros, aparecen representaciones de Portugal, México y Francia. ¿Se convertirá con el tiempo en internacional? Creemos que ya se está dando vida a este

propósito. Se piensa y desea en dar paso a Hispanoamérica y países europeos. ¿Podría esto conseguirse aprovechando la oportunidad de algún Congreso Internacional de Editores?" (Anónimo, 1951: 4). En dicha página central, que incluía una encuesta a editoriales españolas, un ensayo de Antonio Covaleda y una entrevista a Julián Pemartín, se reservaba un pequeño espacio para consignar la participación lusa en la Feria, con título "Portugal en la castellana". Allí, se destacaba la importancia del acontecimiento: "La participación de Portugal en nuestra Feria del Libro, uno de los acontecimientos más simpáticos del año, ha merecido justos elogios". Además, se consignaban algunos actos oficiales: la comida con la presencia del Secretario Nacional de Información portugués, Da Costa, así como la conferencia de António Gonçalves Rodrigues "El libro portugués al servicio de la evangelización del Mundo", cuyo título revela la lectura más oficialista del fenómeno ibérico en la posguerra.

2.3.3. Portugal y España: la recuperación del pasado liberal y la modernidad estética

Rivero Machina ha estudiado algunos textos críticos cruzados en la década de los 40 y concluye que todos ellos traslucen "el modelo simétrico de espejos enfrentados con que se quiso ver el panorama poético ibérico" (2015b: 170). Rafael Morales, por ejemplo, en su trabajo "Nueva poesía portuguesa"[26], ve en las estéticas portuguesas contemporáneas un trasunto de la Juventud Creadora española (con maestros compartidos como Dionisio Ridruejo y Miguel Torga); y Victoriano Crémer ve en el grupo *Poesia Nova* un trasunto de *Garcilaso* y en la poesía de *Novo Cancioneiro* un ejemplo equiparable al propio de *Espadaña.*

Habida cuenta de este modelo de espejos, lo portugués sirvió también como una forma indirecta de recuperar el pasado liberal de la tradición hispánica, quizá el punto del proyecto comprensivo de mayor importancia desde la prehistoria del mismo en *Escorial*, con el rescate de Antonio Machado por Ridruejo. No deja, pues, de ser significativo que en la sección "Cosas que pasan, cosas que se dicen" del número 29 se destaque la publicación de unos poemas de Miguel Hernández en la revista *Sísifo*

[26] Se puede leer, junto a sus otros textos sobre cultura portuguesa, en la reciente edición de su *Prosa crítica* (Morales, 2019), a cargo del que esto escribe.

y la próxima aparición de un estudio de Carmen Conde sobre el autor. Se trataba de "Sepultura de la imaginación"; "Desde que el alba quiso ser alba, toda eres"; "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío"; "El lecho, aquella hierba de ayer y de mañana"; "Solo quien ama vuela. Pero, quien ama tanto". Se incluía, además, una nota final: "Hernández é um dos mais significativos Poetas da geração de Lorca. Igual sorte os roubou à vida". En el segundo número Carmen Conde publicó su ensayo "Miguel Hernández Giner, poeta". Además, colaboraban los poetas José Hierro, Manuel Arce, Joaquín de Entrambasaguas y la propia Conde. En el tercer y último número publicaron Pura Vázquez y Manuel Pinillos.

Es el mismo sentido de un artículo de Adolfo Lizón sobre el novelista portugués Fernando Namora (1954: 5-6). De él destaca, fundamentalmente, su carácter neorrealista: "Seduce Fernando Namora por un amor, directo e irrebasable", y por escribir acorde con "el signo histórico de su país", al contrario de la mayoría de los literatos portugueses contemporáneos, en opinión del conservador Lizón. En lo formal, lo relaciona directamente con las nuevas técnicas de los realistas norteamericanos: "En cuanto al estilo, Fernando Namora es, quizá, el novelista peninsular más parecido a los norteamericanos". Referencia que no es de extrañar en este periodo final de *Correo Literario*, con Marcelo Arroita-Jaúregui en la subdirección, íntimamente ligado al neorrealismo cinematográfico, teatral y novelístico[27].

Tres números antes, Gabino Alejandro Carriedo había publicado una entrevista al novelista Augusto Navarro. En ella, se destaca su labor de mediador ibérico en la dirección de la revista *Bandarra*, con firmas españolas como Laguardia, Crespo y Millán; se refiere a algunas revistas españolas que lee con asiduidad (Índice, fundamentalmente, pero también *Correo*); y reivindica la figura de muchos de los maestros liberales que se defendían de forma explícita desde otros lugares de la revista: Gregorio Marañón, Ortega y Gasset, Pío Baroja, García Lorca, etc. Sin ir más lejos, ese mismo número 90 situaba en portada el artículo "Antonio Machado y aquel niño que yo fui", de Ismael Moreno.

Si Lizón vinculaba la narrativa de Namora con el realismo norteamericano, Castillo-Elejabeytia, al abordar la nueva poesía portuguesa

[27] En otro lugar me he ocupado de la vinculación de la revista con el teatro social, a través, fundamentalmente, de las colaboraciones de Alfonso Sastre y José María de Quinto (Domingo Martín, 2017).

(1951b: 7), la inserta en el contexto de la moderna poesía europea. Se refiere a la poesía de Francisco Correia das Neves y a las revistas *Nova Alborada*, *Novo Cancioneiro*, *O Cavalo de Todas as Cores A Briosa* y *A Serpente*, define algunas de sus características principales, cercanas a la poesía social de los 50 ("el versolibrismo en la forma y el prosaísmo de la lengua coloquial, hoy en boga, en el fondo, con una variada temática y, a veces, la más arrebatada incoherencia") y establece su genealogía: Sá Carneiro y Pessoa pero, sobre todo, la poesía occidental moderna: Rilke, Eliot, Spender y el surrealismo francés. Portugal podía servir, entonces, tanto para reivindicar figuras de la tradición republicana española, como para revincular el campo español con la historia de la modernidad estética europea.

3. CONCLUSIONES

Como muchos otros aspectos de la posguerra española, el iberismo sufrió una serie de cambios notables en el cambio de década. Junto a las posturas oficialistas de la intelectualidad más vinculada al fascismo de los años 30 y a los centros de poder político: Eugenio Montes y Ernesto Giménez Caballero, en el lado español, o António Ferro, en el portugués; surge ya en la década de los 40 un tipo de intelectual cuyo interés hacia Portugal tenía un carácter más estético que político. Nos referimos, por ejemplo, a mediadores como Rafael Morales, Ildefonso Manuel Gil, Dictinio de Castillo-Elejabeytia o Pilar Vázquez Cuesta, y portugueses como Alberto de Serpa y Adolfo Casais Montero.

Ello no significa que se tratara de una acción desinteresada: la faceta lusófila completaba su perfil intelectual, del mismo modo que otros hombres de letras se dedicaban a la crítica de arte (Ricardo Gullón, Luis Felipe Vivanco) o de cine (Marcelo Arroita-Jáuregui, por ejemplo). Era una forma de obtener capital simbólico (por los rasgos de internacionalidad o vanguardismo asociados), así como un modo de mejorar su perfil para la publicación en prensa y revistas: que en muchas ocasiones, como es el caso de *Correo Literario*, suponía una fuente de ingresos extra. Además, se constituía en una vía de acceso a otro mercado: véase, por ejemplo, la presencia de Ildefonso Manuel Gil en el campo editorial portugués: *Huella del linaje* (Oporto: Porvcale, 1950), *O Inferno de Carlos Seron* (Lisboa: Peninsular, 1955), traducción de *La moneda en el suelo* (Barcelona: Janés,

1951), así como numerosas colaboraciones en la prensa portuguesa[28].

El modelo comprensivo fue una inteligente estrategia de campo mediante la cual ciertos sectores descontentos del catolicismo y del falangismo reivindicaron discursos estéticos heterodoxos como vía de promoción personal frente a sus rivales tradicionalistas. Portugal y su cultura no desempeñó, desde luego, un papel importante en dicho proyecto intelectual. Así, atendiendo a las revistas del Instituto de Cultura Hispánica —creado bajo el amparo de Joaquín Ruiz-Giménez, a la postre Ministro de Educación y principal apoyo político de los intelectuales comprensivos—, vemos cómo la presencia del país vecino en las revistas *Mundo Hispánico* y *Cuadernos Hispanoamericanos* se limita a subrayar los acercamientos diplomáticos entre ambos estados. La lectura oficialista de los 40, por tanto, es hegemónica en estos medios.

Correo Literario, sin embargo, presenta unas peculiaridades específicas. La revista de anteguerra *La Gaceta Literaria* dirigida por Giménez Caballero funcionó como modelo de periódico cultural que tenía entre sus pretensiones proporcionar información de las provincias de España, con especial atención a Cataluña y, además, a Portugal. Aunque el proyecto de vehicular regularmente notas y reseñas sobre el país luso apenas quedó esbozado en dos secciones con poco desarrollo, el total de los textos incluidos es suficientemente relevante para aventurar algunas hipótesis sobre cuáles fueron las lecturas desarrolladas sobre la cultura vecina. Así pues, en estrecha relación con el modelo comprensivo que informaba las páginas de *Correo Literario*, Portugal cumplió una función auxiliar respecto de tres importantes puntos de dicho proyecto. En primer lugar, contribuyó a subrayar el diálogo ibérico que quería reincorporar lo catalán en los centros dominantes de la cultura. Así, se incidía fundamentalmente en los agentes y obras de contacto entre ambos países, y se subrayaba la historia compartida de ambas culturas. En segundo lugar, a Portugal se le asignó un papel parejo respecto de América, y la intervención de las culturas transatlánticas en Europa. España y Portugal, en tanto antiguos imperios cristianos, debían velar por la regeneración del viejo continente, guiando a las jóvenes naciones latinoamericanas. Finalmente, Portugal, cuya literatura se leía en muchas ocasiones como un espejo de la española, se constituyó como un perfecto aliado en la recuperación de los

[28] Datos extraídos de Rivero Machina (2016: 833-834).

autores heterodoxos españoles del periodo republicano, así como un hito intermedio de las modernas corrientes estéticas europeas, de las cuales España se había alejado en los periodos de la dictadura de mayor autarquía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. O. (1950). "El pintor portugués Antonio-Lino". *Correo Literario* 2, 6.

AMAT, J. (2007). *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo.* Barcelona: Península.

ANÓNIMO (1948). *"Rumo. Revista de cultura portuguesa". Cuadernos Hispanoamericanos* 1, 152-153.

_____ (1951). "Portugal, México y Francia en nuestra feria". *Correo Literario* 25, 4.

ARANGUREN, J. L. (1953). "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración". *Cuadernos Hispanoamericanos* 38, 125.

BARCIA TRELLES, C. (1951). "Política exterior de Portugal en el 25.º aniversario de su nuevo régimen". *Cuadernos Hispanoamericanos* 23, 167-175.

CABAÑAS BRAVO, M. (1991). *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta.* Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).

CARRIEDO, G. A. (1953). "La península sin influencias". *Correo Literario* 79, 12.

____ (1954). "Un conocido novelista portugués en España". *Correo Literario* 90, 12.

CASTILLO-ELEJABEYTIA, D. (1951a). "Letras portuguesas". *Correo Literario* 25, 7.

____ (1951b). "Nueva revista de poesía". *Correo Literario* 25, 12.

____ (1951). "Una representación de Gil Vicente, en el castillo de Montemor, por el Teatro Universitario de Coímbra". *Correo Literario* 36, 9.

____ (1952). "El manifiesto de Graal". *Correo Literario* 50, 8.

____ (1953). "Cecilia Meireles. Poetisa brasileña". *Correo Literario* 76,

18.
CERDÀ, J. (2000). "Eugenio d'Ors y Portugal". En *Actas del Congreso Internacional de historia y cultura en la frontera*, M. J. Fernández García & M. L. Leal (ed.). Cáceres: Universidad de Extremadura.
____ (2005). "Apuntes para la recepción de Pessoa en España (1944-1960)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 660, 53-66
DELGADO, L. (1988). *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica (1939-1953)*. Madrid: CSIC.
____ (1992). *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo.* Madrid: CSIC.
DOMINGO MARTÍN, J. (2017). "Alfonso Sastre y José María de Quinto en las polémicas teatrales del medio siglo: el discurso dramático de Correo Literario (1950-1954)". *Anales de Literatura Española* 29, 245-263.
FOJO COLMEIRO, A. (1951). "Hermana España". *Cuadernos Hispanoamericanos* 22, 35-39.
GRACIA, J. (1993). "Los años cincuenta y la vía española de un catalanismo cultural". *Sistema* 112, 89-102.
HORIA, V. (1953). "El ejemplo de Oliveira Salazar". *Cuadernos Hispanoamericanos* 41, 243-244.
I. A. (1953). "El poeta portugués Miguel Torga". *Cuadernos Hispanoamericanos* 39, 384-385.
INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA (1951). *Memoria de sus actividades en los años 1947-1951* (AECID).
____ (1954). Memoria de actividades 1953-1954 (AECID).
J. M. V. (1953). "Un iberista en Italia". *Cuadernos Hispanoamericanos* 45, 352-353.
JIMÉNEZ REDONDO, J. C. (1993). "La política del bloque ibérico: las relaciones hispano-portuguesas (1936-1949)". *Mélanges de la Casa de Velázquez* 29.3, 175-202.
LIZÓN, A. (1951a). "El pintor Mário de Oliveira". *Correo Literario* 19, 9.
____ (1951b). "Los pintores portugueses opinan sobre la Bienal Hispanoamericana". *Correo Literario* 24, 5.
____ (1951c). "Carta de Lisboa. Lo que opinan en Portugal de la I Bienal Hispanoamericana". *Correo Literario* 25, 5.
____ (1954). "Fernando Namora, novelista portugués". *Correo Literario* 93, 5-6.

MORALES, R. (2019). *Prosa crítica,* J. Domingo Martín (ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española.

PIRES, D. (1986). *Dicionario das revistas literárias portuguesas do século XX*. Lisboa: Contexto.

RIVERO MACHINA, A. (2015a). "Amores, interpretaciones y miradas. La intelectualidad franquista ante lo ibérico en los años cuarenta". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 29, *https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/46388/1/Amores%2c%20interpretaciones%20y%20miradas.pdf* [20/01/2020].

____ (2015b). "Portugal y la simetría. Victoriano Crémer y Rafael Morales ante el espejo ibérico". *Suroeste* 5, 167-175.

____ (2016). *Más allá de la posguerra. Poesía y ámbito literario (1939-1950)*. Universidad de Extremadura (tesis doctoral).

____ (2017a). "España en el reflejo portugués. La contemplación del paisaje rayano en Pedro de Lorenzo". En *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI,* A. Agraz Ortiz y S. Sánchez-Hernández (eds.), 285-292. Madrid: Biblioteca Nueva.

____ (2017b). "Sanchos contra Quijotes. Un paradigma ibérico contra el Estado Novo y el franquismo". *Interlitteraria* 22.1, 30-44.

___ (2018). "La construcción del canon poético contemporáneo entre España y Portugal. La antología de Eugénio de Andrade para O Comércio do Porto a mediados del siglo XX". *Beoiberística* II.1, 203-215.

ROCHA, C. (1985). *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: INCM.

SÁEZ DELGADO, A. (2018). "Relaciones literarias entre Portugal y España en los años 40: la cultura oficial y la recepción de Fernando Pessoa". *Journal of Iberian and Latin American Research* 24, 1-14.

____ (2019). "Portugal y España: el siglo Pessoa". *Pessoa Plural* 16, 92-114.

SALINAS, T. (1951). "Iberismo, hispanismo, lusitanismo". *Correo Literario* 16, 9.

SERPA, A. (1952). "La vida de los poetas portugueses". *Correo Literario* 53, 9.

Recibido el 15 de enero de 2020.
Aceptado el 11 de abril de 2020.

LA TRANSICIÓN EN DISPUTA: *CON UÑAS Y DIENTES* (PAULINO VIOTA, 1978)[1]

TRANSITION TROUBLE: *CON UÑAS Y DIENTES* (PAULINO VIOTA, 1978)

Rubén GARCÍA LÓPEZ
Universidad de Valparaíso
p9prod@gmail.com

Resumen: Este trabajo analiza la dimensión ideológica del largometraje *Con uñas y dientes*, una reflexión sobre la Transición española (1975-1982) desde una perspectiva marxista. Para ello, se considerará el abandono por parte del autor de sus anteriores posiciones estéticas y la asunción de códigos genéricos convencionales, analizando su construcción narrativa y considerando el contexto cinematográfico y político del momento, así como la relación del filme con la labor del Nuevo Frente Crítico, principalmente con la visión del colectivo Marta Hernández sobre los últimos años del franquismo y de la revista *Contracampo* sobre la Transición.

Palabras clave: Paulino Viota. *Con uñas y dientes*. Cine de la Transición. *Contracampo*. Nuevo Frente Crítico. Marta Hernández.

Abstract: This paper studies the ideological dimension of the film *Con uñas y dientes*, a critical view on the Spanish Transition (1975-1982) from a marxist perspective. For that purpose, the author's abandonment of his previous aesthetic positions in favor of more conventional generic codes will be considered, analyzing the film's narrative construction. For this purpose, the cinematographic and political context of the period will be taken on account, as well as the film's connection with the work of the Nuevo Frente Crítico (New Critical Front), mainly the colective Marta

[1] El presente trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt Postdoctorado n.° 3180086.

Hernández's view on the last years of francoism and that of the review *Contracampo* on Transition.

Key Words: Paulino Viota. *Con uñas y dientes*. Transition Cinema. *Contracampo*. New Critical Front. Marta Hernández.

1. TÁCTICAS

En 1977, año en que realiza *Con uñas y dientes*, Paulino Viota es un joven cineasta autor de varios cortometrajes desconocidos y un lejano largometraje independiente, *Contactos* (1970), que vinculado en cierta medida a la estética materialista entonces en germen en ciertos ambientes cinematográficos franceses, retrataba la difícil cotidianidad de una pareja de camareros y un grupo político clandestino en el Madrid franquista de 1970 (Pena, 1997: 677-679). Evaluando tras una larga y problemática distribución sus resultados, Viota y su colaborador Javier Vega habían decidido emprender un nuevo proyecto explícitamente político inspirado en las piezas didácticas de Bertolt Brecht. Tras emplear varios años en el trabajo, y realizar diversos borradores con enfoques diversos, nunca lograrán llevarlo a cabo[2]. Tanto por los productores consultados, como por ellos mismos, el guion es primero considerado demasiado vanguardista, después demasiado didáctico. En el proceso se reducen los campos laborales representados, el montaje basado en yuxtaposiciones secuenciales se torna lineal[3], los elementos más explícitamente discursivos se integran en una narración más convencional. Cada nuevo enfoque obtiene el mismo resultado: la imposibilidad de realizarse, por unas razones u otras. El proceso completo dura 4 años.

Repentinamente, Viota decide un inesperado cambio de rumbo, y a lo largo de 1977 escribe y realiza un nuevo largometraje que explicará a su padre, un industrial santanderino participante en la producción, en una carta escrita el 13 de marzo, dando fe en ella de un nivel de pragmatismo

[2] Los títulos son también variados: "…Y el oro de sus cuerpos", "Tácticas", "Los explotados hablan de explotación", "No es sordo el mar".

[3] Tal montaje, bien visible en *Contactos*, fue muy defendido por los *Cahiers du Cinéma* de la época, véanse por ejemplo algunas de las reflexiones de Jacques Rivette en Narboni, Pierre y Rivette (1969: 20).

hasta el momento inexistente:

> *Hemos seguido una idea que ya te mencioné hace meses: un caso de corrupción industrial, del tipo de los de Matesa o Reace, pero desde luego inventándolo todo y sin ninguna semejanza con ningún caso real para evitar cualquier problema. Antes de hacerlo, pulsamos la opinión de varias personas y el propio Emiliano Piedra nos dijo que es un tema que le interesaría en una película para producir él. O sea que hemos ido sobre seguro y hemos trabajado un poco a tiro hecho. Estos temas, ahora que se está tirando de la manta, dadas las nuevas condiciones políticas, interesan sobremanera y si te fijas en las revistas, por ejemplo, no hay número en que no aparezcan relatos sobre ellos, o informes. Es un tema de actualidad. Hemos añadido una historia de amor con erotismo por parte de uno de los trabajadores de la fábrica donde ocurre la estafa para cumplir también con ese requisito imprescindible del erotismo en el cine español de hoy. Hemos hecho algo así como un traje a medida, veremos si sirve para algo* (García López, 2017: 310).

Para empezar, la nueva táctica implicará una gran ruptura con el modelo adoptado en *Contactos*, que puede entenderse pensando en la célebre clasificación de relaciones entre cine e ideología propuesta por el artículo "Cinéma / idéologie / critique", publicado menos de una década atrás en *Cahiers du Cinéma*. Si *Contactos* era clara perteneciente a la categoría B, películas que operan políticamente al nivel de los significados pero al mismo tiempo proceden "a una deconstrucción crítica del sistema de representación" (Comolli, Narboni, 2008: 79)[4], su sucesora se ubicará en la categoría D, condenada por la revista francesa: filmes de contenido político explícito "pero que de hecho no operan una verdadera crítica del sistema ideológico en el que están inmersos, pues adoptan, sin cuestionarlos, el lenguaje y los modos de figuración" (Comolli y Narboni, 2008: 79). Aunque el giro de Viota es más rotundo de lo previsto, este y Vega ya habían manifestado explícitamente en notas del proyecto anterior la voluntad de asumir lo que llamarán "lenguaje del cine de Hollywood" (García López, 2017: 303) y utilizar sus modelos narrativos y referencias genéricas en el desarrollo de una historia que no por ello renunciaría a un discurso contrario a la ideología que supuestamente iría

[4] Si bien cito según una traducción española muy posterior, el artículo original se publica en 1969, en el número 216 de la publicación francesa.

implicada en aquellos. Borrador a borrador hasta la película finalmente realizada, tanto vanguardia —primacía de la forma: *Contactos*— como didactismo —primacía del discurso político: proyecto intermedio— se ven progresivamente abandonados a favor de una decidida voluntad de intervención ideológica: lo primero facilita la comprensión del discurso, lo segundo la aceptación del mismo por parte de la industria, lo que sumado a la orientación genérica adecuada procura una comercialidad que allana las dificultades para llegar a su público.

Las implicaciones del cambio no pasaban desapercibidas a Viota, que en la entrevista realizada por *Contracampo* con motivo del estreno de *Con uñas y dientes* en Madrid[5], afirmará:

> *Yo creo que es posible un cine que utilice un lenguaje transparente o, por ser pedante, que no ponga el lenguaje en el primer término de la contradicción, y que no sea al mismo tiempo telefilm. […] Hay toda una crítica de izquierdas que ataca rigurosamente toda ficción de izquierdas. Pero eso, llevado al límite, no nos lleva a otra cosa que no sea negar todo cine que no tenga por objeto de reflexión el propio lenguaje. En definitiva, a esclerotizarse* (Fernández Torres y G. Requena, 1979: 22).

En la entrevista Viota defiende *Contactos*, pero manifiesta sus dudas sobre su efectividad, en tanto la importancia de la articulación común forma-ideología propia de la categoría B, en realidad, imposibilitaría a su entender que el trabajo ideológico logre dirigirse a lugar distinto que la forma misma. Por ello, *Con uñas y dientes* toma como objeto explícito y protagónico las relaciones de producción y la lucha obrera; el proyecto anterior también lo hacía, pero incluso cuando la influencia vanguardista fue eliminada aún la narración era en los últimos borradores patentemente secundaria al discurso. En *Con uñas y dientes* nada perturbará el desarrollo del argumento, sin que forma, género y narración dejen de ser por ello medio para articular una línea ideológica, hacerla comprensible y persuasiva. Dado que la forma pasa a ser entendida como modo de transmisión, no determinante ideológicamente en tanto tal, el *lenguaje del cine de Hollywood* puede ser útil para una ideología opuesta a la dominante

[5] Rodada entre agosto y octubre de 1977, la película se estrenó en Sevilla, el 7 de marzo de 1978, pero decisiones de Viota a última hora le llevaron a doblar al protagonista y hacer cambios fundamentales en el montaje. Esta nueva versión se estrenará el 13 de septiembre en el Festival de San Sebastián y, con una deficiente distribución, no llegará a Madrid hasta el 28 de mayo de 1979.

siempre y cuando sus elementos sean dispuestos de acuerdo con una línea política correcta; si esto se logra hacer con éxito, no habrá conflicto entre la narrativa clásica y el discurso marxista, y será posible hacer una película anticapitalista con las formas del cine de Hollywood. Por supuesto, esto supone negar la mayor de la crítica materialista —implicada en la definición de la categoría D— afirmando que un código o formas determinadas no implican una ideología determinada, o que cuando menos tal implicación no es necesaria y puede en consecuencia ser intervenida.

Los modos de la intervención de Viota sobre su modelo van a ser los siguientes: establecer a un miembro de la clase obrera como protagonista, en alianza con otro de la clase intelectual, ambos igualmente activos en la lucha social; establecer a un miembro de la patronal como villano; introducir elementos equivocados en el comportamiento del primero para connotar los peligros del liderazgo único en los movimientos sociales, y asimismo utilizar al personaje femenino y las escenas de sexo para, respectivamente, cuestionar el lugar tradicionalmente secundario otorgado a las mujeres en la lucha política y proponer un tipo de sexualidad no tradicional; utilizar una huelga como escenario central de una trama criminal, utilizando tipos y situaciones propias del cine de acción —matones, palizas, secuestros, e incluso asesinos a sueldo— para representar la violencia ejercida por la patronal, así como para generar una lectura sobre el devenir del proceso de reforma posterior al fin de la dictadura.

En lo que sigue, trataré de exponer la articulación de cada punto y analizar sus problemas específicos en relación con las intenciones manifiestas.

2. LUCHA DE CLASES

Con uñas y dientes afronta pues una representación de la lucha de clases en el muy problemático contexto de la España de 1977, concretándola en una huelga industrial y, en último término, un pulso entre dos hombres: el director de una fábrica (don Rodolfo) y un líder sindicalista (Marcos) en el secreto de que aquel, para llevar a cabo una estafa, ha mentido sobre el volumen de stock de su empresa. Como el sostenimiento de la huelga podría desvelar la estafa, Rodolfo intentará ponerle fin dando una paliza a Marcos, forzándole a esconderse para así facilitar la rendición de sus compañeros. Marcos se oculta en casa de una camarada profesora (Aurora),

pero el desarrollo del enfrentamiento acabará con el asesinato del obrero en su interior, a manos de un asesino a sueldo.

Un primer aspecto que singulariza a *Con uñas y dientes* en su contexto cinematográfico radica en que sus protagonistas son predominantemente obreros y militantes políticos, que atiende a un acontecimiento tan específico de la lucha obrera como es una huelga, y que lo hace además en un contexto de riguroso presente, "el espacio de tiempo existente entre la Ley de Reforma Política de diciembre de 1976 y las elecciones generales de junio de 1977" (Fernández Torres y G. Requena, 1979: 20). Un elemento muy valorado por la crítica afín será no en vano su aportación de ese nuevo verosímil fílmico. En el extenso análisis que del filme ofrecerá *Contracampo*, Julio Pérez Perucha evaluará entre otras cosas la presencia y función de la clase obrera en distintos tipos de cine implicados en la obra. Así, Perucha juzga que en el cine de autor por un lado las luchas populares se reducen "a decorado más o menos cercano" (Pérez Perucha, 1979a: 14), y por otro su audiencia no es la clase obrera, destinataria al contrario de "los grandes espectáculos subsidiarios del cine de género clásico" (Pérez Perucha, 1979a: 14). Sin embargo, en este los obreros solo aparecerían "en tanto que elementos mecánicos de un espectáculo o en tanto que expresiones del lugar que les reserva la ideología dominante" (Pérez Perucha, 1979a: 14), al igual que en el cine político más popular en la época, el norteamericano o el de autores como Costa Gavras o Elio Petri, la asunción del modelo hollywoodiense habría implicado también la de sus protagonistas —burócratas, policías, abogados, periodistas…—, nunca pertenecientes a la clase obrera. Todo esto tendría el efecto indeseado —y a la vista tanto de Viota como de *Contracampo*, indeseable— de invisibilizar y eliminar la importancia de la lucha obrera, que en el caso español venía siendo capital como mínimo desde la gran huelga asturiana de 1962:

> *En 1964, las remuneraciones totales de los asalariados incluidas las cotizaciones a la seguridad social no sumaban la mitad de la riqueza producida en un año, el 47,5% de la Renta Nacional. El Excedente Bruto de Explotación (EBE), esto es, la parte destinada a compras de materias y reinversiones, además de beneficios e impuestos, era entonces del 52,5%. En 1970, las cifras se habían invertido, los salarios eran ya el 52% frente al 48% del EBE. En 1976, la presión obrera había arrancado otros cinco puntos más sobre el total de la Renta Nacional, sumaba el 57%. Los*

> *aumentos salariales se habían despegado definitivamente de los límites impuestos por los convenios. De 1970 a 1976 los salarios reales medios acumularon un crecimiento de casi el 40%, la productividad sólo creció un 23,7%. Por primera vez desde los años treinta, las luchas de fábrica estaban recortando las rentas del capital, presionando por encima de las posibilidades de reparto de los excedentes de capital.*
>
> *Las estadísticas laborales confirman el paso fuerte del movimiento obrero. En 1966 —año por lo demás bastante conflictivo— se contabilizaron 205 huelgas, participaron 100.000 trabajadores y se perdieron casi dos millones de horas. En 1970 el número de huelgas se cuadruplicó hasta sumar 817, implicaron a más de 300.000 huelguistas y se llevaron por delante cerca de siete millones de horas. En 1976 se contabilizaron 1.568 conflictos, en los que participaron 3,5 millones de trabajadores y en los que se perdieron 110 millones de horas* (Rodríguez López, 2015: 34).

Con la elección de su tema y protagonistas, Viota llama la atención sobre un elemento determinante de su presente: la lucha obrera y su importancia mayor en el devenir del país, nunca reconocida por su cine. Que *Contracampo* reaccionara positivamente a esto, no es raro en tanto la evolución del cineasta no deja de responder a importantes planteamientos que el Nuevo Frente Crítico (NFC) realizará a lo largo de la década, partiendo desde el seminal *Cine español: algunos materiales por derribo*[6], de los hermanos Pérez Merinero, y concentrándose destacadamente en las capitales aportaciones del Colectivo Marta Hernández[7], cuyas críticas al *aparato cinematográfico español* siempre estuvieron predominantemente basadas en el estudio de sus relaciones de producción o en su plano más directamente ideológico, señalando por ejemplo que el problema de Carlos Saura, autor predilecto de la progresía intelectual del momento, era que en sus películas se limitaba a balbucear "plañideramente algunas contradicciones culturalistas de carácter secundario dentro del sistema, sin explotarlas" (Hernández, 1976: 258). Salvo en sus críticas cinematográficas, donde se defendía claramente una "estética materialista" (Hernández y Maqua, 2016: 50), marcada por su oposición a la confusión entre signo y realidad propia del idealismo estético, en su producción central, recopilada en los dos libros publicados en vida del colectivo, la forma nunca será el eje del

[6] Publicado en 1973, recientemente puede leerse la versión íntegra del texto, sin los numerosos cortes efectuados por la editorial, y junto a otras publicaciones de los hermanos Pérez Merinero y los dos libros de Marta Hernández, en López Sangüesa (2019: 95-207).

[7] Sobre el NFC y Marta Hernández, véase López Sangüesa (2019: 5-93).

análisis, que antes bien prestará "una especial atención a las contradicciones que sacuden el aparato cinematográfico español, al análisis de la industria, a las posibilidades de una práctica significante de *oposición* dentro del cinema, etc." (Hernández, 1976*:* 186). Más aún, incluso en las críticas, para el análisis netamente ideológico que Maqua propone resultará clave la distinta tipología social de los personajes del filme:

> *En cada uno de ellos —y en especial en su máximo portavoz: el protagonista— es preciso conocer origen de clase, situación de clase actual —en el relato—, y conciencia real de esta situación, para poder articular las estructuras formales del relato con las estructuras ideológicas que sustenta* (Hernández y Maqua, 2016: 64).

Para Viota, este es exactamente el núcleo del que partir para tomar las formas del cine comercial habitual y utilizarlas en la línea ideológica deseada. La elección del protagonismo obrero será ya de por sí un modo de violentar los contenidos habituales del cine dominante que, progresista o no, erradica a la clase obrera de sus imágenes y narraciones, y lanzar una serie de consignas que se dirijan a aquella, y no a los conflictos internos de la clase burguesa que el NFC entendía eran objeto privilegiado de la producción cinematográfica progresista hispana. Por ello, no solo son obreros los protagonistas, sino militantes en el curso de una huelga. No se tratará de buscar la identificación con obreros sin más, sino con obreros en un proceso de lucha, con la patronal como enemiga.

3. EL IMPUESTO HEROICO

De esto se seguirá un problema, que es la adopción de un modelo narrativo clásico, vinculando todas las peripecias a un conflicto central y, sobre todo, a un protagonista individual. Según David Bordwell:

> *La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos: el medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y*

conductas evidentes (Bordwell, 1996: 157).

Para entender el modo en que Viota se relaciona con este esquema, podemos recordar que Hernández / Maqua lo resumían en la presencia de tres tipos de personajes, beneficiarios, enemigos y aliados: "Un sujeto beneficiario tiene el proyecto de conseguir un objetivo con la ayuda de sus aliados para vencer todos los obstáculos y enemigos que se le opongan" (Hernández y Maqua, 2016: 63)[8]. Tan concisa descripción favorece la identificación —también presente en Bremond y Bordwell— entre narración y lucha, lo que ya da buena fe de lo que se considera está en juego en el trato con el modelo. Para articular tal lucha, Viota hará que el origen y situación de clase del protagonista, así como la conciencia del mismo, estén en el lugar apropiado para que la identificación entre personajes y espectadores —criticable desde los postulados de la crítica materialista al provocar que las clases populares introyecten valores contrarios a sus intereses a través de su adhesión a un protagonista ajeno a ellas— devenga admisible no solo al pertenecer este a su misma clase social sino ser además un agente activo en la defensa de sus derechos, pudiendo así a través de su lucha transmitirles valores que en este caso sí les serían favorables.

Figura 1

Figura 2

[8] Tal descripción tiene una declarada deuda con los artículos del volumen colectivo —publicado originalmente en Francia en 1966 como número 8 de la revista *Communications*— *Análisis estructural del relato*, véase principalmente Bremond (1972: 87-109).

Figura 3

Figura 4

Desde el plano de apertura de *Con uñas y dientes*, el punto de vista del público será identificado con el de Marcos, el obrero protagonista, al que se presenta recibiendo una paliza a manos de tres matones de la patronal. La película se abre con un plano subjetivo de este, mostrando el puño del matón dirigiéndose a la cámara, seguido de otro de su rostro recibiendo el golpe [Figs. 1-2], que permiten situar inequívocamente el lugar del espectador en la narración, férreamente mantenido en los minutos siguientes. Las tomas subjetivas serán recurrentes a lo largo del filme, en momentos en ocasiones tan claves como cuando, a la llegada de Marcos a la casa de Aurora, una larga toma subjetiva de su mirada sirve para darnos a conocer el espacio donde transcurrirá buena parte de la historia. El manejo del punto de vista será uno por los cuales el trabajo formal favorece la intencionalidad ideológica de la narración. Los planos subjetivos solo corresponden a Marcos y Alicia, los dos protagonistas militantes, y sintomáticamente será en un plano subjetivo que Marcos perderá la vida, esta vez uno que representa tanto la mirada de su asesino como la de la mira de la pistola con que lo dispara [Figs. 3-4].

Las dificultades llegarán no obstante por la razón de que, tomando un héroe como eje de su película, lo que Viota busca no es sino apropiarse discursivamente del obligatorio protagonismo individual y estructura heroica del modelo narrativo y género elegidos, usándolo para denunciar los peligros del personalismo para la lucha obrera, que debiera dirigirse por la toma colectiva de decisiones. El héroe es convocado, dicho de otro modo, con la intención de cuestionar su existencia.

Hernández / Maqua señalan la ausencia o escasez de aliados como

un rasgo importante para definir la existencia de un protagonismo absoluto (Hernández y Maqua, 2016: 62-63). En efecto, Marcos apenas tiene aliados, pero es necesario entender por qué. En realidad, tiene muchos, no solo Aurora o Lucía —su esposa—, sino sus compañeros sindicalistas y todos los obreros en huelga. Sin embargo, se niega su ayuda al no informarles de la estafa del director. Con ello el propio personaje genera su protagonismo absoluto, y ello por un error y exceso de celo que habrá de costarle la vida, amén de dejar a todos los huelguistas indefensos ante sus malas decisiones. Viota dirá que "la idea del filme era criticarle en su actividad como líder —es decir, se equivoca—, y después salvarle como persona" (Antolín, 1979: 49). Además de ideológicamente acertado Marcos es voluntarioso, valiente y decidido, pero al tiempo sus decisiones se rebelan gravemente equivocadas, pues la negativa a desvelar a sus compañeros la estafa deja a los huelguistas inadvertidamente atados de pies y manos y atrapados entre un engaño y un error, sumidos en una total ceguera ante las condiciones reales de su lucha. Un exceso de celo, una confianza excesiva en su liderazgo, hacen a Marcos considerarse el único capaz de guardar el secreto y saber qué hacer con él.

El problema, principalmente para el público popular y obrero al que el filme está dirigido, será el conflicto entre el establecimiento de un héroe que comporta una identificación férrea no solo mecánica sino ideológica, y las decisiones sistemáticamente equivocadas y, llegado cierto punto, manifiestamente caprichosas e irresponsables, del mismo[9]. Por ejemplo, Marcos piensa que Rodolfo tendrá que transigir con los huelguistas si no quiere que su timo se descubra, pero esto no muestra sino un grave desconocimiento de la estructura del poder en la fábrica, impropio de un líder tan importante: el director debe conseguir la aquiescencia del consejo de dirección, que es quien tiene el poder en última instancia, y por supuesto no va a lograrlo porque aquel está convencido de tener los almacenes llenos y, por tanto, de que ganará la huelga. Todo espectador, y sobre todo obrero, puede percibir claramente el error de no descubrir la estafa a los compañeros, y con ello el evidente absurdo de la estrategia de Marcos.

Como bien detecta Pérez Perucha, al ser a pesar de todo salvado

[9] Entre las más graves, y trascendentes para el desarrollo del filme, la amenaza telefónica a la esposa de Rodolfo y la decisión de ir a la asamblea pese a estar escondido, y hacerlo además solo. Sobre otros comportamientos inconsecuentes, acciones irreflexivas y errores, véase García López (2017: 319-321).

por la película, sucederá que los comportamientos de Marcos no serán entendidos "por los públicos populares a quien interpela el film como representación autocrítica de un obrero no tan 'bueno', sino como errores en la caracterización del personaje" (Pérez Perucha, 1979b: 15). Para esto es fundamental el profundo rechazo moral que el personaje no podía dejar de causar en un público obrero por la infidelidad a su esposa y camarada. Llegado cierto punto, Marcos y Aurora se convierten en amantes, relación extraconyugal que fue según Viota lo más discutido en las proyecciones para obreros que tuvo la película (Fernández Torres y G. Requena, 1979: 25). El filme choca aquí no solo con ese posible puritanismo de la clase trabajadora que tanto gusta de denunciar la intelectual, sino con el hecho de que, en un contexto militante, una traición así no lo es solo a la pareja, sino a una compañera de lucha; es una traición no solo afectiva sino política, a una camarada. Según Viota el hecho supone la reivindicación de una "sexualidad desculpabilizada" (Fernández Torres y G. Requena, 1979: 25), pero en la década de los 70 era muy difícil que un obrero militante de la edad de Marcos fuera a identificarse y menos aún aceptar, tal proceder[10].

En definitiva, los hábitos adquiridos por la larga vigencia del modelo narrativo elegido por Viota harán entender al héroe como modélico siguiendo la norma por la cual "a situaciones y personajes negativos y criticados corresponden, en correlato amplificador, situaciones y personajes positivos y glorificados. O sea, a patronos malos, obreros buenos" (Pérez Perucha, 1979b: 15). La polaridad narrativa e ideológica establecida por Viota conlleva una identificación a ambos niveles con el héroe, que exige mucho cuidado para connotar negativamente los fallos políticos. La vía más sencilla y habitual, hacer que el personaje sea impecable en todo salvo en eso, para hacer evidente la diferencia, se ve no obstante perjudicada por un comportamiento que se muestra equivocado en numerosas ocasiones, y casi dinamitada por la infidelidad a la compañera. La intención de que se advierta que el dirigente se equivoca en el plano político salvándolo en los restantes, se ve pues irresuelta tanto por el hábito que establece al héroe como íntegramente modélico como por su comportamiento personal, de modo que, en ausencia de alguna vía que califique los errores

[10] Otro motivo de rechazo, este ya hacia el conjunto de la película y presente en su recepción crítica (Latorre, 1979: 64-65), puede ser por supuesto el advertir la erótica como una intrusión de mera intencionalidad comercial que ensuciaría la integridad ideológica del producto.

como tales, estos no se entenderán sino como inconsecuencia y error en la caracterización o, peor aún, defensa de un individuo en el fondo no tan modélico como se dice.

4. CUESTIÓN DE GÉNERO

Pérez Perucha sugiere que el terrorismo ofrecía ficciones que se adaptaban óptimamente al gusto hollywoodiense al tiempo que eran bien asumidas por el cine político. Por un lado, el cine de género facilita la aquiescencia de la clase trabajadora, su auditorio natural; por otro, el *thriller* posee una pertinencia casi realista, al permitir mostrar los extremos violentos con que podía encontrarse, y se encontraba, la lucha obrera. El propio Viota, años más tarde, recordará la intensidad de aquel periodo:

> *El 18 de noviembre las Cortes se habían hecho el harakiri aprobando la reforma política; a continuación, los acontecimientos se precipitan: el 5 de diciembre, el PSOE celebra su congreso, pese a que los partidos aún no están legalizados; el 11, los GRAPOS secuestran a Oriol, presidente del Consejo de Estado, para influir en el referéndum de la Reforma Política, que se celebra el día 15; el 20, los ultras insultan a Fernández Miranda, presidente del Consejo del Reino, en un homenaje a Carrero; el 22, Carrillo es detenido y el día 30 lo sueltan; el 5 de enero se disuelve el Tribunal de Orden Público; el 11 se abren negociaciones oficiales entre el gobierno y la oposición democrática; el 23, en una manifestación por la amnistía, los ultras matan a un estudiante; el 24 es el más negro, la policía mata a una muchacha en una manifestación por la muerte anterior, los GRAPO secuestran a Villaescusa, presidente de la Justicia Militar, y ultras ligados al Sindicato Vertical, matan a cinco personas y hieren a otras cuatro en un despacho laboralista del PCE en Atocha; el 28 los GRAPO matan a dos policías y un guardia civil, y al día siguiente, en el funeral, algunos militares increpan al vicepresidente Gutiérrez Mellado. El 12 de febrero la policía libera a Oriol y Villaescusa* (Viota, 1997: 272).

…Y el 28 de febrero se registra el primer guion de *Con uñas y dientes*, que no se negará al aporte espectacular de la violencia, pero hace que el terrorismo provenga de la patronal. Como puede verse, en el momento en que se realiza, la violencia está al orden del día y por ello una ficción propia de un *thriller* deviene válida para representar este específico momento social. Ello se observa, destacadamente, en la escena

del asesinato de Marcos, perpetrado por un asesino a sueldo que delata con toda evidencia su carácter de tipo narrativo, de figura genérica, pero con ello su voluntad metafórica de denunciar la falta de límites en la violencia que la patronal ejerce sobre aquellos que se levantan contra ella.

Ha de añadirse no obstante un matiz importante, que supone un nuevo problema derivado de asumir la individualización de los conflictos propia del modelo: el terrorismo en la película no es tanto el de la patronal cuanto el de uno de sus miembros, que ejerce la violencia no en tanto director de la fábrica sino en tanto estafador a punto de ser descubierto. Bien es cierto que el timo de don Rodolfo es presentado como una práctica que no entra en contradicción alguna con la dinámica capitalista, lo que supone denunciar la corrupción inherente a la misma y, así y todo, su impunidad, pero lo cierto es que el detonante de todo es una actividad criminal y no la tensión específica creada por el pulso entre una fábrica y sus obreros a través de una huelga. La presión a la cual responde el director no es la que surge de la imposibilidad de cumplir con las ventas por la falta de producción, sino la de que la huelga descubra su timo. Así, el conflicto específico de la película parte de la labor criminal de don Rodolfo, no de la lucha obrera.

Esto complica en gran medida la efectividad ideológica del marco genérico, pues en el fondo la clase obrera acaba jugando un papel subsidiario, implicada en una lucha entre dos antagonistas en la que se ve imposibilitada para poder operar activamente, sujeto mera y puramente paciente. La violencia no proviene de una patronal que intenta parar una huelga violentamente por el modo en que amenaza sus intereses de clase, sino de un miembro de tal clase y tal patronal que intenta detener la huelga para impedir que ponga al descubierto su trama criminal[11]. Si bien Rodolfo puede hacer lo que hace por su posición económica, ni él deja de ser en primer término un criminal ni Marcos el hombre que podría descubrirlo y derribarlo. Si sus condiciones socioeconómicas determinan su posición, serán las estrictamente personales las que privilegiadamente activen y configuren todo el desarrollo argumental. No estamos por tanto ante la historia de una huelga contada en formato *thriller*, sino ante un conflicto

[11] El propio Viota reconocería tácitamente este hecho al afirmar, comentando los problemas del filme para la distribución, que "ha habido exhibidores que han rechazado la película, porque hay en ella ataques a los capitalistas. Lo que hay son ataques a un capitalismo criminal" (Bayón, 1979).

de tipo criminal inserto en el contexto de uno político. El hecho tendrá otra consecuencia indeseada: provocar que la atención enorme que Viota presta a la huelga, y destacadamente las explicaciones didácticas relativas a la misma, sean experimentadas como una interrupción de la auténtica historia central de la película.

Idéntico problema surgirá con la relación entre Marcos y Aurora, si bien en menor medida y por diferentes razones, que aquí se limitan a la mera interrupción tanto de la trama criminal como de la política por una vía extraña, una infidelidad incómoda donde tampoco es fácil leer en la interpretación de los actores los sentimientos en juego. Dicho de otro modo, y enlazando así con afirmaciones anteriores, la relación parece responder al cumplimiento de un nuevo peaje comercial muy habitual en la época del cine del destape: la inclusión de desnudos y escenas sexuales.

Para empezar, ha de considerarse que, si bien Viota manifiesta su negativa a hacer cine "de autor" (Fernández Torres y G. Requena, 1979: 24), las escenas de sexo no dejan de suponer cierta marca autoral, una inclusión que puede verse como una concesión comercial pero también como un interés personal del cineasta, no en vano ya había escenas fuertemente eróticas en el proyecto anterior y el sexo, si bien en *off*, jugaba un papel no menor en *Contactos*, además de que la protagonista de *Jaula de todos* (1974) era presentada desnuda haciendo el amor, aunque fueran finalmente desechadas también había escenas eróticas en las primeras versiones de *Cuerpo a cuerpo* (1982), y sabemos que el erotismo fue objeto central de un proyecto de finales de los ochenta (Viota, 1985: 49). Pero, sobre todo, la dimensión sexual es tan problemática que no puede no verse como una apuesta del cineasta por introducir un elemento que no está directamente relacionado con la lucha obrera, y en busca, también en este caso, de romper con su articulación habitual.

Por ejemplo: aunque el disparador de la relación es la adrenalina producida por la persecución de Marcos y la salvadora aparición de Aurora, el acto tarda en llegar y en nada se asemeja a la liberación de las fuerzas animales desencadenadas por la tensión previa. Tampoco encontramos la huida de una relación conyugal adocenada o rutinaria, y no hay línea de diálogo alguna donde los personajes nos den alguna indicación que nos permita hacernos una idea de lo que allí está sucediendo: una cana al aire, el inicio de una historia de amor, la necesidad de un desahogo… No hay datos y ese es el reto: que dos personas hagan el amor sin que ello vaya en

dirección alguna, sino que se mantenga en el campo de un presente donde dos personas han establecido una cercanía azarosa pero cierta. Las escenas de sexo entre Marcos y Aurora poseen algo de pasado, pero ni una gota de futuro: la cuestión en ellas no es qué sucederá sino el hecho mismo de su acontecer, el presente del mutuo descubrimiento y disfrute de los cuerpos. El sexo en *Con uñas y dientes*, tal como bien reflejó Iván Zulueta en el cartel de la película — donde los dos cuerpos se fusionan estilo Francis Bacon, aislados y rodeados por muros fabriles dominados por la ominosa figura del capitalista— es la celebración de ese presente arrancado a todo, lo cual puede no ser tan raro en el cine erótico, pero que aquí es al mismo tiempo presentado con una gravedad que lo aleja del erotismo festivo o la alegría de los cuerpos sexuados del cine del destape. G. Santamaría alabará la "historia de un amor que se nutre de la solidaridad cotidiana, que toma el sexo como fuente de reconocimiento" (G. Santamaría, 1979): al llegar en el primer día a casa de Aurora, Marcos contempla silencioso el espacio desde el sofá; en el tercer día, al volver tras la escena en el coche, se acerca a la mesa de ella y ojea sus libros y cuadernos de notas, pasando poco más tarde a descubrir "su cuerpo casi de la misma forma en que descubre sus libros y objetos personales" (Company, 1979: 61). Marcos la contempla en un sentido nuevo, de la casa a los objetos cercanos a una escena erótica resuelta en tres largos planos focalizados en el descubrimiento de los cuerpos (únicas palabras: "no tengas prisa"), es decir en el presente del encuentro erótico, que por sí mismo se opone y contrasta con la violencia que constituye todo su contexto.

Figura 5

La mayor disonancia con el contexto genérico se encontrará en la escena de la violación, posiblemente uno de los momentos más violentos de todo el cine español, que no carece precisamente de ellos. El sexo consentido entre los dos camaradas es roto por la violencia de los matones de la patronal; la ternura, el cuidado, el respeto, opuestos como se dijo a la violencia ambiente, son finalmente invadidos por esta y replicados con la mayor brutalidad: no solo una violación, sino tres, de las que apenas se resume su tiempo real —solo la última de ellas es reducida a un plano—, de modo que cada sustitución de un violador por otro resulta más dura e inaceptable que la anterior[12]. La posibilidad que el destape y la desaparición de la censura ofrecían para mostrar escenas de sexo de forma moderadamente libre —recordemos la peculiar instauración del cine

S[13]—, y casi siempre de modo alegre y despreocupado, es aquí reinvertido: el destape, el erotismo, ya no es —solo— la posibilidad de ver mujeres desnudas, sino la oportunidad de mostrar y denunciar el modo en que se ejerce la violencia sexual sobre ellas.

5. LA TRANSICIÓN EN DISPUTA

En el mismo número de *Contracampo* dedicado a *Con uñas y dientes* se encuentra una interesante crítica a *7 días de enero* (1979), filme de Juan Antonio Bardem sobre los atentados de Atocha. Para su autor, Alberto Fernández Torres, *7 días de enero* trata a las masas como comparsas, no ya no protagonistas de la historia sino ni siquiera un elemento activo o incluso presente en la misma, y no mostraría apenas interés por el lugar que los atentados de la extrema derecha jugaban en la Transición como elemento determinante en la neutralización de la lucha obrera y la moderación de sus representantes principales. Para el filme de Bardem la Transición sería un proceso duro, pero finalmente triunfal, una visión muy distinta y de hecho enfrentada a la de los autores de *Contracampo*, más próximos a la de un cineasta, Paulino Viota, al que no solo les unía el pensamiento político sino en varios casos también la amistad[14].

Así como Viota y Vega consideran las posibles contradicciones dentro del movimiento obrero, hacen lo propio con las de la patronal. Marcos sabe de la estafa de Rodolfo por un miembro de la propia directiva de la fábrica, perteneciente a un grupo enfrentado al director. Marcos es, desde este punto de vista, un peón en una estrategia que solo tiene el objetivo de forzar un cambio de poder en la dirección de la empresa. *Con uñas y dientes*, fiel defensora de la necesidad de hablar alto y claro, entra aquí en el ámbito de lo no tan manifiesto: si lo evidente es el discurso sobre la lucha de clases, la necesidad de mantener la unidad entre los obreros y evitar los liderazgos excesivos, la trama interior a la empresa y el modo en que acabará afectando a la situación de los obreros —descubierta la estafa la empresa, en crisis, pide a los trabajadores que abandonen la

[13] Establecida en noviembre de 1977 y que define algo similar al erotismo *softcore* (Freixas y Bassa, 2000: 148).

[14] De hecho, Francisco Llinás, fundador y director de *Contracampo*, participó en la realización de *Con uñas y dientes* en calidad de adjunto de producción. Javier Vega, coguionista del filme y familiar de Viota, era también colaborador habitual de la publicación.

huelga a riesgo de que se declare el cierre— pone en escena algo más subterráneo: un diagnóstico sobre la transición en curso, "una metáfora sobre la reforma" (Samaniego, 1979).

La lucha de clases es representada en un contexto entendido como el de un paso de la dictadura a la democracia en el que se intentaría neutralizar a la izquierda y adaptar el aparato estatal franquista a la forma de un régimen democrático sin cambios excesivamente traumáticos. Así, el filme concluirá con una escena final en la que se muestra que el juego de poder interno de la empresa lleva a que la lucha obrera deba ser abandonada en aras del beneficio común que, debido a que las relaciones de poder no han cambiado, es no otro que el beneficio de aquella[15]. Así, como nuevamente destacará Pérez Perucha:

> [exponiendo la] *circunstancia mediante la que se produce el relevo de una patronal —gestora del capital— corrupta y obsoleta por una nueva patronal, representante de un nuevo bloque económico, más flexible y acorde con las circunstancias económicas […] se pone de relieve, asimismo, cómo en la reforma suarecista confluyeron tanto la lucha de masas como las contradicciones internas del capitalismo español, contradicciones agudizadas por esa lucha* (Pérez Perucha, 1979a: 15).

El plano manifiesto, pues, la huelga, existe como representación de la lucha de clases, pero asimismo como metáfora de un proceso transparente para muchos en sus intenciones. *Con uñas y dientes* se convierte así no tanto en la primera película sobre la lucha de clases de la Transición cuanto en la primera en hacer este diagnóstico sobre su naturaleza y desarrollo.

Esta oposición señalada en *Contracampo* no es anecdótica. El trabajo de los hermanos Pérez Merinero y el colectivo Marta Hernández, y del NFC en general, su lectura de la historia del cine español y más concretamente del periodo que arranca con las Conversaciones de Salamanca de 1955 y sobre todo la Ley de Cinematografía del 14 de agosto de 1964, insistía en explicar cómo los años 60 y 70 estaban fundamentalmente marcados por la entrada en escena de una burguesía que ya no era la lumpen-burguesía alimentada por la corrupción propia

[15] Para un excelente análisis de este plano-secuencia final, que ejemplifica cómo, pese a que el planteamiento global de las relaciones forma-ideología fuera distinto al de *Contactos*, no por ello dejó Viota de pensar la forma cinematográfica como productora de sentido, ver Zumalde (2015: 238-239).

de los años de la autarquía sino que avanzaba al paso de la lenta entrada en España de elementos de la economía capitalista, que inevitablemente generaban a su paso determinadas contradicciones con el sistema político dictatorial que dirigía España en aquel periodo, que trataba de impostar una cierta liberalización y apertura donde el cine podía jugar buen papel[16]. La crítica progresista llamaría la atención sobre la modernización del cine español —incrementando su valor de cambio ante la clase intelectual a la que estaba destinado, por ejemplo, el Nuevo Cine Español (NCE)— sin considerar que su oposición al franquismo iba de la mano del apoyo al capitalismo, y que en ambos casos las clases trabajadoras quedaban desatendidas, como bien podía verse por su ausencia en el cine español, que fundamentalmente se dedicaba al retrato de universos e intereses de las clases burguesa y media, ya fuera a través de las películas del NCE, de la Escuela de Barcelona o la comedia desarrollista[17]. *Con uñas y dientes*, que retrata la Transición como un recambio de élites donde la burguesía capitalista sustituye a la lumpen-burguesía franquista, y metafóricamente traza el mismo juicio sobre el campo político, no podía por menos de ser defendida frente a otra película donde el mismo proceso era a su entender reducido a la mera derrota de las fuerzas fascistas y el triunfo de las democráticas. Para los autores de *Contracampo* tal balance carecía de detalle, complejidad y verdad.

Contracampo, fundada por un miembro de Marta Hernández, será el principal órgano de expresión de muchos miembros del NFC en los tramos finales de la Transición, y por ello sus textos muestran el balance que la izquierda radical hacía ya de la misma. En la valoración del filme de Bardem juega no en vano un papel no menor la presencia del PCE. Así, Fernández Torres denunciaba cómo la película, al centrar su narración en los fascistas, se atraía el apoyo fácil, emocional y acrítico de un público inequívocamente de izquierdas, de modo que más que una reflexión o un análisis, lo que se acababa planteando era "una adhesión o un rechazo moral. O se está con los fascistas, o se está contra ellos —con las masas…, con el PCE, en última instancia—" (Fernández Torres, 1979). Y decir PCE en 1979 no era para muchos lo mismo que decirlo en 1970. A partir sobre

[16] Un excelente resumen del análisis que los autores del NFC realizaban del periodo franquista puede leerse en Pérez Merinero (1976: 9-46).

[17] Sobre otros cines y su incidencia social, véase Hernández (1976: 59-73).

todo de 1968 el PCE ya no es el partido hegemónico del antifranquismo en la misma medida en que lo era hasta entonces, hasta el punto de que es justo considerar que la distancia entre la crítica progresista y el NFC reflejaba también, y quizá sobre todo, la existente entre un antifranquismo vinculado al PCE y otro a partidos más a su izquierda, como la Liga Comunista (LC) o sobre todo el Movimiento Comunista de España (MCE), al que pertenecerá parte importante del NFC[18].

La Transición no hará más que agrandar esta distancia. Para muchos militantes de izquierda la posición del PCE fomenta la desmovilización social al tiempo que bendice y disfraza un proceso contrario a su credo político. En su crítica, Fernández Torres, tras denunciar la adhesión emocional antecitada, afirma lo siguiente:

> *Esta adhesión emocional del espectador —y, por tanto, acrítica, casi inconsciente—, subrayada en un final catárquico con las impresionantes imágenes del entierro de los compañeros laboralistas asesinados en la calle de Atocha, acompañadas por un fondo musical épico y grandilocuente, sirve indirectamente para salpicar, de forma casi imperceptible, el film de menciones y detalles iconográficos relativos al PCE, y en última instancia para cubrir un discurso político que subraya que los únicos enemigos de la democracia eran —son— los fascistas, que el rey está contra ellos —la aparición del helicóptero real durante el sepelio marca el comienzo del retroceso y catástrofe de los fascistas—, que no todos los policías son iguales, que la preocupación máxima de la izquierda debe ser la de "no provocar, ni caer en provocaciones" —estas frases se repiten insistentemente a lo largo de los diálogos— y, en definitiva a dar un juicio, que no análisis, del proceso de reforma como un proceso positivo que, efectivamente, trae la democracia a España. Un triunfo, pues* (Fernández Torres, 1979).

Así, para el NFC podría hablarse de un cine de la "ruptura

[18] Para más señas, el nuevo logotipo del MCE al convertirse en MC a secas en 1976, es obra de José Luis Téllez, crítico y maquetador de *Contracampo*, de la cual militaron también en el partido su director Francisco Llinás, Pérez Perucha y Fernández Torres —sobre la política del MC y Marta Hernández, ver López Sangüesa (2019: 48)—. Manuel Vidal Estévez —que no militó en el MC— afirmará que "la Transición española desplegó una pugna entre los llamados reformistas y los llamados rupturistas" (Aranzubia, 2020: 107). En palabras de Javier Maqua, "todos éramos partidarios de la ruptura, contrarios a la política revisionista del PCE y estábamos por enfrentarnos a ciertos tópicos de la cultura de izquierdas, dominada durante todo el franquismo por el PCE" (Aranzubia, 2016: 255).

pactada"[19], al que se opondría *Con uñas y dientes* a través de la elección de sus protagonistas —la clase obrera—, su acción —la huelga— y su discurso —solo la lucha de las clases trabajadoras les traerá la libertad—. Pero en 1979, año del tardío estreno madrileño del filme, el balance empieza a ser claramente negativo, con los partidos de la izquierda alternativa desbancados en las elecciones por el PSOE y —cada vez menos— el PCE, y España convertida en una nueva democracia capitalista europea. La lumpenburguesía cinematográfica seguía activa si bien de forma marginal, y tardaría poco en desaparecer, con la ley Miró (1983) como último aldabonazo. Más tarde, los críticos del NFC se verán progresivamente relegados al mundo universitario, dominados los medios generalistas por los críticos progresistas, bendecidos por la oficialidad socialista. Resumido décadas después en palabras de Javier Maqua:

> *La derrota de los partidarios de la Ruptura frente a los de la Reforma fue total en las elecciones del 77 y se culminó con la entrada en la OTAN, ya con el PSOE en el Gobierno. A partir de entonces, a los derrotados, ni agua. En escala minúscula, el caso de la crítica y teoría del cine solo fue uno más. Los representantes de la crítica social—gacetillera supuestamente progresista, cuyas posiciones y discursos el Nuevo Frente Crítico había combatido, accedieron y rigieron importantes instituciones del Aparato Cinematográfico; el Nuevo Frente Crítico quedó huérfano y fue, poco a poco, amordazado* (Aranzubia, 2016: 259).

El balance es pues sumamente negativo, y nuevamente la entrevista a Viota es buen ejemplo de ello. Si las páginas finales de *El aparato cinematográfico español*, duramente condenadas por los Pérez Merinero (Pérez Merinero, 1976: 69-71), afirmaban la necesidad del desarrollo de la burguesía cinematográfica para consolidar el aparato y que los beneficios de una industria saneada y racionalmente organizada pudieran ser lo suficientemente amplios como para poder emplearse en productos menos

[19] Instalada la oposición tras la muerte de Franco en el dilema sobre si plantear una reforma pactada o una ruptura con el sistema franquista, el PCE introdujo el término *ruptura pactada*, acuñado originalmente según Gregorio Morán por el secretario general del Partido Socialista Popular (PSP) Raúl Morodo, según el cual el término no sería "más que un modo diplomático para girar de ruptura a reforma sin necesidad de rasgarse las vestiduras y conmover los ánimos militantes" (Morán, 1986: 516). Algunos autores como Jorge Nieto han extendido la dicotomía entre reforma y ruptura al cine, situando *Con uñas y dientes* en el segundo grupo: "cine popular, incluso genérico y panfletario, digerible con facilidad, pero con una carga política demoledora" (Nieto Ferrando, 2012: 46).

seguros económicamente, más heterodoxos y arriesgados (Hernández, 1976: 259), en cierto modo el final de la década de los 70 empezaba a dar otra impresión: que con la lumpen-burguesía y la corrupción autárquica moría paradójicamente la posibilidad de esas películas, ya que si su distribución seguía siendo tan difícil como siempre, dominada la exhibición por la rendición sin condiciones a las *majors* estadounidenses, la producción devenía cada vez más imposible, dominada la protección por la atención a los rendimientos económicos[20]. Viota concluye la entrevista afirmando "yo fui cineasta" (Fernández Torres y G. Requena, 1979: 25) y aunque aún logrará hacer, autoproducido y con extremas dificultades, un tercer largometraje, su carrera no podrá ya avanzar más. Si *Con uñas y dientes* es un balance político de la Transición vista desde su inicio, *Cuerpo a cuerpo*, realizada en 1982, será uno sociológico: los jóvenes opositores del antifranquismo son los viejos de la nueva democracia, condenados al fracaso intentando tomar el pulso a las nuevas generaciones o conquistando algún pequeño reducto que les permita sobrevivir, con cierta dignidad, al mucho más cierto naufragio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOLÍN, M. (1979). "*Con uñas y dientes*". *Cinema 2002* 52, 46-49.

ARANZUBÍA, A. (2016). "Marta Hernández y el análisis textual. Entrevista con Javier Maqua". En *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días*, M. Hernández y J. Maqua, 252-260. Santander: Shangrila

____ (2020). "Bulevar de los recuerdos. Una conversación con Manuel Vidal Estévez". *Materiales por derribo* 5, 3-196.

BAYÓN, M. (1979). "El libre juego mata al cine español". *Diario16*, 15.

BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

BREMOND, C. (1972). "La lógica de los posibles narrativos". En *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes *et alii,* 87-109. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

[20] Véanse las declaraciones al respecto de Viota en Samaniego (1979): "He pretendido hacer una película popular".

COMOLLI, J.-L. y NARBONI, J. (2008 [1969]). "Cine / Ideología / Crítica". *Cahiers du Cinéma España* 11, 76-82.

COMPANY, J. M. (1979). "Paulino Viota y el desafío de *Con uñas y dientes*". *Dirigido por…* 64, 58-61.

FERNÁNDEZ TORRES, A. (1979). "Siete días de enero". *Contracampo* 2, 66.

FERNÁNDEZ TORRES, A. y G. REQUENA, J. (1979). "El presente como historia. Entrevista con Paulino Viota". *Contracampo* 2, 16-25.

FREIXAS, R. y BASSA, J. (2000). *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós.

GARCÍA LÓPEZ, R. (ed.) (2015). *Paulino Viota. El orden del laberinto*. Santander: Shangrila.

_____ (2017). *Paulino Viota: vanguardia y retaguardia del cine español*. Madrid: Universidad Carlos III, *https://es.scribd.com/document/343390564/Ruben-Garcia-Lopez-PAULINO-VIOTA-Vanguardia-y-retaguardia-del-cine-espan-ol* [27/04/20].

G. SANTAMARÍA, J. (1979). "*Con uñas y dientes*: una película sin concesiones". *El Día,* s.p.

HERNÁNDEZ, M. (1976). *El Aparato Cinematográfico Español*. Madrid: Akal.

HERNÁNDEZ, M. y MAQUA, J. (2016). *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días*. Santander: Shangrila.

LATORRE, J. M. (1979). "*Con uñas y dientes*". *Dirigido por…* 64, 64-65.

LÓPEZ SANGÜESA, J. L. (2019). "Abrir las puertas del mar". En su obra, *Crisis y agonía del cine español (1939-2018),* 5-93. Madrid: Cisma.

MORÁN, G. (1986). *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*. Barcelona: Planeta.

NARBONI, J.; PIERRE, S. y RIVETTE, J. (1969). "Montaje". *Cahiers du Cinéma* 210, 17-34.

NIETO FERRANDO, J. (2012). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

PENA, J. (1997). "Contactos". En *Antología crítica del cine español 1906-1995*, J. Pérez Perucha (ed.), 677-679. Madrid: Cátedra.

PÉREZ MERINERO, C. y D. (1973). *Cine español: algunos materiales*

por derribo. Madrid: Edicusa.
____ (1976). *Cine español: una reinterpretación*. Barcelona: Anagrama.
PÉREZ PERUCHA, J. (1979a). "Crónica de un reto". *Contracampo* 2, 14-15.
____ (1979b). "Crónica de un reto, 2". *Contracampo* 4*,* 10-18.
RODRÍGUEZ LÓPEZ, E. (2015). *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del '78*. Madrid: Traficantes de Sueños.
SAMANIEGO, F. (1979). "He pretendido hacer una película popular". *El País*, *https://elpais.com/diario/1979/05/29/cultura/296776811_850215.html* [27/04/20].
VIOTA, P. (1985). "Entrevista". *Cuadernos de Cine* 7, 33-61.
____(1997). "Historiar el presente". En *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine,* José Enrique Monterde (ed.), 271-274. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
ZUMALDE, I. (2015). "Crónica de un desencanto". En *Paulino Viota. El orden del laberinto,* R. García López (ed.), 222-241). Santander: Shangrila.

Recibido el 24 de marzo de 2019.

Aceptado el 5 de mayo de 2020.

BILOGÍA FÍLMICA MACHADIANA: LA *SOMBRA DE CAÍN* SOBRE LA *¡HERMOSA TIERRA DE ESPAÑA!*

MACHADIAN FILM BILOGY: THE *SOMBRA DE CAÍN* ON THE *¡HERMOSA TIERRA DE ESPAÑA!*

Fernando GÓMEZ BECEIRO
Universidad de Santiago de Compostela
fgbeceiro@gmail.com

Natalia ALONSO RAMOS
Universidad de Santiago de Compostela
natalia.alonso@usc.es

José Luis CASTRO DE PAZ
Universidad de Santiago de Compostela
joseluis.castro@usc.es

Resumen: Ya superado el octogésimo aniversario del fallecimiento de Antonio Machado, volvemos nuestra mirada hacia dos películas cuyos discursos gravitan sobre una honda inmersión en su obra y su personalidad. Dirigidas por Arturo Ruiz-Castillo entre el verano de 1952 y la primavera de 1953, *La laguna negra* surge como transposición de un romance del poeta sevillano, mientras que el relato posbélico de *Dos caminos* parece nutrirse de una tupida invocación alegórica del pensamiento machadiano. Escasamente conocidos y apenas considerados por la historiografía cinematográfica, ambos filmes conforman una inconfesa bilogía dotada de una insólita densidad semántica que urge reivindicar.

Palabras clave: Antonio Machado. Arturo Ruiz-Castillo. *La laguna negra*. *Dos caminos*. Cine español posbélico. Exilio. Cainismo.

Abstract: Just after the eightieth anniversary of death of Antonio Machado, we turn our attention to two films whose speeches gravitate a deep immersion in his work and his personality. Directed by Arturo Ruiz-Castillo between the summer of 1952 and the spring of 1953, *La laguna negra* emerges as transposition of a romance of the Sevillian poet, while the post-war account *Dos caminos* seem to be nourished by a dense allegorical invocation of Machadian thought. Scarcely known and barely considered by historiography film, both films make up an unmistakable biology with an unusual semantic density that needs to be vindicated urgently.

Key Words: Antonio Machado. Arturo Ruiz-Castillo. *La laguna negra*. *Dos caminos.* Post-war Spanish Cinema. Exile. Fratricide.

1. EXORDIO. *¡HERMOSA TIERRA DE ESPAÑA!*

Un largo *travelling* se desliza por el estremecedor campo de internamiento improvisado en las playas de Argelès-sur-Mer, próximas a Colliure. La cámara recorre pausadamente la multitud de seres desvalidos que se disponen a pernoctar a la intemperie, hacinados sobre la arena. Desde el plano acústico, la alocución que emana de la megafonía ("Las noticias del sur de Francia coinciden en acusar el orden imperfecto con que el ejército leal ha cruzado la frontera española […] Todo un campamento perfectamente acondicionado acoge en Francia a los soldados de la libertad") constituye la antítesis al dramático tumulto de la muchedumbre, revelando la incapacidad de las autoridades francesas para amparar a la gran diáspora republicana. Al llegar al grupo en que se hallan los personajes principales (el protagonista Miguel [Rubén Rojo] y su compañero de evasión Pedro [Juanjo Menéndez]), el *travelling* se detiene para mostrar la acción en una sucesión de planos cortos, centrándose en los vanos intentos de Pedro por protegerse del frío mientras replica el falaz discurso recién escuchado. Un plano de conjunto muestra a Miguel tendido sobre la arena junto a un personaje anónimo, de aspecto alicaído, envejecido y acaso enfermizo, tan solo guarecido por su abrigo y una boina castellana que únicamente dejan desprovistas las lívidas facciones de su rostro. El ornamento extradiegético de los primeros acordes musicales comienza a enfatizar la secuencia cuando Miguel se incorpora levemente para exclamar mirando al cielo:

"¡Qué limpio cielo! Cuando apriete el sol no vamos a tener ni la sombra de un árbol". Es entonces cuando el hombre anónimo declama en tono grave y fatigoso los conocidos versos:

> *¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,*
> *espuma de la montaña*
> *ante la azul lejanía,*
> *sol del día, claro día!*
> *¡Hermosa tierra de España!* (Machado, 1999a: 76).

Conmovido por el poema y con la mirada perdida en el horizonte, Miguel, ya en primer plano, repite el epifonema "¡Hermosa tierra de España!", interesándose a continuación por su identificación ("¿Eso es una copla?"). Un nuevo primer plano, ahora del poeta, refleja su gesto melancólico mientras responde sin apenas inmutarse: "Es un verso que hice una vez". "¿Eres poeta?", pregunta finalmente Pedro; ante lo cual, el autor de "Orillas del Duero" expresa con resignación: "Poeta... Eso creía yo". En sentido inverso al anterior y acompañado ahora de la música que acentúa la patética estampa nocturna, otro extenso *travelling* vuelve a recorrer el campo de internamiento. El tránsito del ocaso al alba se resuelve en elipsis, remarcada por unos planos generales de la playa iluminada por el sol. De vuelta al lugar donde se desarrolla la acción, un plano de conjunto muestra a Pedro despertando a Miguel para comunicarle que le reclaman por megafonía. Tras ellos, unos personajes observan atemorizados al poeta, que no ofrece síntomas de interrumpir su letargo. Pedro, que hasta ahora no había reparado en ello, trata de desvelarlo en un plano medio de ambos personajes, pero enseguida se percata del trágico desenlace. Una sutil panorámica guiada por la mano de Pedro cubriendo el rostro del difunto corrige el encuadre desplazando a Pedro al fuera de campo y otorgando la totalidad del plano al poeta, cuyo cuerpo yace inerte sobre la arena de Argelès tras soñar con la anhelada tierra de origen, desamparado y rodeado de extraños, víctima del dolor, la soledad y la amargura, y sin ya poder atisbar el *sol del claro día*. Un golpe solemne de la música subraya el acto. Ha muerto Antonio Machado.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PUNTO DE PARTIDA. BILOGÍA MACHADIANA: *LA LAGUNA NEGRA* (1952) Y *DOS CAMINOS* (1953)

Dirigida por el cineasta madrileño Arturo Ruiz-Castillo, a partir de un guion de Clemente Pamplona con diálogos de José Antonio Pérez Torreblanca, *Dos caminos* aborda las espinosas cuestiones de la posguerra y el exilio narrando las antagónicas vidas de dos antiguos combatientes republicanos cuyos caminos se habían bifurcado al término de la Guerra Civil, traspasando uno la frontera francesa, integrándose el otro en la sociedad posbélica, y que vuelven a confluir años después cuando el primero regresa como guerrillero del maquis. Filmada con no pocas dificultades en los primeros meses de 1953 y estrenada un año después tras un tránsito sorprendentemente exitoso por diversos festivales —Málaga, San Sebastián, Barcelona, Gijón—, el complejo trasfondo ideológico del filme ocasionó una radical disparidad de criterios en los críticos del momento[1]. Ajena a tal divergencia crítica, la historiografía ha tendido en cambio a esbozar una percepción casi unánime —salvo muy contadas excepciones— en torno a la supuesta dimensión ejemplarizante de un argumento presuntamente próximo a los intereses gubernamentales, si acaso tan solo detectando la novedosa mirada a la persistencia bélica de los derrotados y los resortes de un didactismo conciliador, por otro lado, afín a las necesidades coyunturales del Régimen.

Imprecisiones históricas al margen, la evocación simbólica de la muerte de Antonio Machado en la secuencia central de *Dos caminos* —

[1] Si en la prensa oficialista —en cabeceras como el diario generalista *Arriba* o el semanario especializado *Primer Plano*— contrastan los elogios hacia la presunta exaltación patriótica del filme con las denuncias al trato benevolente dado a los vencidos llegando incluso en ocasiones a calificar la obra como un inadmisible *canto republicano*, no podemos tampoco dejar de lado el eco suscitado por el novedoso tratamiento del exilio en la militancia clandestina. Así, por ejemplo, en los *Cuadernos de Cultura* del Partido Comunista de España se incluía un extenso artículo donde, tras una dura crítica sustentada en cuestiones políticas ligadas al supuesto mensaje reaccionario, se acababan destacando en cambio los positivos efectos que la dimensión heroica otorgada al protagonista republicano podía provocar en determinados sectores de la resistencia al franquismo (Díaz, 1954). Asimismo, Díez Puertas recoge un interesantísimo fragmento de una carta de Jorge Semprún a los dirigentes del PCE en el exilio en el que llamaba la atención sobre los valores políticos de *Dos caminos*: "todas las simpatías del público van hacia el protagonista ʻrojoʼ, que es un valiente, un ʻidealistaʼ... Muere como un héroe, y frente a él su compañero que eligió quedarse resalta como un pobre cobarde" (2003: 266).

correspondiente a uno sus fragmentos de mayor dramatismo, exactamente en el punto intermedio del discurso— supone un buen indicio de la hondura semántica del relato. Pero, además, dicha inmersión en la personalidad y/o la obra del autor sevillano ya había sido iniciada por el mismo director en su anterior largometraje, *La laguna negra*. Escrita por Vicente Coello, Ángel A. Jordán y el propio Ruiz-Castillo —también con diálogos de Pérez Torreblanca— a partir de una sinopsis argumental del catedrático Lázaro Montero, realizada en el verano de 1952 y estrenada al cabo de un año con muy discreta acogida (a lo que luego habría que añadir el prolongado desdén historiográfico y analítico hacia una de las escasas manifestaciones fílmicas surgidas de la poesía castellana), la película consistía en efecto en una adaptación del extenso romance *La tierra de Alvargonzález*, incluido en *Campos de Castilla*[2]. Ambos filmes conforman de este modo una suerte de inconfesa —y seguramente no deliberada— bilogía cuya sólida cohesión machadiana no podría ser comprendida sin considerar el fecundo acervo intelectual del director y sin sopesar la analogía de dicho bagaje con ciertas constantes del pensamiento del poeta.

Englobado en la *Generación de los renovadores* (Castro de Paz, 2002 y 2012), hijo del editor José Ruiz-Castillo Franco, educado en el Instituto-Escuela bajo el amparo de la Junta de Ampliación de Estudios y participante activo en diversos movimientos artísticos y culturales de la Segunda República (Gómez Beceiro, 2016), la infancia y juventud de Arturo Ruiz-Castillo estuvieron determinadas por su contacto con las élites intelectuales de la *Edad de Plata*. Tras una dilatada trayectoria en el documental, su debut en el largometraje comercial se había producido a mediados de los años cuarenta con la adaptación de la novela de Pío Baroja *Las inquietudes de Shanti Andía*. Años después, y ya en plena madurez creativa, nada se antojaba más idóneo para retomar sus predilectos referentes literarios que la obra de una figura tan próxima y admirada como Antonio Machado, en cuya vasta y diversa herencia cultural intervino con similar trascendencia el decisivo influjo pedagógico que luego experimentaría Ruiz-Castillo.

[2] El relato original cuenta en realidad con tres versiones, dos en verso y una en prosa, publicadas en la primera mitad de 1912, siendo la más conocida la versión definitiva del romance difundida por la Editorial Renacimiento dentro de *Campos de Castilla* (Beceiro, 1994, 2000; Gibson, 2006).

3. *INSTITUCIONISMO*, NOVENTAYOCHISMO Y LA *ESENCIALIDAD CASTELLANA* EN *LA LAGUNA NEGRA*

Es sobradamente conocido que el descubrimiento de la tierra soriana causó tal impacto en la vida de Antonio Machado que acabaría orientando su obra hacia nuevos derroteros "desde las oscuras galerías del alma, al mundo exterior" (González, 1986: 28), de tal modo que a partir de entonces "[l]os universales del sentimiento y del sueño han de ceder su interés a la esencialidad castellana o andaluza, a la peculiaridad del alma popular o a la meditación sobre el ser, el amor y la muerte" (Beceiro, 1975: 116). Dicho viraje a la *esencialidad castellana* perpetrado en *Campos de Castilla* ha sido además señalado como el inicio de la dimensión crítica-social que ubica al autor dentro de los contornos generacionales noventayochistas, tomando al paisaje como "símbolo del alma interior de Castilla, y a través de ella, de España" (Cerezo Galán, 1975: 510). En cualquier caso, lo más significativo para nuestro discurso es el hecho de que esa sustancial deriva hacia la Generación del 98 responde en gran parte a la vivificación de la decisiva veta cultural institucionista heredada por el autor:

> *El sedimento ético, patriótico y regeneracionista que la Institución Libre de Enseñanza había dejado en su espíritu, se reactiva al contacto con la triste realidad española que Soria representaba y a la que él, entre el París simbolista y el Madrid bohemio, tal vez había vivido ajeno* (González, 1986: 29).

Descendiente de una línea familiar muy cercana al ámbito fundacional de la ILE de la que fue alumno en sus primeras promociones, la determinante influencia de dicha experiencia pedagógica en la vida y obra de Antonio Machado ha sido frecuente motivo de estudio y reivindicación. Pero, de entre todo ese pluridimensional influjo krauso-institucionista, interesa destacar ahora dos aspectos que guardan entre sí una íntima relación y que entroncan además con los ya referidos perímetros noventayochistas: la estimación del paisaje y el interés por el folclore y las tradiciones populares. Ambas cuestiones se hallan además estrechamente ligadas a un fenómeno que ocupó un destacadísimo lugar dentro del referido programa pedagógico: la práctica del excursionismo, que acabaría por convertirse en una de las principales aficiones del poeta (Torres López,

1990: 515) y en elemento puntal de su método creativo (Vila-Belda, 2006: 219). Las conocidas declaraciones del propio Antonio Machado son fiel reflejo de ello:

> *Soy hombre extraordinariamente sensible al lugar en que vivo. La geografía, las tradiciones, las costumbres de las poblaciones por donde paso, me impresionan profundamente y dejan huella en mi espíritu. Allá, en 1907, fui destinado como catedrático a Soria. Soria es lugar rico en tradiciones poéticas. Allí nace el Duero, que tanto papel juega en nuestra historia. Allí, entre San Esteban de Gormaz y Medinacelli, se produjo el monumento literario del Poema del Cid. Por si ello fuera poco, guardo de allí recuerdo de mi breve matrimonio con una mujer a la que adoré con pasión y que la muerte me arrebató al poco tiempo. Y viví y sentí aquel ambiente con toda intensidad. Subí al Urbión, al nacimiento del Duero. Hice excursiones a Salas, escenario de la trágica leyenda de los Infantes. Y de allí nació el poema de Alvargonzález* (Machado, 1999b: 301-302).

En efecto, como es sabido *La tierra de Alvargonzález* surgió de una expedición por los Picos de Urbión realizada tras el verano de 1910. Muchos de los parajes del itinerario acabarían formando parte del enclave espacial del romance; pero, además, la menos difundida versión en prosa comienza incluso con una introducción en la que se ofrece una simulación de veracidad argumental, al poner el relato en boca de un campesino que el autor conoce en un viaje por la sierra, fingiendo así ser un mero transmisor de una leyenda de anónima autoría. Con todo, es en la más conocida versión poética donde se percibe con mayor claridad ese apego por la tradición colectiva mediante la propia adopción de la forma romancística, tal como constató el autor en su prólogo a *Campos de Castilla*:

> [P]*ensé que la misión de los poetas era inventar nuevas historias de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen no obstante por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde* '*La tierra de Alvargonzález*' (Machado, 1999b: 79).

Además, el trasfondo de la historia, truculento y decadente, se desvía de las gestas heroicas cantadas por el romance tradicional para "presenta[r] una clara voluntad de dignificar cierta veta del romancero '*vulgar*'" (Riva, 2009: 45). Como sintetiza García Mateos (1990: 413),

"[e]l romance machadiano […] nace del pueblo y de la tierra donde se escucharon sus historias de honda tragedia. Y se acerca el poeta a la rama más popular del Romancero: la de los romances de ciego y pliegos de cordel". Y así concluía Machado:

> *Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos —caballerescos o moriscos— no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmo me parece ridícula. Cierto que yo aprendí a leer en el* Romancero General *que compiló mi buen tío don Agustín Durán; pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al* Libro Primero de Moisés*, llamado* Génesis (Machado, 1999b: 79).

Filmada la mayor parte de la película en las inmediaciones de esa Sierra de Urbión que sirvió de inspiración a Machado[3], considerando el denso poso que la formación institucionista fraguó en el pensamiento de Ruiz-Castillo[4] se podrá intuir fácilmente que un semejante estímulo al que provocó la tierra soriana en Machado debió de suscitar en el cineasta su aproximación al poeta que llegaría a ser calificado como "la voz lírica de la Institución" (Jiménez-Landi, 1993: 270); y, a través de él, a Castilla, sus costumbres, sus leyendas, los ecos de su pasado, su paisaje mesetario de las riberas del Duero y el agreste serrano.

Así pues, si el argumento del poema original se resume en el desarrollo de "dos pilares básicos: el crimen, con sus antecedentes materiales y espirituales, y el castigo, con sus alternativas y factores retardantes" (Beceiro, 1994: 420) en una "historia brutal y desgarrada, de crímenes horrendos y maldiciones bíblicas" (Alvar, 1997: 38), el conjunto de operaciones efectuadas por los guionistas en la traslación del romance a la pantalla consiste en la adopción del núcleo del relato (la idea de la codicia representada en los actos de dos hermanos, Martín [José María

[3] Aunque para las imágenes correspondientes a *La laguna negra* el director decidió sustituir las fuentes del Duero por otro enclave castellano por él muy conocido fruto de su propia faceta excursionista: la Laguna grande de Gredos, en la provincia de Ávila.

[4] Cuestión a la que el director dedica abundante espacio en su manuscrito autobiográfico inédito custodiado por la Residencia de Estudiantes, donde de hecho llega a referirse a su paso por el Instituto-Escuela junto a sus hermanos como "lo más importante que nos ocurrió y que nos marcaría para siempre en nuestro modo de ser, de vivir y de pensar" (Ruiz-Castillo, s.f.).

Lado] y Juan [Tomás Blanco], asesinando a su padre por el afán de heredar su hacienda), despojándolo de algunas cuestiones accesorias que se alejan del conflicto esencial (la historia previa del padre, la figura de la madre e incluso el propio nombre de Alvargonzález) y agregando nuevos elementos fundamentales en el transcurso dramático. Nos referimos principalmente, al margen de numerosos aspectos secundarios, a las esposas antagónicas de los parricidas, Ángela (María Jesús Valdés) —mujer de Juan, bondadosa, ingenua, desvinculada de las artimañas del crimen, y en torno a la cual se esbozará una leve y supletoria *subtrama* melodramática que precipitará el desenlace— y Candelas (Maruchi Fresno) —esposa de Martín, perversa, maquiavélica y dominante, y en quien recae la mayor culpabilidad al ser ella quien incita las viles acciones de su cónyuge y su cuñado—. Asimismo, se introduce también una modificación del desenlace con el frustrado intento de asesinato del tercer hijo, Miguel (Fernando Rey) —que regresa de las Américas al enterarse de la muerte del padre—, y que está a medio camino entre las diferentes versiones del relato original[5].

3.1. Costumbrismo y mito

Una composición de diversos enseres domésticos —un botijo, unas jarras, una cazuela y unas cuerdas sobre la mesa— dispuestos a modo de bodegón sirve de estampa ilustrativa de unos créditos acompañados por una música solemne que cesa bruscamente para dar paso al rítmico repiqueteo de unas campanas —en señal de duelo ante el horrendo crimen recién cometido pero que todavía desconocemos— mientras un breve rótulo introduce la historia: "La *'*laguna negra*'* está en Castilla pero esta historia pudo suceder en cualquier lugar del mundo. Es la eterna tragedia de la codicia". Acto seguido, y sin transición alguna, un desplazamiento panorámico hacia la derecha conduce a una conjugación de *travelling* y panorámica laterales y descriptivos sobre el típico caserón castellano, desde la escalera central sobre la que una puerta se abre misteriosamente hasta el sillón vacío del patriarca ubicado junto al hogar extinto. La *voz en off* cadavérica del padre comienza entonces a entonar un sermón, lamentando

[5] Pues si en el romance en verso no figura el fratricidio, la versión en prosa es más trágica al ser Miguel asesinado por sus hermanos. En la película, Candelas persuade a Martín de matar a Miguel para heredar toda la hacienda y por el temor a que éste se entere de lo sucedido, pero el homicidio resulta frustrado, pereciendo Martín y Juan en la tentativa.

el vil suceso y profetizando la maldición que se cernirá sobre la familia, y que a lo largo de toda la secuencia irá de la mano de un prolongado *crescendo* musical que se superpone al repicar de las campanas:

> *El daño que hacéis, hijos míos, al darme la muerte es dejar vacío para siempre el hogar donde yo os di la vida. No podréis sentaros tranquilos en mi puesto. No tendréis hijos que os hereden después de daros ternura y obediencia. Vuestras manos se avergonzarán malditas al partir el pan sobre la mesa de vuestros mayores. Jamás acudirá la abundancia a vuestros manteles y no caerá la bendición de Dios sobre vuestra fatiga ¡Cómo, hijos míos, os dejasteis ganar por la codicia para quitarme con la vida lo que yo gané y conservé pensando en vosotros! Pero bien pronto estaréis frente a vuestro castigo. La tierra se hará polvo seco en vuestras manos. Entrará la plaga en el redil y en las paneras. Y cada día, cuando vayáis a buscar esos campos que ambicionáis y que nunca serán vuestros os hará daño la luz de los cielos, y el viento os dirá mi nombre sin descanso, y los árboles y hasta las piedras estarán murmurando a vuestro paso el horror de mi sangre en esta laguna negra.*

Mediante un fundido-encadenado (de aquí en adelante todas las transiciones de la secuencia serán resueltas mediante encadenados en aras de la continuidad del *crescendo*, musical y visual), la cámara se sitúa en la posición del sillón vacante adoptando el punto de vista del espíritu, para completar una panorámica circular inversa sobre toda la estancia, dando paso a un *travelling* desde el suelo hasta el gran portalón que se abre lentamente: el espíritu que se levanta y alza su / nuestra mirada para acceder al exterior. Continuando la prédica, un siguiente *travelling*, picado y oblicuo, a través de los campos del Duero, conduce río arriba a la espantosa Laguna Negra, con sus aguas todavía ondeantes. El siguiente plano —al cual se accede ahora por corte tras los encadenados previos— muestra a los parricidas, Martín y Juan, observando la laguna de espaldas a la cámara, hasta que el primero de ellos desaparece dejando solo a Juan, que mira sus letales manos, tomadas en plano detalle seguido de un primer plano del criminal dirigiendo su mirada hacia el fuera de campo mientras escucha la voz espectral que convoca a sus hijos.

Como vemos, la secuencia inicial resulta sumamente representativa de un discurso que aúna los resortes costumbristas y míticos del drama rural. Si la imagen del bodegón, así como las panorámicas que describen al detalle la casa labriega castellana, demuestran el esmero por aferrar el

texto en las matrices agrarias, dicho empaque costumbrista ejerce como pedestal sobre el que se erigen los cimientos de un drama que oscila entre ese arquetípico entorno rural de raíz legendaria y el aura mítica de un relato alegórico cuyas huellas se remontan a narraciones de ancestral arraigo en la cultura occidental, mediante la presencia de numerosas apelaciones al más elemental planteamiento de una trama estrictamente ceñida al castigo de los criminales. En este sentido, si ese mismo bodegón constituye además una síntesis de los pilares del relato (el *crimen*: la cuerda que sirve para fondear al muerto en la laguna; y el *castigo*: los recipientes vacíos por la escasez presagiada), concurren asimismo en el fragmento otros rasgos retóricos que serán recurrentes en todo el texto como recordatorio de los sucesos e indicios de la punición (los luctuosos compases de las campanas, el trono desierto del padre...). En cualquier caso, todo ello alcanza su mayor énfasis con el sermón del espectro, que al amonestar a sus hijos por sus actos y profetizar la maldición semeja adoptar un tono sobrehumano como un ente superior, omnipotente y todopoderoso —una *deidad*, un padre— que desata su ira sobre las criaturas terrenales —sus siervos, sus hijos— que osaron alzarse contra él tentados por los vicios concupiscibles de la codicia. El motivo del *crimen* y *castigo* parece estar forjado así sobre un fondo primigenio que emana de los relatos bíblicos. Es pues esa confluencia entre el ambiente costumbrista y el carácter universal y eterno de la tragedia, entre lo específico y lo cósmico (conjunción ya advertida por el rótulo que deja constancia del asentamiento en tierras castellanas, pero apuntando igualmente la universalidad de un hecho que pudiera *suceder en cualquier lugar del mundo*), la que ancla el texto en el seno de esa gran corriente de estilización del cine español que Santos Zunzunegui (2002) definió como la *vía del mito*.

Más destacable que la propia línea argumental es la atmósfera lúgubre y pavorosa, por momentos grotesca, que confiere un tono permanentemente acechante a un relato en el que los roles de los diferentes personajes principales —sus atributos y sus pulsiones— resultarán cada vez más definidos (el padecimiento de Ángela, el empecinamiento de Martín, y, sobre todo, la perversidad desenfrenada de Candelas —cuyo odio e histeria abastecen con creciente ímpetu la fuerza motriz del mal— y el arrepentimiento de Juan —en quién parece recaer todo el peso de la conciencia—), radicalizándose y avivando un estado de gradual ebullición que culminará con la crispación enajenada de la devastadora apoteosis

final. La prospección de las simas psíquicas de los turbados protagonistas en sostenidos primeros planos y pronunciados ángulos de cámara, y la captación del entorno hostil en planos generales del paisaje abrupto —los montes y la laguna— y pobre —la tierra áspera y baldía—, densifican ese espesor atmosférico, plagado además de continuas alusiones al profético advenimiento del escarmiento (las *auricularizaciones* del espíritu paterno, el feroz embate de los elementos climatológicos...) y donde la masa popular compuesta por los lugareños de la zona adopta, con sus continuas acusaciones y sus frecuentes miradas inquisitivas y reprobatorias, la función de un *coro* trágico sobre el que destacan las figuras del buhonero que descubre el suceso (Félix Fernández) y de la vieja criada Rosario (Irene Caba Alba); el primero proveniente de *La tierra de Alvargonzález* pero mucho más desarrollado en *La laguna negra*, mientras que la segunda es una creación original de la película. Ambos elementos sobresalen del paisanaje como modelos singulares de esa función amenazante que concierne a la masa popular, correspondiendo además cada uno de ellos a los dos espacios de la acción: él al paisaje exterior (su condición de vulgar mercachifle y su carácter errante lo convierten en paradigma del alma popular que vaga por las tierras castellanas) y ella al interior del caserón labriego (congregando la parcela más intimista de la tradición, con su sabiduría ancestral y su firme sujeción a los arraigados ritos cristianos).

Pero es en las porciones del discurso dedicadas al regreso de Miguel al pueblo coincidiendo con las celebraciones de la festividad patronal cuando la pátina costumbrista resulta más perceptible mediante un largo fragmento que mixtura secuencias relativas al progreso de los acontecimientos (la llegada del indiano, el encuentro con sus hermanos y sus primeras sospechas sobre la extraña muerte del padre) con imágenes ajenas al propio relato y centradas en la exposición de los diversos actos lúdicos y profanos que componen los festejos (la romería, el espectáculo de la becerrada, las bandas de música, las danzas tradicionales...). Lo más interesante es que ambas vertientes —la narrativa y la descriptiva— acaban confluyendo con la exposición del propio romance de La laguna negra en la plaza principal del pueblo ante la expectación de los lugareños y la conmoción de Miguel, comenzando éste a tomar así conciencia de las atroces conductas de sus hermanos. El desarrollo argumental de la trama se anuda de este modo con esa deleitación discursiva en la cultura popular en directas remisiones a la urdimbre machadiana.

Si, como habíamos dicho, el propósito esencial de Machado no era otro que crear un nuevo romancero que emanase del —y se dirigiese al— pueblo, abrevando en esa "expresión perfecta del gusto popular" (García Mateos, 1990: 413) que representan los pliegos de cordel, el discurso fílmico parece ir más allá, desplegando en el punto crucial de la trama perspicaces dispositivos de *mise en abyme* hacia los supuestos orígenes de la leyenda vulgar, incidiendo así el relato en la insinuación —lúdica y reflexiva— de la fingida veracidad de los hechos representados en el romance y en el filme; insinuación que además parece ser corroborada por el último plano de la película, consistente en un movimiento panorámico desde el gran plano general de *La laguna negra* hasta las escarpadas cumbres que la jalonan, sobre las cuales se divisa la silueta del mercader ambulante y su perro Caifás. Augur pedestre de la tragedia y trovador errante de Castilla, la figura del buhonero se pierde en lontananza tal vez con el propósito de cantar nuevas desdichas o de propagar el propio romance de *La laguna negra*.

3.2. Cosmogonía y regeneracionismo

Junto a toda esta nutrida gama de invocaciones de la "atmósfera sobrenatural obsesiva" (Panizo, 1986: 216) del relato machadiano, el discurso va desplegando la imposición del castigo, dilatando la línea mítica y la dimensión telúrica a través de una carga simbólica asociada a la corporeidad del paisaje, a modo de voraz masa orgánica sustentada sobre los elementos, en íntima e indisociable relación con el padecimiento de los personajes que lo habitan. La fusión de la tierra con los vestigios de la civilización asentada sobre ella parece insinuarse ya en ciertos fragmentos en los que la fotografía y la iluminación impresionista otorgan una singular plasticidad retratando las edificaciones humanas como prolongación del paisaje, pero se hace patente con la correlación de la profecía del padre acerca de la aridez de esa *tierra* maldita ("La tierra se hará polvo seco en vuestras manos. Entrará la plaga en el redil y en las paneras") con la infecundidad de la mujer ("No tendréis hijos que os hereden después de daros ternura y obediencia")[6]. Pero también el aire (los vientos que

[6] En un recurso muy habitual del drama rural, al tiempo que la tierra se vuelve yerma por estar maldita, también las mujeres de la familia resultan estériles. Si Candelas ya lo es desde el comienzo,

difunden la voz espectral del padre), el fuego (el personaje de Candelas, la lumbre del hogar y especialmente la dantesca secuencia del incendio), y sobre todo el agua (en diversas formas: la laguna como foco del cainismo y el parricidio —"el horror de mi sangre en esta laguna negra"—, las nubes negras que presagian tormenta y la lluvia torrencial) adquieren como elementos igualmente malditos una progresiva presencia como indicio del sino fatídico de los vástagos criminales. Inserta la semilla del caos en las fuentes del Duero, el río que atraviesa la meseta regando sus campos y propagando la muerte y el mal sobre la *esencia castellana* —española—, la ira de los elementos se desata contra una tierra degenerada. El discurso de la culpa, la conciencia y el castigo se desarrolla así en una estampa cruda y grotesca que conecta por vía directa con la crítica visión noventayochista de la obra literaria de partida.

Un mínimo, pero revelador hálito optimista, se desprende no obstante del desenlace positivo de la sucinta *subtrama* esbozada en torno a los personajes de Miguel y Ángela; un confuso bosquejo melodramático —apenas insinuado acerca de posibles destellos de un amor pasado— pero fundamental por cuanto concluirá con la salvación de ambos —únicos personajes inocentes del cuadro protagónico de la tragedia—, despuntando sobre el mortífero castigo de la familia y de sus tierras. Asimismo, el retorno de Miguel supone además una palmaria prolongación de la intensa red alegórica, al presentarse como el hijo pródigo, o más certeramente como la resurrección terrenal de la *deidad* asesinada, dispuesto a acatar los designios del *Padre*, difundiendo su palabra entre sus hermanos pecadores. De hecho, si ya su propio nombre —Miguel, literalmente en hebreo antiguo: *quién* [m] *como* [k] *Dios* [El] (García Gallarín, 1998: 232)— parece dar continuidad a la simbología antroponímica desplegada en el relato (Ángela, Candelas, Rosario, Caifás...), dos concisas frases del diálogo apuntalan esa dimensión figurativa del personaje como reencarnación del espíritu paterno ("No escandalices mujer, que no soy ningún resucitado", le dice a Candelas cuando ésta percibe su aparición como un milagro) y consiguiente personificación del aura divina del *Padre* ("Te necesito para que me digas, como si hablaras con dios [quién como Dios], cuál es la verdad de lo que le pasó al padre", le dice a la devota Ángela). Así, su aparición durante la única digresión jubilosa del lúgubre discurso y su indumentaria elegante,

también Ángela perderá el hijo que espera de Juan.

diáfana y moderna, en contraste con los ropajes fúnebres e inveterados del luto familiar, remarcan su carácter ajeno y antagónico a la mezquindad y la miseria que padecen sus hermanos.

Desde esta perspectiva, la salvación final de Miguel —recto en su comportamiento, fiel al apego paterno y exento de castigo— y Ángela —una vez redimidos sus pecados, abortada la simiente maligna que llevaba en sus entrañas— representa el mensaje de esperanza que se acaba imponiendo a la abominable visión de una tierra maldita. Es así como el filme se acopia de la vertiente regeneracionista de la línea crítica de Machado mediante la figura del indiano, apartado de su patria, pero que vuelve del *exilio* para abatir a los fratricidas sublevados. De hecho, pese a que un visionado muy superficial podría derivar en apresuradas consideraciones sobre la concordancia de la moralidad católica que parece desprenderse del desenlace —la imposición de la justicia divina, con su castigo ejemplar a los pecadores— con las coordenadas ideológicas de su contexto de realización, en realidad dicha resolución súbita y simple (el fallecimiento de todos los malhechores, Candelas, Juan y Martín, asesinándose entre sí, y la esperanza subyacente tras la victoria de los inocentes, Miguel y Ángela) cabría vincularla más directamente a esos patrones míticos como solución *deus ex máchina* de una tragedia dotada de una amplia gama de referencias religiosas que operan como remisiones a un sustrato cultural de supersticiones y creencias ancestrales, en un relato que reposa y se compendia en la parábola sintetizada por ese breviario argumental del sermón paterno. El andamiaje bíblico —del Génesis al Apocalipsis— y el ornamento litúrgico se mixturan con la sustancia mitológica pagana, incorporando además sutiles referencias a la tragedia clásica en un relato que hunde sus raíces en el mito —lo universal y lo eterno humano— pero para acabar germinando en la tradición castellana hasta alzar la voz lírica machadiana —institucionista, noventayochista— sobre el presente contextual al filme, donde la cuestión cainita seguía teniendo una lamentable actualidad. La desolada representación de una tierra degradada por los macabros actos de sus diabólicas criaturas, con el específico epicentro castellano como reflejo del conjunto español, conecta así la óptica machadiana con la amarga mirada de un cineasta cuya trayectoria estuvo igualmente condicionada por los terribles avatares que habían sacudido violentamente a la sociedad española de su tiempo. En este sentido, si Martínez Menchén afirmaba acerca de la poesía de

Antonio Machado que la "sombra de Caín es una de sus obsesiones", preguntándose "¿cómo no iba a serlo para un hombre del 98, para un hombre que ha visto los últimos años de la historia de su patria como una grotesca e ininterrumpida sucesión de luchas civiles?" (1976: 1002), lo mismo podría decirse de Arturo Ruiz-Castillo y de una película realizada poco más de una década después de la Guerra Civil española.

4. *DOS CAMINOS*, DOS VIDAS... DOS ESPAÑAS

Volviendo a *Dos caminos*, el título de la película encierra en sí mismo un sustancial indicio de la prolongación de la *estela machadiana* al adoptar uno de sus temas de mayor calado poético, la idea del *camino* en su más amplia acepción dual "como lugar físico por donde se pasa, pero también el propio pasar" (Merchán Alcalá, 2004: 277), lo cual resulta especialmente esclarecido desde el mismo arranque de la obra con la sucesión de los títulos de crédito sobre la imagen estática de una calzada empedrada que después entra en movimiento en *travelling* cenital, acompañando los pasos de los guerrilleros que en la primera secuencia de la película se disponen a capturar a Antonio (Ángel Picazo) —el republicano que se había quedado en España, adaptándose a la sociedad posbélica—, separándolo de su familia para conducirlo junto a Miguel —el republicano que había persistido en su lucha desde el exilio—. De este modo, el título y el plano inicial aluden ya a esa doble dimensión del *camino*, la espiritual (el camino como existencia: *Dos caminos* o dos modos de vivir) y la material (la superficie pisada al caminar: el sendero pedregoso por el que transitan dichas vidas). Pero, además, el procedimiento es ciertamente similar al efectuado en *La laguna negra*, dado que en ambas películas los créditos se presentan sobre la diégesis con una imagen inicialmente congelada que luego marcará el comienzo discursivo y que parece contener toda una declaración de intenciones. Inscribiéndose la alegoría machadiana en dichos planos inaugurales, el *bodegón* costumbrista de la tierra cainita castellana y el *camino* se antojan pues como las ilustraciones esenciales de los dos pliegues del díptico.

Tras la irrupción de una *voice over* que ubica el lugar y momento exacto de la acción[7], los dos amigos vuelven a encontrarse al necesitar Miguel

[7] "Después de la Segunda Guerra Mundial, en el otoño de 1945, la frontera española de los Pirineos

—herido de gravedad— los servicios del médico Antonio, comenzando una discusión acerca de sus diferentes posturas ante la derrota que deriva en una descripción de los rumbos opuestos emprendidos tras su separación. El relato se estructura entonces mediante dos grandes analepsis en la que los dos antiguos combatientes se cuentan el uno al otro sus vidas, las cuales simbolizan los dos caminos posibles transitados por los demócratas vencidos —la sumisión y el destierro— y que al mismo tiempo permiten al discurso establecer una mirada a *las dos Españas* posbélicas —la de la sociedad española de la dictadura y la de los estertores republicanos en el exilio—, ambas además desde el punto de vista de los derrotados.

4.1. *España que ora y bosteza*. La sociedad posbélica

Tras unos planos que evocan el final de la Guerra Civil, la acción comienza con la *voz en off* de Antonio ("Estábamos derrotados. Ya no éramos un ejército, ni siquiera personas. El miedo era contagioso y estúpido. Todos íbamos pensando en nuestro propio problema...") sobre las imágenes de la desbandada republicana hacia el exilio francés, alternándose planos del camión en el que viajan los personajes principales, Antonio y Miguel, con sobrecogedores planos generales de la diáspora que describen el éxodo de cientos de personas —milicianos y civiles, vencidos y heridos— aproximándose en tropel hacia la frontera pirenaica. Es entonces cuando se produce la bifurcación de los caminos de los protagonistas al decidir Antonio saltar del camión en una arriesgada decisión que él mismo explica como el profético temor de no volver nunca a su tierra ("De pronto tuve la evidencia de que aquella tierra que quedaba a nuestras espaldas se alejaba para muchos meses, acaso para muchos años, quizá para toda la vida... Aquello todavía era lo nuestro, España, y había que quedarse pasara lo que pasara").

Una elipsis conduce inmediatamente a la imagen del personaje siendo rehabilitado para volver a ocupar su plaza anterior a la contienda como médico de pueblo; el mismo oficio y en el mismo lugar. Así lo manifiesta el alcalde y doctor principal de la localidad don Tomás (Luis

vio volver en plan de guerra a unos hombres que seis años antes habían huido derrotados. Fue entonces cuando dos españoles que antes tomaron caminos distintos volvieron a encontrarse. Dos vidas, que habían sido tan opuestas como lo son la verdad y la mentira, se fundieron sobre una tierra que había sabido esperarles").

Pérez de León) en el momento del regreso ("Ya estamos juntos otra vez. Como si no hubiera pasado nada"), advirtiendo no obstante de las adversidades a las que tendrá que hacer frente ("Ha habido sus más y sus menos. Ya verás, ya verás..."). Y en efecto, si ya desde su llegada el propio republicano confiesa en voz en off sus temores, introduciendo asimismo sus posibles cargos de conciencia ("Nunca pensé que regresar al pueblo me produjera aquella sensación de miedo y culpabilidad. Lo leía en los ojos de la gente") en unos planos que al mismo tiempo parecen evocar las consecuencias de la guerra (mostrando la abundancia de mujeres vestidas de luto y predominando entre las figuras masculinas individuos de edad avanzada y sobre todo niños frente a la escasez de varones coetáneos al protagonista), las hostilidades pronto comienzan a manifestarse, primeramente con el comentario satírico del alguacil Cipriano (Manuel Guitián) cuando el alcalde solicita su ayuda para trasladar el equipaje de Antonio ("Señor alcalde, a esto le llamaban antes la explotación del hombre por el hombre"), prosiguiendo con la negativa de una mujer viuda ante la petición de alojamiento en su posada ("Desde que me mataron al marido los huéspedes los elijo yo") y desembocando en el escarnio público efectuado por el propio Cipriano al pregonar el regreso del republicano como médico del *barrio* bajo ("Ya estáis avisados, que éste es de los que matan con medicinas y con discursos y mítines y demonios encendidos").

En cualquier caso, los fragmentos más trascendentales del relato corresponden a la presentación de la dicotomía entre Antonio y don Tomás (obviamente, representantes de los dos bandos de la contienda) en dos secuencias en las que sus enfrentamientos dialécticos son acentuados por un calculado trabajo de encuadre, angulación y montaje que enfatiza la evolución del republicano desafiando la superioridad del alcalde (especialmente perceptible en el primero de los fragmentos: plano-contraplano inicial confrontando los estatus de ambos personajes, opresor / oprimido; breve plano secuencia central ilustrando el avance desafiante de Antonio hacia don Tomás; plano-contraplano final vaticinando el preludio de la conciliación pero confirmando también el progreso del republicano en contrapicado) al tiempo que una sutil pero muy significativa urdimbre metafórica (establecida por determinados elementos de atrezo, como el pájaro enjaulado destacado en primer término del encuadre o la creciente presencia de motivos cinegéticos —una cabeza de venado expuesta en la pared y varias presas disecadas sobre la mesa— que subrayan las

distracciones del alcalde apuntando involuntariamente con su escopeta hacia el torso del republicano mientras ironiza "*...pierde cuidado, soy cazador viejo*") denuncia la situación de Antonio, cercado por esa opresiva sociedad posbélica acaudillada por don Tomás. Solo con la ejecución de sus actos redentores mediante la aplicación de su oficio (primero salvando la vida de un niño gravemente enfermo al que el médico-alcalde se había negado a atender por estar ocupado practicando la caza, y después operando de urgencia al propio don Tomás cuando éste se autolesiona con el disparo accidental de su escopeta) demostrado su voluntad de auxiliar al pueblo y al poder, el republicano logra ser aceptado. Un *sumario* compuesto por el montaje de tres planos confirma dicha reinserción social consumada por medio de su enlace matrimonial con la sobrina del alcalde (María Luisa Abad): plano general de las campanas mientras la partitura se funde con los reconocibles acordes nupciales; plano detalle de la inserción del anillo; plano del hijo del matrimonio que augura la prosperidad, dando comienzo a la última secuencia de la analepsis que muestra la placentera vida familiar.

Como vemos, no titubea el discurso al describir una sociedad hostil y desconfiada, deprimida y sumida en un constante estado de duelo —donde las huellas de la muerte y el sentimiento de la ausencia evocan las consecuencias bélicas—, empobrecida, injusta y fuertemente jerarquizada —radicalmente polarizada, sin estratos intermedios, entre la opulencia de la autoridad y la miseria del *barrio bajo*— y acaudillada por un ser déspota y autoritario —que congrega de modo unitario todos los poderes, legales y fácticos—, más interesado en saciar sus apetitos ociosos que en velar por la salud y el bienestar de su pueblo, y cuya perversidad parece sugerirse en el goce que halla al observar el sufrimiento de su recluso, figurativamente enjaulado y a punta de escopeta. Asimismo, la profunda oposición que se realiza entre la moral de don Tomás —médico viejo, que nunca ejerce su oficio y metafóricamente circundado por múltiples símbolos de caza— y de Antonio —médico nuevo, que asume las responsabilidades sanitarias del desertor y que ante la mencionada ausencia masculina parece ser el único capaz de engendrar vida— sugiere en definitiva el enfrentamiento entre el mal y el bien, la muerte y la vida. Pero, si pese a todo lo dicho todavía se podría percibir el desenlace del relato como la sumisión del republicano a la sociedad posbélica —y, por tanto, el sometimiento del derrotado al credo victorioso de la guerra—, una última imagen de apariencia anodina resulta en cambio altamente esclarecedora. El plano final del *sumario* (que sirve al

mismo tiempo de imagen inicial de la secuencia que clausura el *flashback*, relativa a la entrada de los guerrilleros que irrumpen en la armoniosa estampa familiar para secuestrar a Antonio, conectando con el comienzo del relato) muestra al hijo de Antonio y la sobrina de don Tomás en la estancia anteriormente destinada al despacho del alcalde, manipulando un cañón de juguete que acciona para disparar contra el personaje que entra en la habitación, el propio alcalde don Tomás, quien mitiga su sobresalto con una ironía ("Ten cuidado que el diablo las gasta muy malas. No vayas a dar a tu padre trabajo otra vez"), ante la astuta sonrisa del padre del niño. De este modo, la plácida vida conyugal —elemento consumador de la conciliación— se inicia con un acto instantáneo, de aspecto inocuo y hasta festivo, pero que esconde en realidad el síntoma mordaz de la pervivencia de la confrontación, latente en Antonio pero que brota en su hijo como beligerante semilla de la rebelión. Descendiente de vencedores y vencidos, el niño gestado en la sociedad surgida de las cenizas de la guerra (ese español que quiere / vivir y a vivir empieza, / entre una España que muere / y otra España que bosteza) es en sí mismo la abismal fractura de *las dos Españas*, punzante, perpetua y todavía más honda tras la contienda.

4.2. *España del cincel y de la maza*. El exilio

Concluido el primer *flashback*, el grueso del relato lo conforma el periplo vital de Miguel, desarrollado en torno a dos hilos conductores, uno de ellos de corte melodramático constituido por su historia romántica con Marcelle (María Asquerino) —una joven francesa a quien conoce al poco de cruzar la frontera cuando se refugia en su casa tratando de evitar su confinamiento en un campo de concentración— y determinado el otro por sus anhelos de regreso a España. El *amor* y la *tierra* se establecen entonces como resortes argumentales de la historia del exiliado, narrada por medio de grandes elipsis y abundantes irrupciones de su *voz en off* con el objeto de cohesionar los diversos bloques de acción en que se divide su odisea. El hecho de que los progresos de la trama se correspondan con decisivos episodios del contexto político internacional, convierte además al personaje en vehículo idóneo para esbozar una amplia visión de algunos de los acontecimientos más relevantes y dramáticos de la Historia contemporánea. Tras iniciarse su relato en el pueblo fronterizo de Le Perthus, formando parte de la gran diáspora republicana, su situación

se complica por matar a un gendarme senegalés —que previamente había asesinado a su amigo Pedro— durante su reclusión en el campo de Argelès, lo que le obliga a huir, teniendo que abandonar a Marcelle. Prófugo de la justicia y refugiado en un puerto industrial donde trata de pasar inadvertido, pronto es interceptado por el Socorro Rojo Internacional, organismo para el que debe trabajar ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la invasión alemana de Francia. La muerte de Marcelle en un bombardeo tras el reencuentro de los amantes y el recrudecimiento de la guerra ante el empuje aliado, le conducen finalmente a internarse en el maquis como medio desesperado para regresar a su hogar.

Del mismo modo que en el primer relato se ofrecía una representación subrepticia de la cruda sociedad franquista, el discurso tampoco esquiva la descripción peyorativa del exilio, destacando las injusticias y la opresión agudizadas por el confuso y vacilante panorama internacional. Si ya desde el mismo momento del éxodo se deja constancia de la desigualdad de trato a la que son sometidos los individuos al ser divididos en función de su documentación, es en los fragmentos del campo de internamiento donde se incide en esa confrontación republicana en una secuencia que muestra la indignación de los reclusos Miguel y Pedro ante el autoritarismo del comandante español (José Nieto) que colabora con los mandos franceses. Las mayores evidencias se alcanzarán no obstante con la persecución y coacción que sufre el protagonista por parte de los miembros del Partido Comunista y del Socorro Rojo Internacional y la basculante conducta de algunos grupos de exiliados durante la ocupación alemana. Pero, contrastando con esa atmósfera perniciosa, paralelamente el discurso presenta una llamativa dignificación del personaje principal siguiendo la misma línea de lo ocurrido con el personaje de Antonio. A pesar de que algunas aproximaciones críticas al filme han tendido a detectar la tradicional caricaturización del guerrillero como símbolo del mal[8], si ya en los diálogos entre Miguel y Antonio se dan ciertos indicios de un comportamiento indulgente[9], es en la secuencia de la despedida entre

[8] Así parece opinar por ejemplo Moreno-Nuño al declarar: "Miguel is represented as a criminal due to his morals: egoism, resentment, and violence" (2012: 89).

[9] Pues ya al comienzo de la película la primera preocupación de Miguel tras haber ordenado la captura de Antonio es conocer el trato recibido ("¿Te trataron bien mis hombres?"); y, del mismo modo, hacia el final del relato Miguel reconoce haber provocado el secuestro de Antonio para no perjudicarle, ya que un encuentro de carácter más pacífico podría haber implicado al médico en la

Miguel y Marcelle cuando la dignidad del exiliado parece resultar más palmaria. Tras haberse fugado del campo de concentración por el asesinato del gendarme, Miguel acude atormentado a casa de Marcelle confesándole lo sucedido (en francés, acaso atenuando la alusión a un crimen innombrable: "J 'ai tué un homme"), tratando de justificar su acto ("No pude evitarlo, Marcelle, había matado a mi amigo") y manifestando después su preocupación por su incierto destino al ser perseguido por la justicia francesa, no pudiendo tampoco volver a España por las consecuencias de la guerra. Confusa, Marcelle pregunta entonces si la justicia española también le persigue por las mismas razones; instante en que un travelling aproxima el rostro de Miguel, aislándolo del plano conjunto, mientras responde sorprendido por las dudas de Marcelle: "¿Yo? No. En la guerra se disparan tiros y nadie saben dónde van, pero eso... no". Finalmente, ante su complicada situación, Miguel decide abandonar a Marcelle para no comprometerla. Pero esa voluntad altruista del exiliado que antepone la seguridad de la muchacha a su propio beneficio y que parece rehuir la violencia explícita aterrado por sus propios actos criminales, se completa además con una manifiesta dimensión de víctima —expatriado de su tierra, perseguido por la justicia, acorralado por sus propios correligionarios— que derivará incluso en su caracterización como mártir, cuando, consciente de su fracaso, comience a abandonar sus propósitos iniciales para aferrarse al único anhelo de regresar a su tierra solo para morir.

Retomando la secuencia central del filme con la que comenzábamos el presente estudio —ubicada, recordemos, en el punto intermedio del discurso—, los versos finales de *Orillas del Duero* parecían provocar una honda conmoción en el espíritu del protagonista, despertando su más brioso anhelo por la tierra perdida pero atemorizándole también ante la posibilidad de no volver nunca a ella[10]. En este sentido, la inmediata muerte de su amigo Pedro (que, tras haber presenciado el fallecimiento del poeta, musitaba en presencia de Miguel sus últimas palabras: "Mala suerte, morir aquí. Lejos de España, en esta tierra... lejos... lejos") constituye el contrapunto definitivo de la amenaza del no retorno. De este modo, si a lo largo de nuestro discurso venimos argumentando que la figurativa

causa del guerrillero ("Te he hecho el favor de traerte por las malas").

[10] Como afirma Martínez Álvarez, "Ruiz Castillo utilizó la nostalgia evocada por Machado, homenajeándolo en su destierro, para convertir su verso en el *desiderátum* del guerrillero: volver" (Martínez Álvarez, 2012: 228).

muerte de Machado en el filme desborda con mucho la mera anécdota, podrá comprenderse ahora que dicha secuencia se erige, nada más y nada menos, que en la metáfora del fracaso republicano y del temor a la muerte en el exilio. Es más, hasta tal punto parecen calar en Miguel los versos machadianos y su posterior muerte —la conciencia de la derrota republicana y el miedo a no volver jamás— que la misma muerte podría leerse incluso como una alegoría de la transfiguración, de tal modo que a partir de entonces Miguel comenzará a desistir de sus propósitos para iniciar la andadura de su *camino*, que, en el sentido más poético, es el *camino* soñado por el poeta en busca de lo añorado —la tierra, que por momentos identificará con el amor en la imagen de una mujer que acabará perdiendo—; un *camino*, en definitiva, hacia la muerte.

La ya referida secuencia de la despedida de Marcelle resulta sumamente esclarecedora de cuanto decimos. Justo en el instante en que la habíamos dejado —con el *travelling* hacia el rostro de Miguel— una sucesión de primeros planos de Marcelle y Miguel presentan el diálogo de los personajes, incitando la mujer el regreso a España, a lo que Miguel responde con el verso "¡hermosa tierra de España!", y añadiendo después: "No puedo volver. No puedo. No volveré más que..." Tras la premonición de la muerte, unos primerísimos primeros planos consuman el proceso de aproximación intimista efectuado en el fragmento para concluir con las palabras de Miguel que identifican a la mujer con su añoranza de la tierra: "Me persiguen, me pueden matar mañana, tal vez esta misma noche y no tengo más tierra ni más cielo que tú".

Tiempo después, hacia el final del *flashback*, el fallecimiento de Marcelle será el síntoma final de la soledad de Miguel. Fracasado, falto de ideales y de amor, pero respondiendo a la vivificación del sueño del poeta, parece que ya solo resta un paso en su camino: regresar para morir.

5. CODA. *UN TROZO DE PLANETA POR DONDE CRUZA ERRANTE LA SOMBRA DE CAÍN*

La secuencia final de *Dos caminos* muestra a Miguel y Antonio en los momentos posteriores a sus respectivas rememoraciones. Los compañeros de la guerrilla antifranquista comunican a Miguel la desesperada situación: están cercados sin escapatoria y urge la rendición o la huida a Francia. Tras exclamar "He huido una vez, pero ahora no. He venido a España

para quedarme en esta tierra de una forma o de otra", el protagonista procede entonces a su propio sacrificio saliendo de la cueva en la que estaba refugiado para ser acribillado por la metralla de la Guardia Civil. A continuación, un plano detalle de su mano rasgando la tierra conduce en lenta panorámica al primer plano de su rostro alzando la vista al cielo, y expresando después en un siguiente plano "*la tierra... volver*", justo antes de fallecer mientras un coro solemne ejecuta los últimos acordes de la partitura del filme.

Pese a que el final de la película ha sido percibido en no pocas ocasiones como la constatación de la supuesta sumisión de la obra a la corriente de adoctrinamiento ideológico del Régimen, consideramos que dichas imágenes se hallan en perfecta sintonía con el desarrollo de un discurso reflexivo y juicioso, donde la ácida y reprobatoria consideración de las *dos Españas* posbélicas (de la República exiliada —de modo patente— y de la Dictadura imperante —lógicamente, más críptica—) es el contrapunto para la exaltación humana de sus víctimas, los demócratas derrotados, cuyos *dos caminos* no son otros que la muerte y la supervivencia; todo ello además sirviendo de contundente colofón a la bilogía machadiana.

Consumando el impulso mesiánico que había guiado su espíritu desde el crucial encuentro de Argelès donde expiraban agonizantes los últimos ecos de la República, y asiendo el anhelado polvo de una tierra devastada (tierra, más que nunca, *por donde cruza errante la sombra de Caín*, a la que Antonio Machado había cantado en *Campos de Castilla* y que Arturo Ruiz-Castillo había filmado en *La laguna negra*), aferrándose a su tierra al fin y al cabo, Miguel —trasunto andante, estela onírica, del camino soñado por el poeta yerto—, alza la mirada al cielo para, en el final de su *camino*, ver el sol ("sol del día... claro día… ¡hermosa tierra de España!"). De nuevo Miguel, de nuevo el exiliado transfigurado —quien como Dios— en una difunta deidad figurativa (el Padre, Alvargonzález; el poeta, Antonio Machado), vuelve a su patria brutalmente herida, tan anegada de sangre y horror, sea para redimirla, sea para morir en ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, M. (1997). *Antonio Machado. Poesías completas*. Madrid:

Espasa Calpe.

BECEIRO, C. (1975). "Semántica y semiótica del sueño en Antonio Machado". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 25, 85-117.

____ (1994). "Las versiones de *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado". *Revista de Literatura* 112, 417-436.

____ (2000). "Una alerta para la crítica: La debatida cuestión en *La tierra de Alvargonzález*". *Moenia* 6, 373-376.

CASTRO DE PAZ, J. L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.

____ (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.

CEREZO GALÁN, P. (1975). *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía de Antonio Machado*. Madrid: Gredos.

DÍAZ, L. (1954). "*Dos caminos*. Un film sobre el problema de los emigrados políticos". *Cuadernos de Cultura* 16, 16-17.

DÍEZ PUERTAS, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.

GARCÍA GALLARÍN, C. (1998). *Los nombres propios de pila españoles.* Madrid: Ediciones del Prado.

GARCÍA MATEOS, R. (1990). "La poesía de tradición oral y la obra de Antonio Machado". En *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional del cincuentenario del fallecimiento de Antonio Machado*, VV.AA., vol. I, 405-418. Sevilla: Alfar.

GIBSON. I. (2006). *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*. Madrid: Santillana.

GÓMEZ BECEIRO, F. (2016). "Las raíces culturales de un cineasta olvidado. Aproximación a la trayectoria artística de Arturo Ruiz-Castillo durante la Segunda República". En *Faros y torres vigía: el cine español durante la Segunda República*, J. Pérez Perucha y A. Rubio Alcover (eds.), 205-226. A Coruña: Vía Láctea, AEHC.

GONZÁLEZ, A. (1986). *Antonio Machado*. Madrid: Ediciones Júcar.

JIMÉNEZ-LANDI, A. (1993). "La Institución Libre de Enseñanza en la vida y en la obra de Antonio Machado". En *Antonio Machado hacia Europa*, P. L. Ávila (dir.), 263-271. Madrid: Visor Libros.

MACHADO, A. (1999a). *Antología comentada. V. I. Poesía*, F. Caudet

(ed.). Madrid: Ediciones de la Torre.
____ (1999b). *Antología comentada. V. II. Prosa*, F. Caudet (ed.). Madrid: Ediciones de la Torre.
MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J. (2012). "Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica". *Cuadernos de Historia Contemporánea* 34, 225-250.
MARTÍNEZ MENCHÉN, A. (1976) "*La tierra de Alvargonzález* en la poética de Antonio Machado". *Cuadernos hispanoamericanos* 304-307, t. II, 986-1004.
MERCHÁN ALCALÁ, J. (2004). *Un canto en la frontera. La lógica poética de Antonio Machado.* Tesis Doctoral. Almería: Universidad de Almería.
MORENO-NUÑO, C. (2012). "Criminalizing Maquis: Configurations of Anti-Francoist Guerrilla Fighters as *Bandoleros* and *Bandits* in Cultural Discourse". *HIOL: Hispanic Issues On Line* 10, 79-99, *https://cla.umn.edu/hispanic-issues/online/volume-10-armed-resistance* [21/03/2019].
PANIZO, J. (1986). "Anotaciones al romance *La Tierra de Alvargonzález*". *Revista de Folklore* 72, 212-216.
RIVA, S. (2009). "'Avena loca y cizaña': Ideología y tradición popular en la poesía de Antonio Machado". En *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, M. Romano (coord.), 41-56. Mar de Plata (Argentina): EUDEM.
RUIZ-CASTILLO, A. (s.f.). *Manuscrito autobiográfico inédito*. Madrid: Residencia de Estudiantes (Centro de Documentación).
____ (1952). *La laguna negra* [Película]. Madrid: Suevia Films – Cesáreo González [Productora]. Copia disponible en Filmoteca Española.
____ (1953). *Dos caminos* [Película]. Madrid: Eos Films [Productora]. Copia disponible en Filmoteca Española.
TORRES LÓPEZ, C. (1990). "El tema del 'camino' en la poesía de Antonio Machado". En *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional del cincuentenario del fallecimiento de Antonio Machado*, VV.AA., vol. I, 513-528. Sevilla: Alfar.
VILA-BELDA, R. (2006). "La visión institucionista del paisaje en Antonio Machado". En *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, J. Doménech (coord.), 198-229. Sevilla: Renacimiento, Ayuntamiento de Córdoba.

ZUNZUNEGUI, S. (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Recibido el 19 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.

EL EDITOR COMO AUTOR: PRÁCTICAS ECDÓTICAS EN TEXTOS EPISTOLARES

EDITOR AS AUTHOR: ECDOTIC PRACTICES IN EPISTOLARY TEXTS

Andrés JUÁREZ LÓPEZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia
ajl71967@gmail.com

Resumen: La constante publicación de textos epistolares en España contrasta con la ausencia de una reflexión sistemática sobre sus criterios de edición. Además, las especiales características de la carta privada propician, de modo significativo, la apropiación de decisiones autoriales por parte del editor. En el presente artículo se aborda la figura del editor como autor en los procesos ecdóticos de selección, disposición y transcripción de los materiales epistolares, a través del examen de setenta y cinco ediciones de correspondencia. Ello permite dibujar la orientación y mecanismos de tales apropiaciones y su tendencia a la alteración ficcional de textos documentales y autobiográficos.

Palabras clave: Ecdótica. Cartas. Epistolarios. Editor. Autor.

Abstract: The constant publishing of epistolary texts in Spain makes a contrast with the lack of a systematic reflexion about its editing criteria. The private letter's special features also lead to a significant appropriation of authorial decisions by the editor. On this article, we adress the figure of the editor as author in the selection, arrangement and transcription processes for epistolary materials through the exam of sixty five correspondence editions. This makes it possible to draw the orientation and mechanisms of such appropriations and their trend to fictional alterations on documentary and autobiographical texts.

Key Words: Ecdotic. Letters. Collected letters. Editor. Author.

1. EL EDITOR COMO AUTOR. LA PROBLEMÁTICA EDICIÓN DE TEXTOS EPISTOLARES

La publicación de epistolarios de escritores no ha cesado de crecer a lo largo de los últimos años en el panorama de la edición española. Desde los primeros balances y planteamientos de investigación filológica (Díez de Revenga, coord., 1998; Morelli, ed., 2001; Neira, 2002), hasta las más recientes compilaciones de estudios dedicados a las correspondencias y los epistolarios (Dolfi y Bernal, eds., 2014; Teruel, ed., 2018) el incremento de ediciones no ha dejado de mantenerse de forma sostenida. A lo largo del último cuarto de siglo podemos contar por decenas las ediciones de cartas, fundamentalmente de autores contemporáneos, con una acusada preferencia por los de la denominada Edad de Plata.

Los propios editores y estudiosos señalan varios focos de interés en estos textos. Al autobiográfico (Pagés-Rangel, 1997a y 1997b), se añade su aportación como documentos de primer orden para la historiografía literaria y cultural (Torras, 2001; Fernández y Ortega, eds., 2008; Martos y Neira, eds., 2018). También han sido valorados como instrumento para la recuperación de la memoria colectiva de un determinado momento histórico (Díaz de Castro, 1998). A estos intereses se suma el del propio valor estético de la escritura epistolar, el de su constante tensión hacia la literariedad, aspecto abordado en el plano teórico por un consumado epistológrafo como Pedro Salinas en su "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar", ensayo incluido en *El Defensor* (1967: 42-43). Precisamente, esta tendencia a lo estético y literario ha sido el criterio para ediciones como las *Cartas de viaje* de Pedro Salinas (1996), al cuidado de Enric Bou.

Sin embargo, esta significativa abundancia de ediciones no ha venido acompañada de una reflexión integral y rigurosa sobre la tarea ecdótica correspondiente, toda vez que los textos epistolares, por sus especiales características, la requieren con tanta o incluso mayor exigencia que otro tipo de textos literarios. En este sentido, salvo contadas aportaciones (Neira, 2000, 2002, 2003 y 2018; Stanley, 2004; Lluch-Prats, 2011; Thion, 2017), y proyectos colectivos como Epistol@ (González García, 2014)

solo disponemos de reflexiones parciales o indirectamente relacionadas con la tarea de la edición, a las que debemos sumar las desiguales prácticas ecdóticas reflejadas en las diferentes ediciones. Salvando las excepciones mencionadas, estas ediciones conforman, en efecto, el núcleo del corpus teórico del que disponemos acerca de la edición de documentos epistolares, valioso sin duda en algunos casos, pero ceñido a las peculiaridades de cada colección epistolar editada y limitado a las "notas a la edición", cuando las hay, de las propias publicaciones, con unos breves párrafos dedicados a las decisiones y estrategias ecdóticas.

Como ha señalado Neira refiriéndose a la edición de epistolarios de autores del 27 anteriores a la puesta en marcha del mencionado proyecto Epistol@:

> *Hasta entonces, sin embargo, la edición de epistolarios del Veintisiete se había producido en los últimos lustros del siglo XX de una manera asistemática, sin una reflexión teórica previa y con bastante improvisación metodológica, por lo que su resultado es una variadísima tipología de ediciones* (2018: 118).

Pese a los indiscutibles avances, durante los cuatro primeros lustros del siglo XXI la publicación de epistolarios ha continuado creciendo y siguen siendo minoría, entre el conjunto de las que se van publicando, las ediciones con criterios homogéneos y adoptados tras una reflexión filológica detenida.

Con el objetivo de subsanar parcialmente esta escasa atención teórica, en las siguientes páginas abordaremos algunos aspectos de una posible ecdótica epistolar. Tomaremos como presupuesto de investigación la figura el editor como autor, que consideramos central tanto en la práctica de las ediciones como en el enfoque teórico de la edición epistolar. Para ello atenderemos a las características del género como definitorias y condicionantes de las decisiones ecdóticas que tales textos requieren. Además, prestaremos atención especial a una de estas notas definitorias, la no preparación de los textos para su publicación por parte de los autores. Este último aspecto, a nuestro juicio, resulta determinante pues implica la activación de la figura del editor como autor y su proyección en todas y cada una de las fases de la edición epistolar. Como indican Garriga y Teruel (2018: 12):

> *[…] en el momento en que el artefacto epistolar supera las parcelas delimitadas por el emisor y el receptor y se lanza, ya sea por vía manuscrita o por vía impresa, con el consentimiento del autor o sin él, al mercado editorial, la figura del autor de cartas se desdibuja y editores e impresores, de un lado, y los propios lectores, de otro, se adueñan del timón de transmisión epistolar. Pese a la tendencia general de entender los epistolarios editados póstumamente como un todo orgánico, no debemos olvidar que los epistolarios constituyen casi siempre corpus textuales no fijados, en continuo movimiento, que los editores, que seleccionan, descartan, ordenan y transcriben el material epistolar, se erigen inevitablemente como coautores del texto.*

Nos proponemos, por tanto, identificar y examinar, desde una perspectiva ecdótica, las formas de apropiación de estas decisiones autoriales por parte del editor, rastreándolas en las diferentes fases del proceso de edición.

Utilizaremos para ello algún ejemplo de ediciones del siglo XIX, pues la perspectiva temporal otorga gran transparencia a las decisiones adoptadas, pero centraremos nuestra atención, mayoritariamente, en la producción editorial de los últimos años. A tal fin, hemos consultado cinco ediciones realizadas en el siglo XVIII, diez en el XIX, veinticinco en el XX y treinta y cinco en el siglo XXI. De ellas, naturalmente, solo mencionamos los casos pertinentes para nuestro examen de la figura del editor como autor.

2. EL *MOSAICO EPISTOLAR*: DEL ARCHIVO DOCUMENTAL A LA SELECCIÓN DE LA MATERIA EPISTOLAR

Demetrio el Cínico (1996), en *Sobre el estilo*, tratado cuya fecha de composición desconocemos, pero datable entre el siglo II a.C. y el I d.C., nos deja las primeras reflexiones extensas de las que tenemos constancia dedicadas al género epistolar. Su autor señala ya en fecha tan lejana algunos rasgos del género sobre los que volveremos: su carácter dialógico, la importancia de la autorrepresentación del emisor (Demetrio, 1996: 96-97) y las múltiples posibilidades de estructura y contenidos (Demetrio, 1996: 98). Estas notas implican una especial configuración del género, con

un mayor grado de apertura frente al resto de los géneros considerados en la poética clásica (épica, drama, lírica). Además, su carácter no mimético (no ficcional, diríamos hoy) lo sitúa frente al resto de géneros en un espacio propio.

Entre los estudiosos contemporáneos, contamos con una amplia catalogación de las notas del género, todas ellas enmarcadas en ese mismo espacio de multiplicidad de posibilidades: género oral y a la vez escrito (Guillén, 2008: 112; Gadamer, 1977: 446-447), histórico y literario (Pulido, 2001; Caballé, 2006: 199-201; Bou, 2006: 252), capaz de mimetizarse en la autobiografía, el ensayo, la narrativa o la lírica, lo que compromete y tensa su carácter no ficcional, aspecto este último que señaló Claudio Guillén al hablar de "la ilusión de la no ficcionalidad" (1998: 177).

En este contexto, Altman (1982) nos ofrece un análisis de las notas del género epistolar de enorme utilidad. Y el hecho de que estudie obras epistolares de ficción —novela epistolar de los siglos XVIII y XIX, fundamentalmente— con unas conclusiones aplicables en su práctica totalidad a las características de la carta real, privada o no ficcional, reafirma el carácter fronterizo del género, su doble dimensión de documento histórico y literario.

En este sentido, una de las categorías de mayor rendimiento para estudiar los mecanismos de edición de textos epistolares es la que Altman denomina como el "mosaico epistolar" (1982: 167-185). La carta, nos dice a propósito de la novela epistolar, tiene un estatus independiente y dependiente simultáneamente. Entra en un todo organizado sin perder su unidad propia y sus límites racionales, su propio tono. El *mosaico epistolar* implica tramas múltiples, cortes de la línea temporal, multiplicidad de corresponsales y también lagunas. Los huecos entre unidades, señala Altman, tienden a ser cerrados por la narrativa epistolar. Con todo, los espacios vacíos resultan más nítidos que en la novela no epistolar, donde son suavizados por el narrador:

> *But whatever the editorial style, what always distinguishes epistolary fictions from nonfictional letters is the space of structured interplay they leave between letters. This space is the trace of the "editor", of that very editor who typically claims elsewhere to have played a minimal role. The epistolary novelist who effaces himself from the tittle page thus reappears in the text; but his most compelling voice is not the one that speaks to us in editorial prefaces and footnotes. The creator of epistolary novel who*

> *disclaims authorship reclaims it elsewhere—in the very joint work that structures the epistolary mosaic as art* (Altman, 1982: 183).

Consideramos que esta caracterización del *autor como editor* que Altman describe en el ámbito de la novela epistolar puede trasvasarse a la figura del *editor como autor* en la edición de cartas reales. Y que las características del género condicionan y propician tales comportamientos, orientados en ambos casos a una formalización enmarcada en la categoría del *mosaico epistolar*. Que tal mosaico se realice "as art", como un arte, nos lleva a reflexiones relacionadas con las múltiples posibilidades ecdóticas.

En efecto, si nos trasladamos del ámbito ficcional al real o no ficcional, los editores de cartas se enfrentan a un depósito documental que puede presentarse de variadas formas. Las dimensiones a veces inabarcables de tal depósito, su estado fragmentario e incompleto o su dispersión, obligan al editor a una primera decisión: la selección voluntaria o forzosa del material al que dar forma. La multiplicidad de opciones del editor, aparentemente naturales una vez procesadas a través de la edición y publicación, son la primera apropiación autorial efectuada. Pues el primer paso de una edición epistolar consistirá en decidir qué cartas —porque frecuentemente se trata de una selección— entrarán a conformar la edición.

Esta constatación nos sirve para acercarnos a una categoría, la de archivo, que conviene examinar. De un autor tenemos, pensando en la totalidad de las cartas salidas de su mano, un hipotético archivo del que nunca podremos decir que está completo, pero que constituye la *obra completa epistolar* de la que el editor selecciona el material que se dispone a editar. A ello habrá que sumar las cartas recibidas en respuesta a las enviadas. Ambos grupos de documentos se encontrarán, salvo excepciones, en espacios físicos distintos, en dos archivos documentales distintos, el del propio autor, en el caso de las cartas recibidas, y disperso en los archivos de cada destinatario, en el caso de las enviadas.

Y aquí resulta pertinente aplicar a la práctica ecdótica la categoría de *mosaico* que Altman señalaba a propósito de la autonomía de la carta y de su pertenencia a un conjunto, de su dependencia e independencia simultánea. La carta, unidad aislada, es una de las teselas de un mosaico que adoptará una forma y un sentido precisos en la medida en que seleccionemos y unamos unas piezas determinadas en lugar de otras. Y esto, casi siempre, es iniciativa del editor.

En cualquier caso, la naturaleza del archivo al que el editor se enfrenta condiciona los ulteriores procesos de edición. Así, podemos encontrarnos ante un archivo epistolar de dimensiones difícilmente abarcables para una edición puntual. Pensemos, por ejemplo, en el archivo epistolar de Jorge Guillén, depositado en la Biblioteca Nacional de España[1]. Del mismo contamos con un catálogo descriptivo de más de 500 páginas, con cerca de 3.400 corresponsales y decenas de miles de unidades epistolares, entre las enviadas y las recibidas por el poeta, en un arco temporal que abarca desde las primeras de las remitidas a su padre, en 1900, hasta las de 1984, año de su fallecimiento. A ello hay que sumar los archivos de Wellesley College, de Harvard University Library y de la Fundación Jorge Guillén de Valladolid, que complementan al de la Biblioteca Nacional de España. Como es fácil suponer, el inmenso yacimiento de datos, testimonios, reflexiones y voces reunidos en tal archivo obliga a una forzosa selección, tanto como a asumir que el *mosaico* completo, abarcador de la entera correspondencia conservada, implicaría un proyecto imposible de afrontar por un único editor y aun en el caso de un equipo de investigadores requeriría un plazo de ejecución considerable.

Ante tal imposibilidad es necesario tomar conciencia de que en una edición al uso contaremos con un mosaico parcial y a la vez incompleto en su dimensión biográfica, histórica o literaria y de que el corpus editado, en este sentido selectivo, es decisión y obra del editor.

Y el de Jorge Guillén no es caso aislado. Por citar solo dos casos similares, los archivos de Carmen Conde o Manuel de Falla ofrecen un balance equivalente. Pese a la vitalidad de la edición de cartas durante los últimos años y a la vista de las cifras que nos ofrece un somero examen cuantitativo, el trabajo de edición pendiente resulta de dimensiones difícilmente abarcables.

Por otra parte, debemos considerar también los archivos privados o semiprivados, sin catalogar y a veces en situación de enorme precariedad documental, dependientes de la voluntad de familiares y depositarios para facilitar el acceso a los investigadores y una posible edición y publicación. Es el caso de decenas de escritores y pensadores de indudable significación que permanecen en la oscuridad y en el silencio de sus archivos.

[1] *http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=29&volverBusqueda=irBuscarFondos.do* [11/11/2019].

Insistimos en que ante tal variedad de situaciones y posibilidades el editor de cartas se enfrenta a una primera decisión que habitualmente, en el caso de otros géneros editados en vida del autor, cae en el perímetro de la voluntad de este. De entre la gigantesca cantidad de documentos depositados en los archivos públicos o privados, ordenados o dispersos, catalogados o simplemente reunidos de la mejor forma posible por sus depositarios, el editor elige, decide y selecciona, según sus intereses y objetivos de investigación, una parcela de tales archivos. De tal modo que, para el conjunto documental completo, podemos hablar de una autoría primaria, la evidente e indiscutida del escritor del texto, pero la selección del editor imprime una autoría complementaria que se superpone a aquella.

Tampoco debemos olvidar los condicionantes de carácter comercial, legal o material de la propia edición. Estos influyen en el número de páginas del volumen, como lo hacen la posibilidad de contar con recursos y respaldo institucional para una edición en gran formato o la obtención de los permisos legales por parte de herederos o depositarios, necesarios para la publicación.

Examinemos ahora brevemente el rango cualitativo de las selecciones realizadas, en un espacio que limita ya con otra operación ecdótica, la disposición del material. Las decisiones más habituales han sido descritas por Neira (2000, y, especialmente, 2002: 381-413) al abordar la tipología de ediciones de los epistolarios del 27. Observamos una preferencia mayoritaria por la edición de cartas cruzadas entre dos corresponsales, bien en una única dirección (quince ediciones de las consultadas) o en la doble dirección de ida y vuelta (veinticinco). También encontramos colecciones compuestas por cartas de un emisor con múltiples destinatarios (nueve ediciones), en las que hallamos a los autores más asentados en el canon, como Leandro Fernández de Moratín (1973) en el ámbito del XVIII o, ya en el siglo XX, Federico García Lorca (1997) o Pedro Salinas (1996), entre otros; más laboriosas ecdóticamente, pues se encontrarán dispersas en los archivos de los destinatarios, estas son ediciones centradas en el foco del emisor. Las colecciones de múltiples autores que remiten cartas a un único destinatario las constituyen los documentos que hallaremos reunidos en el archivo del destinatario (es el caso, por ejemplo, de las *Cartas a Rosa Chacel*, editadas por Ana Rodríguez Fischer en 1992). Hallamos también, aunque con menor frecuencia, cartas cruzadas entre varios destinatarios y emisores, en direcciones múltiples (Diego, 2001 y 2003; Diego, Guillén y

Salinas, 1996; Guillén y Salinas, 2016).

En algunos casos, la selección es solo aparente y viene determinada por la naturaleza del archivo, pues nos encontraremos con una laguna de este último, más que con una decisión del editor. Así, el carácter unidireccional puede venir condicionado por la pérdida de material de uno de los corresponsales. Podemos también hallar vacíos temporales debidos a conflictos bélicos (por ejemplo, los años de la guerra civil española, que suponen un hiato en la mayoría de las correspondencias de la primera mitad del siglo XX), exilios o destrucción parcial de los archivos, como es el caso del incendio del pazo de Meirás en el año 1978, todavía por esclarecer en sus precisos detalles, que supuso, aparentemente, la destrucción de buena parte del legado de doña Emilia Pardo Bazán, un depósito documental de valor incalculable.

Los *Epistolarios completos* son, en este conjunto, minoritarios, aunque no faltan ejemplos como los de Federico García Lorca (1997), a cargo de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer o Manuel Altolaguirre (2005) en edición de James Valender, entre otros.

Tras este repaso, vemos que la selección es cuantitativamente parcial, aunque con el sentido y la coherencia otorgados cualitativamente por el editor a través de una determinada vinculación de corresponsales, de asuntos o de marco temporal. Si enfocamos nuestra atención en el material elegido, atisbamos aquí de nuevo el *mosaico* que Altman, hablando de la novela epistolar, calificaba "as art". El editor tiende a *crear* una selección a la que otorga una orientación determinada, prefigurada en el archivo pero solo formalizada en el trabajo de edición.

En la mayoría de las ocasiones, la decisión adoptada deja una parcela enorme de la producción epistolar en la sombra no solo de lo inédito, sino de lo ignorado. Por ello sería conveniente que el editor, al decidirse por una selección determinada, apuntase una descripción lo más detallada posible del archivo. Se trataría de indicar al menos sus corresponsales, el volumen del corpus documental, su marco temporal y sus características materiales.

Porque una selección, aunque dotada de sentido y coherencia, ofrecerá una imagen parcial e incompleta, filtrada por la decisión del editor. Reencontramos en este proceso la ya mencionada tendencia a la literariedad de la escritura epistolar y su constante impulso a la ficcionalización, señalados por Pedro Salinas (1967) y Claudio Guillén (1998). Esta tendencia, a nuestro juicio, también se hace presente en la

labor ecdótica. Pues el editor potencia elementos de este tenor ficcional que, pese a estar ya dados en la inmanencia del archivo, resultan resaltados por su labor selectiva: una relación de amistad solo interrumpida por la muerte (Guillén-Salinas), o de puro trato profesional (Salinas-Guillén-Sánchez Cuesta), o de admiración y respeto literarios acompañados de nuevo de una amistad que durante un tramo de su recorrido añadió el trato amoroso (Pardo Bazán-Galdós).

En todos los casos mencionados, el apasionante interés de lo biográfico y de lo no ficcional se proyecta sobre el espacio de lo ficcional y literario. En este territorio fronterizo, el editor es artífice del foco selectivo que permite tal presentación. El lector, afortunado destinatario, debería tener acceso a una aproximación al conjunto —y el editor debería estar en condiciones de ofrecerla—, toda vez que para la producción epistolar de escritores, casi siempre inédita, no contamos con referencias bibliográficas previas.

3. DIALOGISMO, POLIFONÍA Y TEMPORALIDAD: DISPOSICIÓN DE LA MATERIA EPISTOLAR

El intercambio de cartas en dirección de ida y vuelta nos indica una nueva categoría caracterizadora del género: el especial dialogismo de la carta (Demetrio, 1996; Salinas, 1967; Altman, 1982: 42-43, 88, 136; Fumaroli, 2013: 16; MacArthur, 1990: 75; Stanley, 2004: 213), si ceñimos nuestra atención al intercambio entre dos corresponsales; y una también peculiar polifonía (Neira, 2003) si nuestra perspectiva adopta la incorporación de varias o de todas las voces epistolares contenidas en un solo archivo. Este interés hacia el dialogismo epistolar, abordado desde múltiples enfoques de investigación, contrasta nuevamente con la casi total falta de atención desde una perspectiva ecdótica.

También en este ámbito encontramos al editor como autor. Si ante el archivo se encontraba con una tarea de selección, aquí el editor se enfrenta a una labor compositiva que, en obras preparadas por sus autores, cae en el ámbito de decisión de estos. En el caso de la edición de cartas, no solo se trata de dilucidar qué editar y qué no editar sino, una vez seleccionado el material, decidir el modo de ordenarlo, de disponerlo y presentarlo al lector. Esta decisión no es neutra, pues condicionará la focalización discursiva de las voces autoriales incorporadas a la edición, así como su ordenación, casi

siempre realizada con un criterio de sucesión cronológica.

De nuevo hallamos algunos de los factores que intervienen en el proceso de edición: el carácter autónomo y a la vez dependiente de la carta —rasgo genérico—, su versatilidad y las múltiples facetas que conforman una unidad epistolar: su fecha, su destinatario, su asunto, su posible respuesta o respuestas. En todos ellos, de haberse dado una edición *del autor*, este habría decidido en una determinada dirección. Como en el caso de la selección, los editores también eligen y construyen la disposición y ordenación del material seleccionado. Las combinaciones posibles son numerosas y todas ellas aportan un grado de intervención en la construcción del sentido de la selección editada. Veamos algunos casos que pueden ilustrar el papel autorial de los editores en este ámbito.

Un ejemplo elocuente es el de las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda a Ignacio de Cepeda, editadas por Lorenzo Cruz de Fuentes (1907). El editor, en su introducción, las presenta como relato de un apasionado enamoramiento de juventud que hacia 1840 se enfría y se transforma en amistad. Las cartas donadas por el receptor y la publicación a expensas de su viuda, María de Córdova y Govantes, tal como leemos en la portada de la propia edición, resultan orientadas a una construcción de la imagen de la escritora —mostrada como *estereotipo* de mujer romántica, apasionada, arrebatada y celosa— y del destinatario de sus cartas, Ignacio de Cepeda —presentado como personaje templado y juicioso—.

Tal como han señalado Pagés-Rangel (1997a y 1997b) y Delgado (2008), el tratamiento ecdótico practicado juega un papel de primer orden en esta presentación: la ausencia de fechas y rúbricas permite una ordenación libre del material, moldeado por el editor sin que tengamos constancia de su estricta cronología. Añadamos nosotros que solo contamos con la voz de Gómez de Avellaneda. La de su corresponsal permanece ausente durante todo el epistolario, salvo en una extensa y muy elegida carta que cierra la edición, en nota al pie a la última misiva de Gómez de Avellaneda, ocupando más de tres páginas y que podemos tomar como un evidente montaje compositivo. Tanto la ubicación de esta carta de Cepeda, cerrando el discurso epistolar de la escritora, como su contenido, que nos lo presenta en su plena madurez, sereno, dueño de su destino y en la cúspide de su carrera profesional, contribuyen a la construcción de las dos identidades de los corresponsales en manos del editor. Además, resulta significativa la ubicación de las cartas de Gómez de Avellaneda en el espacio del cuerpo

del texto, que el lector podría identificar con lo creativo y pasional, con el espacio de la ficcionalidad literaria, y la ubicación de la carta de Cepeda, que se sitúa en el aparato crítico, espacio de la racionalidad, del juicio y del escrutinio.

Esta edición contrasta con la correspondencia de la misma autora, publicada en 1929 por Domingo Figarola-Caneda (Gómez de Avellaneda, 1929). Contiene cartas recibidas y cartas enviadas por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Entre las recibidas, se incluyen cerca de cien cartas de cuarenta y seis remitentes, todos ellos figuras destacadas del mundo de las letras, de la política y de las artes (Nicasio Gallego, Donoso Cortés, Lista, García Tassara, Martínez de la Rosa, Pardo Bazán, Cristino Martos, Concepción Arenal, Hartzenbusch, Zorrilla…). Entre las cartas enviadas por la autora, hallamos similares características: diez y nueve destinatarios y varias redacciones de periódicos.

En la edición de Figarola-Caneda la presentación del material, su disposición, sigue un estricto orden alfabético, al margen de su datación cronológica, una disposición que configura y nos remite, más que a un relato cronológico, a un catálogo de personalidades con las que la autora trabó relación personal, literaria y epistolar.

La selección de remitentes y la composición ecdótica dan lugar a una obra completamente distinta en intención a la edición de Cruz de Fuentes. Tan *autora* es Gertrudis Gómez de Avellaneda en la edición de 1907 como en la de 1929. Es la selección de las unidades epistolares y su ordenación, a manos del editor, la que ofrece una presentación de la autora radicalmente distinta en cada caso. Se trata de un caso extremo, pero sin duda ilustrativo de los medios de *creación* que el editor activa cuando asume determinadas opciones y decisiones ecdóticas.

Más cercanas, y por motivos radicalmente distintos y aun opuestos al caso anterior, las ediciones de Carlos García sobre los intercambios epistolares mantenidos por Guillermo de Torre con diversos corresponsales (Cansinos Assens y Torre, 2004; Jiménez y Torre, 2006; Giménez Caballero y Torre, 2012; Salinas y Torre, 2018) son un ejemplo igualmente ilustrativo de las posibilidades de la composición en la ecdótica epistolar. Pues en este caso, tratándose siempre de ediciones bidireccionales, el editor procede al rellenado de los huecos epistolares con documentos coetáneos, cartas de terceros o textos periodísticos, seleccionados y dispuestos entre las cartas propiamente dichas, lo que contribuye a la reconstrucción del contexto

elidido por la naturaleza discontinua de la correspondencia. El editor trabaja aquí como autor acabando el dibujo que las cartas ofrecen solo en su esbozo y completando el cuadro argumental de la narración que ofrecen las unidades epistolares. Un cuadro conocido y compartido en su totalidad por los corresponsales, de indudable valor para los lectores alejados de tal contexto.

Como vamos observando en cada una de las operaciones de la edición, uno de los objetivos de la tarea ecdótica debería ir en la dirección de explicitar la esfera de decisiones del editor y distinguirla del conjunto de posibilidades que el archivo epistolar de un autor potencialmente contiene. Pues en muchos casos asistimos a una labor de montaje similar al cinematográfico. El editor desecha y ensambla materiales y lo hace casi siempre con una orientación narrativa que aleja, en mayor o menor medida, el producto editado del original archivo de procedencia. Como expresa con claridad Andreu Jaume en su edición de las cartas de Jaime Gil de Biedma, el objetivo de la selección y disposición del material es "montar una secuencia autobiográfica" (2010: 10). Las dificultades de edición del archivo completo, su carácter de inerte depósito documental, contrastan con la dimensión narrativa, con la construcción de sentido en los procesos ecdóticos de selección y ordenación, algo permitido y aun propiciado por la maleabilidad de las unidades epistolares, por las teselas del mosaico.

Por este motivo, el apartado descriptivo del archivo que mencionábamos al comentar la selección debería formularse como representación de la red de relaciones epistolares de tal archivo, cualidad del mismo en estrecha relación con los rasgos de dialogismo y polifonía de la escritura epistolar.

Recordemos, aquí, el concepto de *stemma* de la crítica textual lachmanniana, como *árbol genealógico* de los testimonios de una obra encadenados en el transcurso del tiempo, capaz de llevarnos a la reconstrucción del original del autor a través de la *collatio* y la *emmendatio* (Blecua, 2001; Pérez Priego, 2011). Proponemos, en este sentido, la aplicación de tal concepto, con todos los ajustes pertinentes, para la descripción de la red de corresponsales de un determinado archivo, más útil cuanto más completa.

Se tratará de un *stemma,* más que jerárquico y diacrónico —como en el caso de la crítica lachmanniana—, relacional y sincrónico, con igual jerarquía en todos sus testimonios —la totalidad de cartas enviadas y

recibidas—, que nos ayudará a completar la topografía epistolar de un autor y contribuirá a reconstruir, hasta donde sea posible, su archivo completo. Este archivo, ideal y figurado, pero ecdóticamente pertinente, ocuparía el lugar del original autógrafo en la crítica textual de la tradición manuscrita.

Cabe solo mencionar aquí las posibilidades que ofrecen las humanidades digitales para ensamblar tales *stemmata* hasta confeccionar un gran mapa de intercambio de correspondencias, sin duda útil para un mejor conocimiento de estas, así como para las decisiones ecdóticas de selección. La finalidad última sería la puesta en marcha de ediciones integrales, como práctica de edición, pero también como categoría teórica, propuesta por Neira (2003: 13-17).

4. TÍTULOS, CREACIÓN AUTORIAL Y TERMINOLOGÍA DEL GÉNERO: *EPISTOLARIOS*, *CORRESPONDENCIAS*, *CARTAS*… Y MÁS

Tras los procesos de selección y ordenación del material, los títulos de las ediciones ofrecen un nuevo espacio en que el editor decide por el autor.

En este ámbito encontramos dos grandes grupos de decisiones, con una enorme variedad y, también, cierta arbitrariedad entre las elecciones adoptadas. En un primer grupo hallamos títulos que incorporan, junto al nombre del autor o autores, los términos *cartas*, *correspondencia* o *epistolario*, acompañados casi siempre del marco temporal de las unidades epistolares editadas. Los protagonistas y el marco temporal del intercambio son referencias estables, pero la variedad abunda en la denominación del material de intercambio. Un repaso a las ediciones consultadas nos indica veintiséis ediciones tituladas como "Epistolario", otras veintiséis como "Cartas", y una docena como "Correspondencia". Recordemos a este propósito las modalidades de presentación y ordenación de las unidades epistolares: cartas de un autor a uno o varios destinatarios, de varios autores a un mismo destinatario, cartas cruzadas entre dos o más corresponsales, todas las cartas de un autor con sus respuestas disponibles... Con matices, comprobamos que tales formatos de presentación del material epistolar se corresponden, respectivamente, con los términos que señalamos en el presente parágrafo.

Con el objetivo de poner un poco de orden en la nomenclatura

de los títulos, resultaría adecuado, ateniéndonos a lo descriptivo de tales términos, ajustar cada uno de ellos al tipo de edición realizada: destinar la denominación *cartas* para aquellas ediciones en las que selección y disposición se realizan con uno o varios emisores pero en una única dirección; *correspondencia* para ediciones en las que se produce una verdadera correspondencia, un intercambio bidireccional de unidades epistolares, sea de uno o de varios corresponsales; y *epistolario*, finalmente, que incorpora un sufijo latino con el significado de *depósito*, para una edición con intención de exhaustividad, para unas eventuales *cartas completas*, modalidad que, entre las tres mencionadas, se acercaría con mayor precisión al concepto ecdótico de archivo. Para hacernos una idea de la azarosa aplicación de estos términos en las ediciones consultadas, baste mencionar el hecho de que cerca de la mitad de las rotuladas como "epistolarios" son, en realidad, "correspondencias" cruzadas entre dos autores.

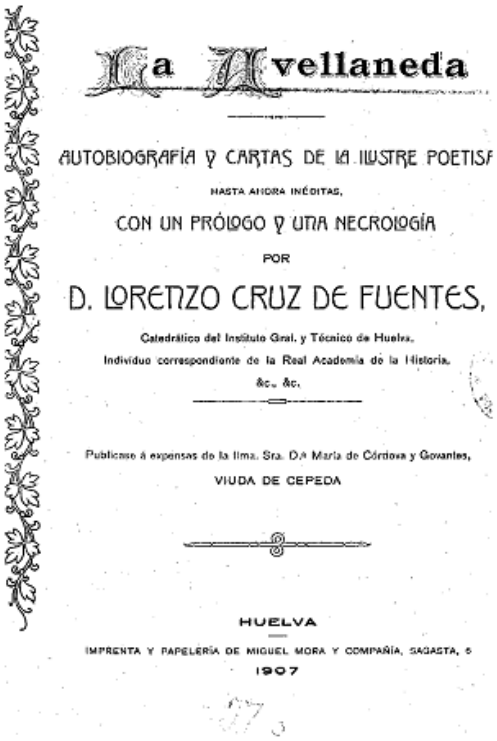
Un segundo grupo de títulos lo conforman aquellos en los que, más allá de la modalidad epistolar, el editor incorpora una fórmula *de creación* propia, un título del que es, literalmente, autor. En este segundo grupo hallamos, en un extremo de mínima apropiación autorial, los casos de los apenas perceptibles matices añadidos a los títulos descriptivos del género, como en las *Cartas a Germaine* (Guillén, 2010), en las que el nombre de la destinataria, primera esposa de Jorge Guillén, juega un papel emotivo que no se hubiese dado con la incorporación del apellido (Cahen), habitualmente incorporado en la mayoría de títulos descriptivos.

Un poco más allá, observamos también títulos que incorporan citas textuales, pero de gran carga expresiva, extraídas por el editor del propio material editado: *"Miquiño mío". Cartas a Galdós* (Pardo Bazán, 2013), *Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936* (Dalí y García Lorca, 2013).

Finalmente hallamos títulos en los que el editor añade su propia contribución a la descripción del conjunto editado: *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)* (Pardo Bazán, 2016), *Gacetas y meridianos. Correspondencia 1925-1968* (Giménez Caballero y Torre, 2012).

En un extremo de apropiación observamos, una vez más, la edición de las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda realizada por Cruz de Fuentes (1907). En la misma, incluso la disposición gráfica de

los elementos de la portada da cuenta del alto nivel de intervención del editor: el nombre de este queda situado en el espacio destinado al autor en la distribución gráfica de los elementos de la portada y la autora, por su parte, recibe un tratamiento gráfico igualmente peculiar, pues se eliminan nombre y primer apellido, y se antepone un artículo determinado ("La Avellaneda") que casi la convierte en personaje, para quedar situada en el espacio gráfico reservado al título. Comparemos la edición de 1907 con la realizada en 1929 por Figarola-Caneda, tal como hicimos al analizar la selección y disposición de ambas ediciones, para observar cómo sus distintos enfoques se reflejan en las portadas respectivas.


La Avellaneda

AUTOBIOGRAFÍA Y CARTAS DE LA ILUSTRE POETISA

HASTA AHORA INÉDITAS,

CON UN PRÓLOGO Y UNA NECROLOGÍA

POR

D. LORENZO CRUZ DE FUENTES,

Catedrático del Instituto Gral. y Técnico de Huelva,
Individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia,
&c., &c.

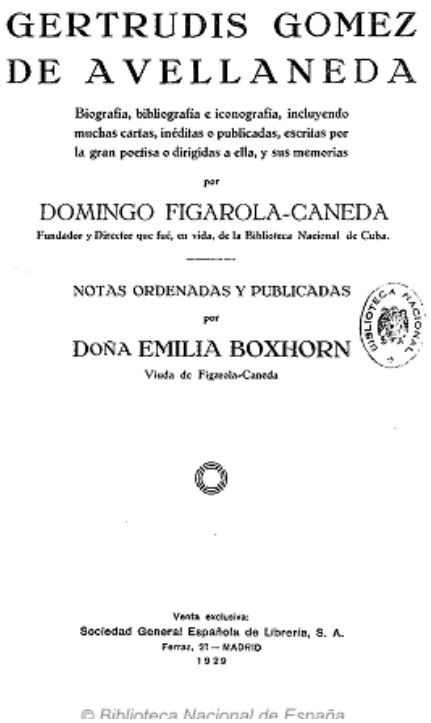
Publícase á expensas de la Ilma. Sra. Dª María de Córdova y Govantes,
VIUDA DE CEPEDA

HUELVA

IMPRENTA Y PAPELERÍA DE MIGUEL MORA Y COMPAÑÍA, SAGASTA, 6

1907

Figura 1. Cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda.
Edición de Lorenzo Cruz de Fuentes.


GERTRUDIS GOMEZ
DE AVELLANEDA

Biografía, bibliografía e iconografía, incluyendo
muchas cartas, inéditas o publicadas, escritas por
la gran poetisa o dirigidas a ella, y sus memorias

por

DOMINGO FIGAROLA-CANEDA

Fundador y Director que fué, en vida, de la Biblioteca Nacional de Cuba.

NOTAS ORDENADAS Y PUBLICADAS

por

DOÑA EMILIA BOXHORN

Viuda de Figarola-Caneda

Venta exclusiva:
Sociedad General Española de Librería, S. A.
Ferraz, 21 — MADRID
1929

© Biblioteca Nacional de España

Figura 2. Cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda.
Edición de Domingo Figarola-Caneda.

Finalmente, para cerrar este apartado, conviene reparar también en la inclusión de capítulos con sus respectivos títulos, una vez más a cuenta del editor. Se trata de una práctica menos habitual (Alonso y Bataillon, 2013; Pardo Bazán, 2013) pero que nos recuerda su uso en los repertorios líricos de nuestro Siglo de Oro, en textos que sus autores tampoco prepararon para la edición en la mayoría de los casos (Blecua, 2001: 190-191).

5. LA *CONSTITUTIO* Y LA *DISPOSITIO TEXTUS* Y EL PROCESO DE TRANSCRIPCIÓN: EL PALIMPSESTO EPISTOLAR

Llegado el momento de trasvasar los documentos originales al formato impreso, hallamos tres rasgos de género que condicionan la operación de la transcripción: en primer lugar, la provisionalidad o urgencia de la comunicación epistolar, a continuación, el carácter personal y privado de la misma, así como, en último lugar, la ausencia de intención de publicar tales textos por parte de los autores.

Además, como han señalado Stanley (2004: 209) y MacArthur (1990), la escritura epistolar ofrece un marcado carácter metonímico del autor. Tal rasgo, que describe la significativa inmediatez material, biográfica e histórica del texto respecto al momento de su escritura y a los hechos referidos, representa uno de los mayores atractivos que los testimonios epistolares ofrecen a investigadores y lectores (y hablamos de testimonio en su doble acepción, ecdótica e histórica).

Tales rasgos imprimen en los originales una serie de características que convierten a la carta privada tal vez en el caso ecdótico en el que mayor distancia se da entre el original manuscrito y el texto editado e impreso. Sin contar con la puesta en limpio de una versión definitiva por parte del autor y mucho menos con su intervención en la corrección de pruebas, la carta privada contiene una multitud de señales que el editor deberá procesar, forzosamente a veces, opcionalmente otras, para ofrecer al lector un texto legible en su formulación impresa.

Así, el editor de cartas se encuentra con tachones, abreviaturas, iniciales, siglas, disposición del texto en los márgenes o en los ángulos del soporte, manchas, membretes, tipos de papel, ortografía, acentuación y puntuación alejadas de la norma. No se trata únicamente de *cerrar* una escritura de carácter provisional, sino, en ocasiones, de trasladar a las posibilidades de la página impresa la enorme versatilidad y apertura gráfica del original, incompatible en ocasiones con aquella.

Ofrecemos solo un ejemplo. Observemos en la siguiente carta inédita de Elisabeth Mulder a Consuelo Berges, fechada el 4 de junio de 1951, un caso extremo de metonimia epistolar: un accidente físico del soporte, una quemadura en el papel, causado por la autora, tratado y *anotado* de su mano mediante una nota al pie: “Chispa saltada sobre el

papel al encender un cigarrillo". Un juego entre soporte y texto, especular del asunto que estamos tratando en estas páginas —pues aquí la autora se comporta como editora— que el editor a su vez deberá trasladar a la edición impresa.

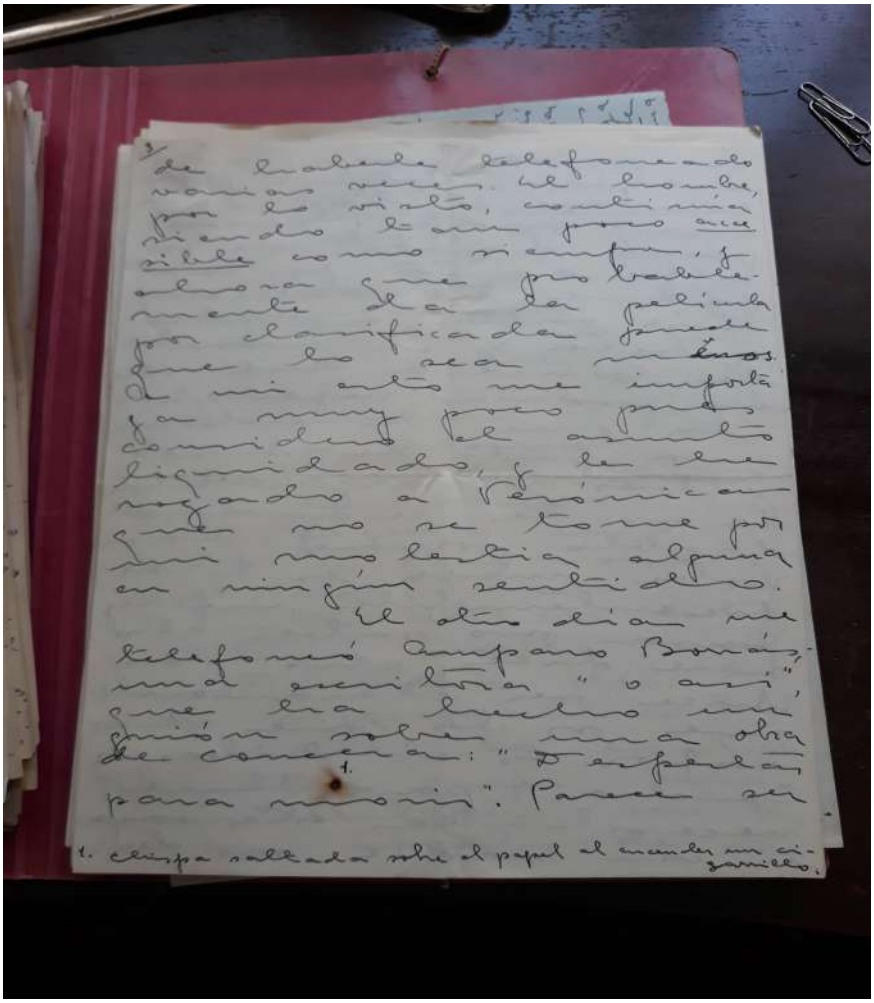


Figura 3. Carta autógrafa de Elisabeth Mulder a Consuelo Berges.

Thion (2017) ha dedicado un preciso y útil acercamiento a tales cuestiones. El tratamiento de estos elementos resulta fundamental para una edición rigurosa, si nos atenemos a la apropiación del editor del *cierre*

que hubiera efectuado el autor. Observamos que una fase del proceso creativo, del proceso de escritura, queda en manos del primero: qué hacer con los tachones, añadidos y el resto de accidentes gráficos que hemos mencionado, con las incongruencias ortográficas o con la puntuación y la acentuación. Para valorar las implicaciones de tales intervenciones pensemos, por ejemplo, que estos últimos elementos, puntuación y acentuación, dan soporte al carácter fronterizo entre lo oral y lo escrito que las cartas privadas mantienen como pocos documentos, aunque (o precisamente porque) lo hacen con una enorme fragilidad. Tenemos aquí un rasgo del género, señalado por Claudio Guillén (2008: 112), que al igual que el resto tiene consecuencias ecdóticas. Una intervención editorial excesiva, tal vez con la prerrogativa de la estandarización, arruinará la frágil marca prosódica cuyo único testimonio material permanece, con sus incongruencias y vacilaciones, en la puntuación original.

Entre las ediciones examinadas, hay una variedad de opciones que van del más escrupuloso respeto a los originales (Alonso y Bataillon, 2013) a la corrección y adaptación de los mismos (Aleixandre, 2001, a cargo de Irma Emiliozzoli, aunque junto a esta edición podríamos citar la mayoría de las recientes).

En cualquiera de las opciones, debe considerarse la explicación, justificación y puesta en práctica de las decisiones adoptadas para, posteriormente, valorar su adecuación ecdótica. Pues el objetivo de una edición rigurosa, y su condición, debería consistir en ofrecer al lector información precisa de aquello que pertenece al original y aquello que modifica o interpreta el editor. No se trata, como decía Agustín Gómez de Amezúa en su edición de las cartas de Lope de Vega al duque de Sessa, de una simple reproducción, debido a "la violencia y repulsión que hubiera traído consigo la reproducción ciega y mecánica de las cartas de Lope. Aspiro con ello a presentar una edición crítica, no una fotocopia" (Gómez de Amezúa, 1989: LXXX). Pero precisamente por tal aspiración al carácter crítico de la edición, el editor debería dar cumplida cuenta de su intervención en el texto y evitar, en lo posible, una elaboración del mismo que lo convierta en autor, ahora en la fase final de terminación y pulido del texto epistolar.

En la mayoría de las ediciones recientes, como decimos, hallamos un grado de intervención medio, pues se nos informa de la actualización ortográfica y la uniformación de acentuación y puntuación. Importa también

la distinción entre ediciones —la mayoría— que marcan tipográficamente la intervención del editor sobre el texto original, habitualmente mediante la señalización de la misma entre corchetes, de aquellas que no distinguen tal intervención y hacen por tanto imposible la identificación de ambos focos textuales, como en el caso, entre otras, de la edición de las cartas de Pedro Garfias (2017).

En el extremo de la intervención encontramos un nuevo ejemplo del siglo XIX señalado por René Andioc en su edición del *Epistolario* de Leandro Fernández de Moratín (1973). Se trata de la colección de cartas publicada por Hartzenbusch en 1867-1868, en los tomos II y III de las *Obras póstumas* del primero, en la que encontramos una reescritura del texto, con intervenciones que tienen que ver tanto con la ausencia de una práctica filológica rigurosa como con la censura moral y la transmisión adulterada de los originales. Como explica Andioc (1973) en su edición del epistolario de Moratín —esta sí, filológica y respetuosa con los originales—, nos encontramos en la de Hartzenbusch con un extenso catálogo de intervenciones del editor:

> *Pero, por otra parte, la primera edición del epistolario de D. Leandro ha dejado ya de responder a las normas actualmente exigidas en materia de publicación de documentos: la ortografía no es la de Moratín sino la oficial de finales del XIX; las notas aclaratorias son escasísimas; se trastorna la colocación de no pocas cartas sin fecha a consecuencia de un análisis demasiado somero; más aún, muchos pasajes tenidos por ofensivos a ciertos cuerpos o principios se han suprimido deliberadamente, quedando mutilada la personalidad del escritor; por fin el propio Inarco falsificó algunos textos, de manera que no todas las cartas merecen el mismo crédito* (Andioc, 1973: 11-12).

Lo que a su vez debería llevarnos a reflexionar sobre las consecuencias que el inevitable paso del tiempo traerá sobre cualquier práctica ecdótica sujeta a las normas y hábitos del momento de la edición.

En el otro extremo, el de la conservación de los rasgos gráficos de los originales, podemos citar la edición de Dámaso Alonso y Marcel Bataillon (2013), a cargo de Estrella Ruiz-Gálvez Priego. En ella se detalla la señalización ecdótica de los accidentes gráficos del original, en su mayor parte conservados. Es decir, se da cuenta de la forma con que la editora representa tales accidentes en el texto editado y se nos ofrece además,

en cierta medida, una aplicación de la crítica textual a los documentos epistolares.

Detengámonos en ello, pues tales herramientas de señalización textual pueden resultar productivas para la edición de textos epistolares.

No podemos olvidar que la carta, en su provisionalidad, conserva gráficamente y en un único soporte material un lapso de tiempo que deja a la vista los rastros de su redacción y corrección, casi siempre apresuradas. Las marcas de la crítica textual, debidamente argumentadas y aplicadas, nos permiten conservar y transmitir la frágil y huidiza textura temporal de la redacción epistolar, de un original con sobreescrituras, tachones, añadidos al margen y *post scripta,* cuando no con la aparición de dos o más autores. Así, en la citada edición de las cartas cruzadas entre Dámaso Alonso y Marcel Bataillon, su editora nos describe la señalización gráfica utilizada para los sobreescritos en interlínea, las tachaduras, la continuación de escritura sobre los márgenes del texto principal, las aposiciones laterales o los subrayados, por citar algunos casos. Fenómenos y accidentes gráficos que remiten, todos ellos, a un orden temporal de extensión breve pero conservado en los originales con igual transparencia que el pequeño insecto atrapado en un fragmento de ámbar.

Pocas obras son tan materialmente temporales como las cartas. Con la omisión de tales rasgos, el editor escribe de su propia mano sobre tan frágiles rastros del tiempo, plegándose a un horizonte de expectativas que también incumbe a la práctica ecdótica. Es así como, corrigiendo, sobreescribe y cierra un texto que de tal forma pierde una de sus más excepcionales virtudes. El editor, en este sentido, produce un palimpsesto que mantiene el original oculto bajo la capa uniformadora de la estandarización textual. Consideramos en este aspecto que es razonable un equilibrio entre legibilidad y conservación, con el sentido que Gómez de Amezúa otorgaba al carácter crítico de una edición. Es obligado admitir que un original puede requerir intervención, pero esta debe señalarse por el editor y mantener la excepcionalidad de la carta como documento y testimonio.

6. ALGUNAS CONCLUSIONES: POESÍA E HISTORIA EN LA EDICIÓN DE TEXTOS EPISTOLARES

El recorrido realizado a través de las diferentes operaciones ecdóticas de la selección, la disposición y la transcripción en la edición de textos epistolares nos ha permitido identificar y describir la apropiación, en diferentes grados de intensidad, de algunas decisiones autoriales por parte del editor. Hemos observado igualmente que la motivación de tal fenómeno proviene de los rasgos del género epistolar, en su específica concreción de la carta privada, y de modo especial de la ausencia de preparación de tales textos para su publicación por parte de los autores.

Hemos dejado sin examen dos operaciones de relevancia en la edición de textos epistolares, la anotación y la confección de índices para la recuperación de la información. La razón es que ambas quedan marcadas gráficamente y con ello resultan diferenciadas del texto autorial. Pero merecerían atención como elementos de co-autoría.

Este recorrido nos puede llevar a continuar el camino aquí iniciado en varias direcciones, compatibles y coherentes entre sí.

En primer lugar, sería de utilidad contar con un panorama histórico de las prácticas ecdóticas en la edición de textos epistolares, tanto para conocer las diferentes soluciones técnicas adoptadas como para disponer de una lectura evolutiva de las estrategias de apropiación autorial por parte de los editores: qué colecciones y archivos han despertado interés en cada momento, qué criterios de selección y transcripción se han seguido, así como la intensidad y cualidad de las apropiaciones. Su descripción permitiría trazar una historia de la recepción de los textos epistolares, contribuiría a enriquecer la historia literaria y cultural y a profundizar en los elementos ideológicos que conforman una tarea aparentemente técnica como la edición de textos.

El estudio del comportamiento del editor como autor permitiría, en segundo lugar, contar con orientaciones teóricas para la aplicación práctica de la tarea ecdótica orientada a la carta privada. El conocimiento y la conciencia de las apropiaciones autoriales proporcionarían criterios de edición sustentados en la perspectiva filológica de las decisiones adoptadas. Y aquí la tarea fundamental es fijar unos textos que, en su fragilidad y su inmediatez, ofrecen una materialidad específica frente a otra tipología de textos y documentos, y ofrecerlos al lector dando cuenta de

las intervenciones, cuando las haya, operadas en ellos desde la cuidadosa separación y justificación de las marcas del editor sobre el texto del autor. Solo así es posible, a nuestro juicio, conservar la específica naturaleza de los documentos epistolares.

Con estas dos líneas de trabajo, examen histórico y aplicaciones prácticas, la ecdótica epistolar se acercaría a las fronteras de la hermenéutica, dentro de la que podría situarse como una disciplina no secundaria. Pues como podemos leer en *Verdad y método*,

> *En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella […] La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser* (Gadamer, 1977: 344).

Junto a la consideración histórica y práctica que acabamos de señalar, la figura del editor como autor nos permite apuntar, en tercer y último lugar, una reflexión vinculada a la teoría literaria. Aristóteles, en su *Poética*, al tratar la diferente naturaleza de los géneros, distingue entre poesía e historia, distinción que ha provocado una larga tradición de comentarios. En un deslinde inaugural entre géneros ficcionales y no ficcionales, Aristóteles afirma que la poesía es más filosófica que la historia (*Poética*, IX, 1451b)[2] por cuanto la segunda narra lo particular, lo que de hecho sucedió, y la primera lo universal, lo que podría haber sucedido, matizando, no obstante, que:

> *[…] aún cuando el poeta, accidentalmente, crea un tema a partir de hechos históricos, no por ello es menos poeta, pues nada se opone a que los hechos ocurridos realmente sean, por su naturaleza, necesarios o posibles, y es en virtud de ello por lo que él es su creador.*

Más adelante (*Poética*, XXIII, 1459a-b), tratando de la unidad de acción de la epopeya, nos dice que:

> *[…] los argumentos deben estar construidos dramáticamente, como*

2 Se cita por la edición y traducción de la *Poética* a cargo de José Alsina en Editorial Bosch (Aristóteles, 1977).

> *en las tragedias, y en torno a una acción entera, con principio, medio y fin, de modo que sea un todo, como un ser vivo […] Y conviene que las composiciones no se parezcan a las historias habituales en las que necesariamente se expone, no una sola acción, sino un solo periodo de tiempo, es decir, lo que en tal tiempo sucedió a una o más personas, aunque entre estos acontecimientos exista solo una relación fortuita.*

Pues bien, las diferentes prácticas adoptadas en la edición de textos epistolares se pliegan como ninguna otra modalidad de edición a esta distinción, a poco que reparemos en la naturaleza documental del archivo, por una parte, en el que las cartas constituyen elementos situados en contigüidad temporal, y las prácticas de los editores que seleccionando, disponiendo y transcribiendo tales documentos tienden a situarlos en una disposición causal. A la vista de las categorías de Aristóteles, las prácticas de edición epistolar representan un movimiento permanente y al parecer ineludible hacia la interpretación y hacia el sentido, hacia la *poesía* aristotélica que, para nosotros, habría que traducir como *literatura*.

Como expresa José Teruel en su edición de la correspondencia entre Juan Benet y Carmen Martín Gaite (2011: 9):

> *[…] si concebimos este epistolario como un relato, la primera peculiaridad desde el punto de vista de la sucesión temporal y del propio discurso es su carácter discontinuo, interrumpido y elíptico. (En el fondo, todo epistolario como tratamiento temporal y fechado de la experiencia humana hace caso omiso de la imagen del tiempo concebida como un* continuum *y se concentra en la intensidad de determinados focos e intereses, cuya luz relega otros territorios al silencio y al olvido).*

Una reflexión que ilustra certeramente esta peculiaridad de la ecdótica epistolar.

Terminamos con una carta. La de Jorge Guillén a Pedro Salinas, escrita el 28 de febrero de 1942, en la que encontramos estas palabras suscitadas por el suicidio de Stefan Zweig:

> *Pienso en el caso opuesto: en ese desventurado de Zweig. ¡Horrible historia! Para llegar a ese desenlace, el sufrimiento debió ser tremendo. Pero lo que despierta en mí más piedad —al mismo tiempo que admiración— es que una vida humana se consuma íntegramente dentro de la Historia. Sublime, sí. ¿Y no había más? Pienso en lo que don Miguel llamaba la intrahistoria:*

> *esa cotidianidad sin fecha—el sol, la manzana, el hijo, la mujer, el trabajo de cada día, esta carta al amigo, esta ventana: exactamente, lo que no es Historia. Actualidad y podría ser Poesía, Poesía no-histórica. Esto no es la doctrina de Cántico: así es como viven y van saliendo adelante las miles de gentes, no deshechas del todo —¡aún!— por la Historia miserable que tan pequeño margen disponible deja en estos miserables días* (Guillén y Salinas, 1992: 276).

A partir de Hegel la Historia, con mayúscula, con la que Jorge Guillén confrontaba en 1942, se había convertido en Poesía (en *relato*, decimos ahora). Aunque se le siguiera llamando *historia*. La crónica, los anales, la relación de los acontecimientos "unos detrás de otros", y junto a ellos la cotidianeidad, pasó a ser el relato de los mismos acontecimientos "unos a consecuencia de otros" (Pardo, 2010: 230-254, para una lectura contemporánea de tal distinción).

Parece inevitable ver en las cartas privadas un argumento, una sucesión de los hechos en el sentido poético de la historia, una causalidad. Este rasgo, creemos, se muestra como una constante en la ecdótica epistolar, en un movimiento que formaliza el archivo inerte —cargado como pocos materiales textuales con la nota de lo documental privado, como historia personal no procesada, como *intrahistoria*— y lo presenta como producto con un sentido, con una *lección* literaria, a través del troquel de las operaciones de la edición. En cualquier caso, una honesta aspiración de la edición filológica de cartas sería acercase lo más posible a la historia contada por las propias cartas y procurar que la inevitable huella del momento circunstancial de la edición se hiciera patente y explícita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXANDRE, V. (2001). *Correspondencia a la Generación del 27 (1928-1984)*, Irma Emiliozzoli (ed.). Madrid: Castalia.

ALONSO, D. y BATAILLON, M. (2013). *Dámaso Alonso-Marcel Bataillon: un epistolario en dos tiempos. 1926-1935: En torno al* Enquiridion*; 1949-1968: En torno al Hispanismo*, Estrella Ruiz-Gálvez (ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española.

ALTMAN, J. G. (1982). *Epistolarity. Approaches to a form.* Columbus: Ohio State University Press.

ALTOLAGUIRRE, M. (2005). *Epistolario 1925-1959*, James Valender (ed.). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

ANDIOC, R. (1973). "Introducción". En *Epistolario*, L. Fernández de Moratín, 11-34. Madrid: Castalia.

ARISTÓTELES (1977). *Poética*, ed. y trad. José Alsina. Barcelona: Editorial Bosch.

BLECUA, A. (2001). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.

BOU, E (2006). "La edición de epistolarios: autor y lector". En *Seminario de archivos personales (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)*, Julián Martín Abad (coord.), 251-258. Madrid: Biblioteca Nacional.

CABALLÉ, A. (2006). "El bolso de Ana Karenina. La necesidad de inventariar los textos autobiográficos". En *Seminario de archivos personales (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)*, J. Martín Abad (coord.), 195-211. Madrid: Biblioteca Nacional.

CANSINOS ASSENS, R. y TORRE, G. de (2004). *Correspondencia 1916-1955*, Carlos García (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

CHACEL, R. (1992). *Cartas a Rosa Chacel*, Ana Rodríguez-Fischer (ed.). Barcelona: Versal.

DALÍ, S. y GARCÍA LORCA, F. (2013). *Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, V. Fernández y R. Santos Torroella (eds.). Barcelona: Elba.

DELGADO, L. E. (2008). "Gertrudis Gómez de Avellaneda: escritura, feminidad y reconocimiento". En *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, P. Fernández y M. L. Ortega (eds.), 201-220. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DEMETRIO (1996). *Sobre el estilo.* Madrid: Gredos.

DÍAZ DE CASTRO, F. J. (1998). "La autobiografía del 27: los epistolarios". *Monteagudo* [3.ª época] 3, 13-36.

DIEGO, G. (2001). *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora (correspondencia inédita)*, G. Morelli (ed.). Valencia: Pre-Textos.

____ (2003). *Epistolario santanderino*, J. Neira (ed.). Santander: Ayuntamiento de Santander.

DIEGO, G.; GUILLÉN, J. y SALINAS, P. (1996). *Correspondencia (1920-1983)*, J. L. Bernal (ed.). Valencia: Pre-Textos.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (coord.) (1998). *Monteagudo* [3.ª época] 3

[Monográfico sobre *Epistolarios y Literatura del siglo XX*].
DOLFI, L. y BERNAL, J. L. (eds.) (2014). *Cuadernos AISPI. Revista semestral de la Associazione Ispanisti Italiani* 3 [Monográfico sobre *Epistolarios del siglo XX*].
FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1973). *Epistolario*, R. Andioc (ed.), Madrid: Castalia.
FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M. L., (eds.) (2008). *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
FUMAROLI, M. (2013). *La república de las letras*. Barcelona: Acantilado.
GADAMER, H. G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
GARCÍA LORCA, F. (1997). *Epistolario completo*, A. A. Anderson y Ch. Maurer (eds). Madrid: Cátedra.
GARFIAS, P. (2017). *Epistolario y otros textos*, J. M. Barrera (ed.). Osuna: Ayuntamiento de Osuna.
GARRIGA, A. y TERUEL, J. (2018) "Introducción: de la teoría a la circunscripción histórica". En *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, J. Teruel (ed.), 9-31. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
GIMÉNEZ CABALLERO, E. y TORRE, G. de (2012). *Gacetas y meridianos. Correspondencia 1925-1968*, Carlos García y María Paz Sanz Álvarez (eds.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoeamericana-Vervuert.
GÓMEZ DE AMEZÚA, A. (1989). "Introducción al epistolario de Lope de Vega y Carpio". En *Epistolario*, L. de Vega Carpio, vol. 3, I-XCVIII. Madrid: Real Academia Española.
GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (1907). *Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa / hasta ahora inéditas*, L. Cruz de Fuentes (ed.). Huelva: Imprenta y Papelería de Miguel Mora
____ (1929). *Biografía, bibliografía e iconografía, incluyendo muchas cartas, inéditas o publicadas, escritas por la gran poetisa o dirigidas a ella, y sus memorias*, D. Figarola-Caneda y E. Boxhorn (eds.). Madrid: Sociedad General de Librería.
GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. (2014). "El proyecto *Epístola*: edición digi-

tal de los epistolarios de la Edad de Plata". *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*. *Janus*, Anexo 1, 197-208.

GUILLÉN, C. (1998). "La escritura feliz: literatura y epistolaridad". En *Múltiples moradas*, C. Guillén, 177-243. Barcelona: Tusquets.

____ (2008). "Para el estudio de la carta en el Renacimiento". En *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelo*s, B. López Bueno (dir.), 101-127. Sevilla: Universidad de Sevilla.

GUILLÉN, J. (2010). *Cartas a Germaine (1919-1935)*, M. Ramírez (ed.). Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

GUILLÉN, J. y SALINAS, P. (2016). *Epistolario. Correspondencia con León Sánchez Cuesta 1925-1974*, J. M. González (ed.). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

JAUME, A. (2010). "Narciso en Calibán: Jaime Gil de Biedma en sus cartas". Introducción a *El argumento de la obra: Correspondencia (1951-1989)*, Jaime Gil de Biedma, 9-38. Barcelona: Lumen.

JIMÉNEZ, J. R. y TORRE, G. de (2006). *Correspondencia 1920-1956*, C. García (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoeamericana-Vervuert.

LLUCH-PRATS, J. (2011). "Entre las heridas de un texto y la protección de su autor: el acceso al patrimonio literario". En *El escritor en la sociedad de la comunicación*, P. Fernández y J. Lluch-Prats (eds.), 129-157. *Arbor*. *Anejo* 6. Madrid: CSIC.

MACARTHUR, E. J. (1990). *Extravagant narratives. Closure and dynamics in the epistolary form*. Princeton, New Jersey: Princeton Universitiy Press.

MARTOS, M. y NEIRA, J. (eds.) (2018). *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar.* Madrid: UNED.

MORELLI, G. (ed.) (2001). *Epistolarios del 27: el estado de la cuestión. Actas del Congreso Internacional, Bérgamo, 12-13 de mayo de 2000*. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni Editore.

NEIRA, J. (2000). **"**Hacia un modelo de reconstrucción global. Epistolarios de Hinojosa y Gerardo Diego". En *Epistolarios del 27: el estado de la cuestión. Actas del Congreso Internacional, Bérgamo, 12-13 de mayo de 2000*, G. Morelli (ed.), 149-164. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni Editore.

____ (2002). *La edición de textos: poesía española contemporánea*. Madrid: UNED.

____ (2003). "Introducción". En *Epistolario santanderino*, G. Diego, 11-51. Santander: Ayuntamiento de Santander.

____ (2018). "La correspondencia de Caballero Bonald: propuesta metodológica para una historia epistolar del medio siglo". En *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, J. Teruel (ed.), 115-131. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuer.

PAGÉS-RANGEL, R. (1997a). *De dominio público: itinerarios de la carta privada*. Amsterdam-Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V.

____ (1997b). "Para una sociología del escándalo: la edición y publicación de las cartas privadas de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Revista Hispánica Moderna* 50.1, 22-36.

PARDO, J. L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

PARDO BAZÁN, E. (2013). *"Miquiño mío". Cartas a Galdó*s, I. Parreño y J. Manuel Hernández (eds.). Madrid: Turner.

____ (2016). *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*, A. M. Freire López y D. Thion Soriano-Mollá (eds.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoeamericana-Vervuert.

PÉREZ PRIEGO, M.A. (2011). *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.

PULIDO, G. (2001). "Escritura epistolar en la actual encrucijada genérica". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 10, 435-448. (También existe edición digitalizada sin paginar de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: *http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-4/html/02598914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_39.html#I_78_* [06/03/2020]).

SALINAS, P. (1967). "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar". En *El defensor,* P. Salinas, 17-115. Madrid: Alianza Editorial.

____ (1996). *Cartas de viaje [1912-1951]*, E. Bou (ed.). Valencia: Pre-Textos.

SALINAS, P. y GUILLÉN, J. (1992). *Correspondencia (1923-1951)*, A. Soria Olmedo (ed.). Barcelona: Tusquets Editores.

SALINAS, P. y TORRE, G. de (2018). *Correspondencia (1927-1950)*, C. García y J. M. González (eds.). Madrid-Frankfurt am Main:

Iberoamericana-Vervuert.
STANLEY, L. (2004). "The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences". *Auto/Biography* 12, 201-235.
TERUEL, J. (2011). "Juan Benet y Carmen Martín Gaite: historia de una correspondencia". Introducción a *Correspondencia*, C. Martín Gaite y J. Benet, 7-27. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
____ (ed.) (2018). *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
THION SORIANO-MOLLA, D. (2017). "Estudios epistolares: edición y metodología a partir de la correspondencia de Emilia Pardo Bazán". *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos* 3, 1-28.
TORRAS, M. (2001). *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 13 de abril de 2020.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LOS CASOS CLÍNICOS[1]

THE NARRATIVE STRUCTURE OF CLINICAL CASE REPORTS

Adéla KOŤÁTKOVÁ
Universitat Jaume I
kotatkov@uji.es

Resumen: Los casos clínicos son un género propio de las comunidades de profesionales de la salud que se basa en la experiencia clínica de uno o unos pocos pacientes. A diferencia de otros autores, consideramos que tienen una naturaleza principalmente narrativa y que, por lo tanto, se pueden caracterizar por una estructuración en los cinco apartados canónicos de la narración: situación inicial, nudo, (re)acción o evaluación, desenlace y situación final. Verificamos la presencia de estos componentes en un caso clínico prototípico del campo de la neurología, comparándolos con sus análogos en textos provenientes del género reconocidamente narrativo de los cuentos clínicos.

Palabras clave: Caso clínico. Estructura narrativa. Cuento clínico. Medicina narrativa.

Abstract: Clinical case reports are a genre developed within the communities of healthcare professionals and based on the clinical experience of one or a few patients. Unlike other authors, we consider that they have a mainly narrative nature and, therefore, can be characterized by a structure following the five canonical sections of the narrative: initial situation, node, (re) action or evaluation, denouement and final situation. We verify the presence of these components in a prototypical clinical case

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y en la comunicación social" (FFI2017-85227-R), del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, Gobierno de España.

report from the field of neurology, comparing them with analogous samples of another genre that is widely recognised as narrative: clinical tales.

Key Words: Clinical Case Report. Narrative Structure. Clinical Tale. Narrative Medicine.

1. INTRODUCCIÓN: LOS CASOS CLÍNICOS Y LA NARRATIVA

Los casos clínicos constituyen un género académico propio de las comunidades de profesionales sanitarios, que los redactan y publican en revistas especializadas con fines didácticos y de investigación. A diferencia de los artículos científicos convencionales, se basan en una experiencia clínica con uno o unos pocos pacientes que suele presentar algún tipo de novedad o interés particular por las patologías sufridas, por las terapias aplicadas o por los resultados obtenidos (Koťátková, 2020: 98). La analogía de los casos clínicos con la narrativa fue observada por Atkinson (1995: 90-109), quien da por descontado su carácter narrativo sin entrar a fondo en su estructura, mientras se centra en el rol de este y otros géneros en la construcción social de la medicina. Otros autores, en cambio, minimizan el papel de la narración en los casos clínicos. Jenicek (2001: 69-88) y Uribarri (2004: 95-104), por ejemplo, otorgan más importancia al carácter expositivo o descriptivo. Muñoz (2011: 179), que desarrolla una metodología muy sofisticada para determinar la función dominante y las secundarias de cada texto, clasifica el caso clínico como un género argumentativo con función secundaria expositiva, en un bloque que incluye otros géneros como el artículo de investigación, el artículo de opinión especializada, el editorial médico, la reseña médica, la carta al editor y los trabajos de investigación académicos. Según este autor, los casos clínicos presentan una función predominantemente argumentativa, pero que aparece combinada con algunos rasgos expositivos que incluyen la narración, la exposición conceptual y la descripción. Nosotros, sin menoscabo de su función argumentativa, sostenemos con Salvador (2016: 31-54) que este género tiene un carácter marcadamente narrativo.

A partir de un corpus de 115 casos clínicos en castellano, inglés y catalán, en Koťátková (2019) analizamos algunas de las características

de este género, tanto desde la perspectiva del análisis del discurso como usando herramientas tradicionales de la narratología. En el mencionado trabajo argumentamos que la secuencia textual prototípica o dominante del género es la narrativa, aun constatando la presencia y la relevancia de las secuencias expositivas y descriptivas. Revisamos también la presencia de elementos propios de la narración, como la historia y la trama, la acción y la intriga, el narrador y los personajes. Ahondando en esta concepción, en este artículo nos centramos exclusivamente en verificar si la estructura del caso clínico se ajusta a la estructuración canónica de la narración.

El término *narrativa* se puede emplear en un sentido restringido, para designar los géneros del relato literario, pero también en un sentido mucho más amplio, comprendiendo un extenso abanico de géneros que incluye otros *relatos*, como por ejemplo las transmisiones deportivas, los noticiarios (Ochs, 2000: 277) y también, tal como mantenemos en este artículo, los casos clínicos. La *narratología*, como disciplina de las humanidades que se dedica al estudio de la lógica, los principios y las prácticas de la representación narrativa (Meister, 2014), ha abierto el camino a las *science studies*, un área interdisciplinaria de investigación sobre la ciencia desde los contextos sociales, históricos y filosóficos. Se habla, así, de las llamadas *narratives of science*, un concepto que nos indica que el discurso científico "does not reflect but covertly constructs reality, does not discover truths but fabricates them according to the rules of its own game in a process disturbingly comparable to the overt working of narrative fiction" (Ryan, 2005: 344).

Así pues, en las últimas décadas se ha desarrollado un campo multidisciplinario de estudios que se encuentra en la intersección de diferentes ramas de la ciencia, en el cual, además de los análisis estructurales, se presta especial atención a la interpretación de las narraciones y al análisis de sus funciones cognitivas e ideológicas (László, 2008: 10). Este nuevo enfoque se ha denominado *the narrative turn*, el giro narrativo (McAdams *et al*., 2001). En este contexto, han aparecido numerosos estudios de las narrativas en las ciencias sociales y también en las ciencias de la salud, sobre todo en el ámbito anglófono. De este modo, aparecen etiquetas como por ejemplo *narrative based medicine* (véase Greenhalgh y Hurwitz, 2004) o *narrative medicine* (Charon *et al.*, 2016).

La narración es, pues, un recurso discursivo empleado por los hablantes en contextos sociales diversos para llevar a cabo numerosas

acciones (Thornborrow y Coates, 2005: 1-16), como, por ejemplo: entretenerse (bromas, anécdotas, fábulas…), justificar y explicar (versiones de acontecimientos), instruir (cuentos morales, fábulas) o establecer normas sociales (chismes). Ahora bien, hay una función que nos parece todavía más importante: la narración está en la base de las historias con las que nos decimos quienes somos y construimos nuestra identidad social y cultural:

> *Life is described as a goal-directed chain of events which, despite numerous obstacles and thanks to certain opportunities, has led to the present state of affairs, and which may yet have further unpredictable turns and unexpected developments in store for us* (Fludernik, 2009: 1).

El estudio de la narrativa implica, así pues, examinar su función en la construcción de la cultura social pero también en la de la identidad personal (Brockmeier y Carbaugh 2001: 16). Lo ilustra Oliver Sacks (1987: 110-111) cuando nos explica el caso de un paciente que sufre el síndrome de Korsakov y que no tiene memoria más allá de lo que pasaba unos segundos antes. El paciente no sabe qué ha ocurrido en toda su vida y, por lo tanto, carece de identidad propia. Lo compensa con la improvisación de nuevas identidades, es decir, se crea a sí mismo y a su mundo en cada momento. De esta experiencia vital, el doctor Sacks saca la conclusión de que somos la narración que contamos sobre nosotros mismos:

> *We have, each of us, a life-story, an inner narrative —whose continuity, whose sense, is our lives. It might be said that each of us constructs and lives, a "narrative", and that this narrative is us, our identities.*
> *If we wish to know about a man, we ask "what is his story —his real, inmost story?"— for each of us is a biography, a story. Each of us is a singular narrative, which is constructed, continually, unconsciously, by, through, and in us —through our perceptions, our feelings, our thoughts, our actions; and, not least, our discourse, our spoken narrations. Biologically, physiologically, we are not so different from each other; historically, as narratives —we are each of us unique* (Sacks, 1987: 110-111).

2. LA ESTRUCTURA DE LA NARRACIÓN

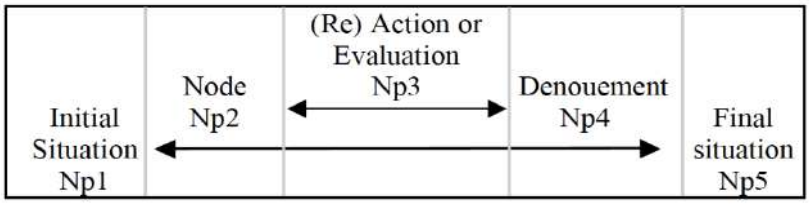
Labov y Waletzsky (1967: 12-44), al analizar la estructura de las narrativas orales en entrevistas de investigación sociolingüística, encontraron una *sintaxis* particular del discurso narrativo que dio pie a numerosas investigaciones en los cuarenta años subsiguientes. Una de las conclusiones es que una historia / narración se compone al menos de dos cláusulas con verbos en tiempo pasado (o en presente histórico) ordenadas secuencialmente, es decir en el orden en que se produjeron los acontecimientos explicados (Cheshire y Ziebland, 2005: 17-40). Si el orden de estas cláusulas cambia, la historia lo hace también. Toolan (2001: 145) ilustra este punto de vista con el ejemplo más citado: "John fell in the river, got very cold, and had two large whiskies" es una historia muy diferente de "John had two large whiskies, fell in the river, and got very cold".

Ahora bien, Ochs (2000: 278) nos recuerda que las narraciones también se pueden formular en presente, como acontece en los comentarios de las transmisiones deportivas, y en futuro, en las planificaciones de cualquier tipo[2]. Para esta autora, independientemente de los tiempos verbales utilizados, las narraciones retratan una transmisión temporal de un estado de cosas a otro. Georgakopoulou (2005: 594-596) añade que el criterio menos controvertido para distinguir la narración de otros tipos de texto es el principio de la ordenación temporal de los acontecimientos, sin perder de vista la *cronología doble* (Chatman, 1990: 9): para que un texto se califique como narrativo, tiene que implicar el movimiento a través del tiempo no solo externamente, mediante el tiempo del discurso, sino también internamente, a través de la duración de la secuencia de acontecimientos que constituyen la trama.

La narración tiene, pues, una estructura que sigue una secuenciación intencionada. De entre las diferentes teorías que se han elaborado sobre la secuencia narrativa[3], tomamos la separación clásica de los cinco elementos básicos teorizados para la estructura dramática en la Poética de Aristóteles. Para esta distinción de cinco partes constitutivas, adoptamos la terminología de Adam (1992: 54): la situación inicial, el nudo, la (re)

[2] La autora pone como ejemplo una chica que elabora un plan para celebrar su cumpleaños.
[3] Véase más sobre la estructuración secuencial en la narrativa en Baroni y Revaz (2015).

acción o evaluación, el desenlace y la situación final (esquema 1 y 2).



Esquema 1: Estructura de la secuencia narrativa (Adam, n. d.: 9)

Este modelo nos permite observar una división ternaria de la secuencia desde el punto de vista de los *momentos* (m) del proceso: antes del proceso (m1), el proceso propiamente dicho (m2, m3 y m4) y después del proceso (m5). Dentro del proceso propiamente dicho distinguimos el inicio (m2), la continuación (m3) y el final (m4) (esquema 2).

• Moment m1 = BEFORE the process (action is imminent)	= Np1
• Moment m2 = BEGINNING of the process (beginning to, undertaking)	= Np2
• Moment m3 = DURING the process (continuing to)	= Np3
• Moment m4 = END of the process (ceasing)	= Np4
• Moment m5 = AFTER the process (recently completed)	= Np5

Esquema 2: Momentos del proceso en la secuencia narrativa (Adam, n. d.: 8)

Esta sería la estructura prototípica de la narración, aunque hay que tener en cuenta que la literatura de ficción ha experimentado a lo largo de los años, precisamente, con esta estructura:

> *Pero no es indispensable, adviértenos la retórica, que el tema a contra constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento* (Quiroga, 1992: 93).

La estructura de los casos clínicos se podría identificar con los apartados de William Labov (1997), que dividió la narración en la orientación, la complicación, la evaluación y el resultado. Compartimos esta percepción del paralelismo entre la estructura de la narración y la del

caso clínico, aunque nos decantamos por la división de Adam (1992) y Revaz (1997) en las cinco partes expuestas más arriba: la situación inicial, el nudo, la (re)acción o evaluación, el desenlace y la situación final. En el apartado siguiente analizaremos si podemos aplicar este esquema de los cinco elementos de la narración a los casos clínicos.

3. LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LOS CASOS CLÍNICOS

El cariz marcadamente narrativo de los casos clínicos se manifiesta en el hecho de que la secuencia prototípica es la narrativa, si bien las secuencias descriptivas y explicativas también son relevantes e incluso encontramos argumentativas o dialogales (Koťátková, 2019: 163-171). Este género comparte patrones con la *narración natural* establecida por Labov y Waletzky (1967: 20-21) a partir de grabaciones de relatos autobiográficos de personas en peligro de muerte (Taavitsainen, 2011: 84). Como género narrativo, podemos situar los casos clínicos en la frontera entre los géneros científicos y los literarios, cerca de otro género *hermano* que le es tributario, reconocidamente narrativo y que ya podemos considerar plenamente literario: los cuentos clínicos, también conocidos como *casos clínicos literaturizados*.

Con todas las peculiaridades derivadas de la temática, de los propósitos comunicativos y de las comunidades discursivas en que se producen, observamos que los casos clínicos comparten rasgos con los relatos literarios y que los podemos clasificar como relatos no literarios. Pero ¿en qué medida se acercan a los relatos literarios o se alejan de ellos? En este apartado comparamos la estructura de los casos clínicos con la de los cuentos clínicos, para contrastar si podemos detectar en ellos las partes prototípicas de una narración: la situación inicial, el nudo, la (re) acción o evaluación, el desenlace y la situación final. Lo hacemos tomando como referencia, como prototípicos de cada uno de los géneros, dos textos próximos en cuanto a disciplina —los dos se adscriben a la misma especialidad médica— pero tan alejados en términos de lector modelo, propósitos comunicativos y opciones estilísticas como lo pueden estar un árido caso clínico de neurología publicado en una revista especializada y un cuento clínico de Oliver Sacks dirigido al público general.

La situación inicial se suele caracterizar, en narratología, por servir

de orientación en el mundo de la historia, a menudo con la presentación de algunos de los personajes y de sus relaciones. En los casos clínicos, se correspondería a una presentación —generalmente breve— del paciente, con las informaciones más relevantes de su historial médico (ejemplo 1). En el caso de los cuentos clínicos (ejemplo 2) encontramos más flexibilidad a la hora de introducir a los lectores en la historia, puesto que la estructura no está tan prefijada como en los casos clínicos.

> Ejemplo 1. Caso clínico:
> *Niño de 2 años y 3 mesas, de origen rumano y de vacaciones en España, sin antecedentes relevantes, calendario vacunal al día y con un desarrollo psicomotor acorde con su edad […]* (Barragán-Martínez *et alii*, 2017: 27).

> Ejemplo 2. Cuento clínico:
> *When I was a medical student many years ago, one of the nurses called me in considerable perplexity, and gave me this singular story on the phone: that they had a new patient —a young man— just admitted that morning. He had seemed very nice, very normal, all day —indeed, until a few minutes before, when he awoke from a snooze. He then seemed excited and strange— not himself in the least* (Sacks, 1987: 55).

En todo caso, la diferencia más patente entre las dos clases de *situación inicial* es el estilo: en el primer caso, prototípicamente muy austero —casi telegráfico— y sin ninguna marca explícita del autor / narrador; en el segundo, el narrador aparece enseguida contándonos el caso como una anécdota profesional, en primera persona del singular, con un estilo que denota unos propósitos comunicativos marcadamente literarios.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los casos clínicos suelen empezar por un *estado de la cuestión*, es decir, por una secuencia expositiva sobre el tema (que puede ser una dolencia, un síntoma, un procedimiento curativo). Esta parte la consideramos también configuradora de la situación inicial, porque nos explica y nos avanza las circunstancias con las que tiene que convivir el enfermo. Aunque también la podríamos ver como un adelanto del nudo, puesto que, si antes de aparecer el personaje nos encontramos un apartado que empieza como el ejemplo 3, sabremos o podremos intuir —si no nos ha dado suficientes pistas el título mismo del caso clínico— de qué manera se complicará y hacia donde se dirigirá la historia del paciente.

> Ejemplo 3. Caso clínico:
> *El síndrome de Kleine-Levin es una rara enfermedad de causa desconocida que se caracteriza por episodios recurrentes autolimitados de hipersomnia acompañados de alteración cognitiva y conductual. La periodicidad y duración de los episodios es variable y, entre los episodios, los pacientes tienen un patrón de sueño y cognitivo normal [1]. Suele comenzar en la adolescencia y generalmente los primeros episodios son valorados por pediatras, por lo que consideramos que el conocimiento de esta entidad puede llevar a un diagnóstico de sospecha precoz tras descartarse otras entidades* (Duat-Rodríguez *et alii*, 2017: 313).

Así pues, cuando leemos una introducción sobre el síndrome de Kleine-Levin, las convenciones del género nos llevan a entender que el enfermo en cuestión lo sufre o, al menos, se ha sospechado que lo podría sufrir. También inferimos que el paciente podría ser un adolescente, tanto por el texto presentado cómo por el título: "Síndrome de Kleine-Levin: diagnóstico diferencial en los síndromes encefalíticos recurrentes del adolescente". Y, efectivamente, este caso clínico se ocupa de una chica de catorce años con esta enfermedad rara[4].

Los cuentos clínicos también pueden empezar con una secuencia expositiva sobre una dolencia o un síntoma, una especie de *estado de la cuestión* adaptado al cuento clínico (ejemplo 4). En este caso, observamos como Oliver Sacks *transfiere* una parte de la estructura de los casos clínicos (donde se suele denominar "introducción"). Obviamente, no puede ser la misma presentación que haría en un caso clínico dirigido a sus colegas de profesión, puesto que un lector no experto tendría dificultades tal vez insalvables para entender una explicación demasiado técnica que probablemente lo desanimaría de la lectura. Es por ello por lo que Sacks y, en general, los autores de cuentos clínicos tienen que aplicar una serie de estrategias para intentar hacer el texto lo más cercano posible para el público general. Ahora bien, a pesar del tono divulgativo, en la escritura de este autor no se esconde nunca del todo su perspectiva de profesional

[4] Pero hay que tener presente que los títulos no siempre nos dan tantas pistas sobre la historia que los casos clínicos narran: comparemos, por ejemplo "Demencia rápidamente progresiva y parkinsonismo asociados a múltiples fístulas arteriovenosas durales" (Mejía, Piedra y Merchán-Del Hierro, 2017) con "Cuando menos te lo esperas" (Conde Muñoz, Llamazares Muñoz y Muñoz Muñoz, 2017).

de la neurología.

> Ejemplo 4. Cuento clínico:
> *A "phantom", in the sense that neurologists use, is a persistent image or memory of part of the body, usually a limb, for months or years after its loss. Known in antiquity, phantoms were described and explored in great detail by the great American neurologist Silas Weir Mitchell, during and following the Civil War* (Sacks, 1987: 66).

El segundo elemento del esquema narrativo, el nudo, se caracteriza en la narratología por la interrupción, es decir la complicación respecto de la situación inicial. Establece, así, el movimiento del proceso narrativo a través de una acción —ya sea intencional o no—, un acontecimiento o, incluso, a través de la revelación de un secreto. Ya hemos visto que en los casos clínicos la situación inicial no suele ocupar tanta extensión como en los cuentos clínicos, y es por eso por lo que el nudo se tiende a conectar desde el principio: porque la complicación de la enfermedad o de los síntomas es, precisamente, el nudo que atraerá al lector tipo (los demás profesionales de la salud). Los personajes —es decir, los enfermos— no son el elemento principal de atracción para este público. Generalmente, aquí no se busca una empatía, como suele pasar cuando se lee una novela o un cuento clínico. Como mucho, los profesionales que leen un caso clínico pueden identificar a los enfermos con alguno de sus pacientes, nada más. Esa identificación se podrá producir teniendo en cuenta los síntomas y los resultados de las pruebas, pero en algunos casos también por su carácter o comportamiento —especialmente en psicología y en psiquiatría—.

Volveremos ahora a los fragmentos 1 y 2 que citábamos como ejemplos de situación inicial. El primer fragmento corresponde a un caso clínico de neurología sobre un niño pequeño: "Alteraciones del lenguaje en la cerebelitis aguda: más allá de la disartria". El segundo, a un cuento clínico también del ámbito de la neurología: "The Man Who Fell out of Bed", que trata sobre un paciente que cae de la cama a causa de una *pierna fantasma*, una extremidad que el paciente no reconoce como suya. Los reproduciremos nuevamente con inclusión de la parte donde empieza el nudo. En los casos clínicos, la interrupción o complicación de la historia se puede producir muy pronto, entre las primeras frases o en el primero párrafo en que aparece el enfermo. Así, en el caso del niño pequeño con la cerebelitis aguda, observamos como se interrumpe su presentación con

la aparición de los síntomas y el posterior ingreso hospitalario, con el cual empieza a haber una historia (ejemplo 5).

> Ejemplo 5. Caso clínico:
> *Niño de 2 años y 3 meses, de origen rumano y de vacaciones en España, sin antecedentes relevantes, calendario vacunal al día y con un desarrollo psicomotor acorde con su edad, que comienza con una faringoamigdalitis aguda, acompañada de fiebre de hasta 40,1 °C. Una semana después de su inicio es derivado al servicio de urgencias por presentar cefalea, somnolencia e irritabilidad* (Barragán-Martínez *et alii*, 2017: 27).

En cambio, en los cuentos clínicos, la situación inicial podrá tener un papel más importante y una extensión mayor, de forma que el nudo será mucho más análogo al de otros géneros puramente literarios, como por ejemplo el cuento tradicional. Frecuentemente, la parte del nudo contendrá el encuentro del autor-narrador con el enfermo. Esta parte suele ser donde aparece el problema del paciente y la razón por la cual ha acudido a un profesional sanitario. Desde el punto de vista literario, este primer encuentro entre los dos ante los ojos de los lectores es una oportunidad para adentrar al lector en la historia (ejemplo 6).

> Ejemplo 6. Cuento clínico:
> *When I was a medical student many years ago, one of the nurses called me in considerable perplexity, and gave me this singular story on the phone: that they had a new patient —a young man— just admitted that morning. He had seemed very nice, very normal, all day —indeed, until a few minutes before, when he awoke from a snooze. He then seemed excited and strange— not himself in the least. He had somehow contrived to fall out of bed, and was now sitting on the floor, carrying on and vociferating, and refusing to go back to bed. Could I come, please, and sort out what was happening?*
> *When I arrived I found the patient lying on the floor by his bed and staring at one leg* (Sacks, 1987: 55).

Tal como podemos comprobar comparando los dos fragmentos, este encuentro entre los personajes principales (profesional sanitario y paciente) no será tan explícito en los casos clínicos como en los cuentos clínicos, por mor de la distanciación objetivadora requerida por las convenciones del primer género. Los propósitos comunicativos de los cuentos clínicos

parecen *exigir* que el narrador se convierta también en personaje de la historia (Koťátková, 2019: 297-307), de forma que sus acciones se incorporen también al nudo de manera explícita, enriqueciendo la historia, tal como hace Sacks. En cambio, en el caso del niño de dos años con la cerebelitis aguda, tenemos que deducir la intervención del narrador en la historia a partir de una oración tan escueta como "es derivado al servicio de urgencias", que en realidad quiere decir que desde aquel momento el autor-narrador-médico pasa a encargarse del paciente y entra, en definitiva, a formar parte de su historia.

La tercera parte de la estructura narrativa, la (re)acción o evaluación, es donde se continúa desarrollando el proceso empezado en la parte anterior. Recordamos que algunas taxonomías aplicadas a los textos literarios solo distinguen tres partes y, que, desde ese punto de vista, la parte que ahora nos ocupa se asimilaría al nudo. Aun así, encontramos que, en los dos textos que nos sirven de ilustración, esta tercera parte es perfectamente identificable (ejemplos 7 y 8).

Ejemplo 7. Caso clínico:
El hemograma y la bioquímica, así como el estudio de tóxicos en orina, fueron normales, de manera que previa tomografía computarizada craneal para descartar lesiones ocupantes de espacio, se realizó una punción lumbar que mostró una moderada pleocitosis mononuclear (75 leucocitos/mm3, 70 % mononucleados) con leve hiperproteinorraquia (0,61 g/L) y cifras de glucosa normales.[…] La resonancia magnética cerebral mostró una leve hiperintensidad de señal en la corteza cerebelosa, con borramiento de surcos (Fig. 1), que en este contexto clínico apuntaba a una cerebelitis aguda (Barragán-Martínez *et alii*, 2017: 28).

Ejemplo 8. Cuento clínico:
He gazed at me with a look compounded of stupefaction, incredulity, terror and amusement, not unmixed with a jocular sort of suspicion, "Ah Doc!" he said. "You're fooling me! You're in cahoots with that nurse —you shouldn't kid patients like this!"
"I'm not kidding". I said. "That's your own leg".
He saw from my face that I was perfectly serious —and a look of utter terror came over him. "You say it's my leg, Doc? Wouldn't you say that a man should know his own leg?"
"Absolutely", I answered. "He should know his own leg. I can't imagine him not knowing his own leg. Maybe you're the one who's been kidding all along?"

> *"I swear to God, cross my heart, I haven't … A man should know his own body, what's his and what's not —but this leg, this thing" —another shudder of distaste— "doesn't feel right, doesn't feel real —and it doesn't look part of me"* (Sacks, 1987: 56-57).

Nuevamente, cada texto manifestará los rasgos estilísticos propios del género correspondiente y de sus propósitos comunicativos, pero siempre manteniendo la función narrativa de esta parte. Las diferencias principales entre el modo como se concreta la (re)acción o evaluación en cada uno de los dos géneros está —como casi siempre— condicionada por la finalidad de cada texto. Lo que esperan, a estas alturas del texto, los colegas de gremio que leen un caso clínico como el que citamos son las pruebas y los resultados que les acerquen a un diagnóstico. La evaluación tiene la función de subrayar la pertinencia y la relevancia del caso expuesto para el marco epistemológico y de intereses profesionales de los lectores.

En un cuento clínico, en cambio, la (re)acción y la evaluación se concretan preferentemente mediante la interacción de los personajes, tanto el médico-narrador como el enfermo y, cuando procede, el resto del personal médico o las familias. En el texto de Sacks, el paciente había desarrollado una teoría para explicar la presencia, en su cama, de una pierna que no reconocía: "one of the nurses with a macabre sense of humor had stolen into the Dissecting Room and nabbed a leg, and then slipped it under his bedclothes as a joke while he was still fast asleep" (Sacks, 1987: 56). Ahora, en cambio, lo vemos hablar con el doctor Sacks y cómo se va dando cuenta, poco a poco, de su problema y es que era todo el tiempo su pierna, pero él no la notaba. Lo que interesa al autor, en este cuento clínico como en cualquier texto con propósitos literarios, es mantener la atención de unos lectores que, a priori, pueden no tener ningún interés específico en esta dolencia. En el fragmento citado vemos que se consigue gracias al uso de las secuencias dialogales, un rasgo propio de la narración literaria y poco común en los cuentos clínicos. Los diálogos permiten que la acción se desarrolle con más dramatismo y facilitan la entrada del lector en la historia: como mínimo le permiten sentirse espectador. El objetivo del cuento clínico es llegar a un público que desea leer curiosidades médicas, conocer una historia vital fuerte y cómo reaccionan ante ella los personajes. Un profano no podría acceder a ello a través de los resultados y las cifras de las pruebas biomédicas. Por eso vemos que en los cuentos clínicos estas

informaciones aparecen muy poco y siempre contextualizadas, no como en los casos clínicos, donde a menudo hay cadenas de oraciones con una sucesión de datos incomprensibles para un lego.

La cuarta parte, el desenlace, permite que el proceso narrativo se vaya dirigiendo hacia su final, ya sea definitivo o provisional. En la narración de una historia, el lector espera un cierre de la acción, puesto que la convención retórica lo exige. Por lo tanto, los géneros corresponden a esta demanda y requieren algún tipo de final. En los fragmentos que hemos tomado como ejemplos, podemos constatar que hay desenlace en los dos géneros, pero que no hay una manera única de acabar la acción. En el caso clínico, al final de todas las pruebas y del análisis de los resultados, el desenlace (9) llega en forma de diagnosis de la enfermedad (una cerebelitis aguda parainfecciosa), con un repaso de la evolución y, finalmente, el comentario sobre el estado del paciente dos meses después.

> Ejemplo 9. Caso clínico:
> *[…] finalmente se le diagnosticó una cerebelitis aguda parainfecciosa. La grave afectación del lenguaje se consideró un mutismo cerebeloso en el contexto de la enfermedad.*
> *Durante los primeros días de ingreso se asistió a una rápida mejoría de la cefalea, la somnolencia y la irritabilidad. […] Poco a poco comenzó a emitir palabras sencillas, como "cal" ("caballo" en rumano, su animal favorito), aunque su lenguaje espontáneo seguía siendo escaso y marcadamente disártrico. Por otro lado, el cuadro atáxico había mejorado progresivamente, de manera que en el momento del alta la dismetría había desaparecido, y el paciente era capaz de mantener la sedestación de manera autónoma y deambular con doble apoyo. La recuperación fue gradual, y en una revisión dos meses después únicamente persistía una leve disartria* (Barragán-Martínez *et alii*, 2017: 28).

En el cuento clínico, el paciente se había puesto muy nervioso al no reconocer su pierna izquierda y el médico intenta aclarar por última vez la situación. El fragmento 10 que vemos es la parte final de la historia —después ya solo encontraremos un *postscriptum* que, como veremos más adelante, forma parte de la situación final, que es exterior a la acción—. Con la pregunta que plantea el médico al paciente en el diálogo, el lector podía haber esperado que a continuación viniera alguna respuesta reveladora del paciente. Cómo podemos observar, Oliver Sacks decide dejar este cuento clínico con un final abierto.

Ejemplo 10. Cuento clínico:
"Listen", I said. "I don't think you're well. Please allow us to return you to bed. But I want to ask you one final question. If this —this thing— is not your left leg" (he had called it a "counterfeit" at one point in our talk, and expressed his amazement that someone had gone to such lengths to "manufacture" a "facsimile") "then where is your own left leg?"
Once more he became pale —so pale that I thought he was going to faint. "I don't know", he said. "I have no idea. It's disappeared. It's gone. It's nowhere to be found…" (Sacks, 1987: 57).

Estos son solo dos ejemplos de desenlace y dos posibilidades de acabar la historia que se desarrolla tanto en un caso clínico como en un cuento clínico. Por un lado, un final abierto, en el cual no sabemos nada más del paciente (quizás porque se le envía a otro especialista o centro). Por otro, la curación, una mejora evidente o un avance en el proceso de recuperación del paciente. La tercera posibilidad es la no curación, que incluye el empeoramiento e, *in extremis*, la muerte (Koťátková, 2020: 101-105).

La quinta parte, la situación final, es donde la tensión inicial o la introducida por el nudo se disipa —o, en algunos casos, se reactiva para dejar abierta la posibilidad de rebotar, en una especie de *cliffhanger* que dé pie a una narración futura—. En el caso clínico que hemos elegido como ejemplo, la situación final es el cierre último del caso, con una valoración y visión del futuro, incluida en el apartado canónico de las conclusiones (ejemplo 11).

Ejemplo 11. Caso clínico:
Casos como éstos expanden las manifestaciones clínicas de la cerebelitis aguda en la infancia y apoyan la hipótesis de la contribución del cerebelo a dominios neurológicos no motores. Pese a que numerosos aspectos siguen siendo especulativos, es de esperar que en el futuro podamos capturar el rico espectro de manifestaciones neurocognitivas en la disfunción cerebelosa, definir mejor los patrones de afectación del lenguaje y su pronóstico, y realizar las intervenciones logopédicas adecuadas (Barragán-Martínez *et alii*, 2017: 30).

En el cuento clínico de Sacks, que había quedado con un desenlace abierto, la situación final se concreta en un *postscriptum* que incluye el

mensaje de un colega del autor sobre otro caso de la misma dolencia (ejemplo 12). A pesar de las diferencias estilísticas y retóricas —como por ejemplo la cita directa de la carta del colega—, los dos fragmentos comparten la misma función narrativa y lo hacen de una manera similar: abriendo expectativas y dejando espacio para la investigación sobre la enfermedad correspondiente y las posibles terapias.

> Ejemplo 12. Cuento clínico:
> *Postscript*
> *Since this account was published (in* A Leg to Stand On*, 1984), I received a letter from the eminent neurologist Dr Michael Kremer, who wrote:*
> *I was asked to see a puzzling patient on the cardiology ward. […] He was such an excellent example of this complete loss of awareness of his hemiplegic limb but, interestingly enough, I could not get him to tell me whether his own leg on that side was in bed with him because he was so caught up with the unpleasant foreign leg that was there* (Sacks, 1987: 57-58).

Tanto los casos clínicos como los cuentos clínicos pueden acabar con la curación del paciente, con su muerte o, simplemente, con una clausura provisional o un final en falso que podría consistir, por ejemplo, en pasar el enfermo a otro colega. En ese caso, la acción real continuaría, pero no la narración en sí. Pensemos ahora en los típicos finales de las ficciones románticas que culminan con el beso entre los dos protagonistas y de repente se acaba la historia. Pues el beso no termina en el momento en que aparecen los créditos de la película ni es el final de la vida de los protagonistas, puesto que la acción real —o imaginaria, cuando hablamos de ficción— continúa más allá del relato.

No siempre es fácil detectar en los casos clínicos las cinco partes de la estructura narrativa, ni delimitar dónde empiezan o acaban. Debemos tener en cuenta que sus definiciones provienen de planteamientos teóricos pensados sobre todo para textos literarios o para narraciones orales. Hemos visto, aun así, que podemos aplicar estos conceptos a un ámbito no literario como es el de los casos clínicos. Algunas disciplinas como el psicoanálisis han incorporado el relato de la historia vital del paciente al proceso terapéutico y son numerosos los profesionales de la salud mental que explícitamente hacen de la narración el núcleo de la terapia y de la diagnosis (Koťátková, 2019: 59). Sin embargo, no nos ha hecho falta recurrir

a ejemplos de casos clínicos prolijos en detalles más o menos personales de los pacientes, como podrían ser los de psicología. Hemos comprobado cómo un *aséptico* caso clínico de neurología sigue una estructura narrativa de manera análoga a la de un cuento clínico de la misma especialidad, salvando todas las distancias estilísticas y de propósitos comunicativos que diferencian a los dos géneros. Por lo tanto y desde este punto de vista, podemos considerar los casos clínicos como narraciones no literarias que ejercen de puente entre otros textos académicos y los cuentos clínicos, un puente entre la escritura científica y la literatura.

Si los casos clínicos se acoplan a la estructura de la narrativa, lo hacen de una manera espontánea, puesto que sus autores normalmente no son escritores literarios profesionales. Así pues, dentro de los apartados convencionales del género —muchas veces preestablecidos por la redacción de las revistas— los autores encajan la estructura de una narración *natural*, que es el modelo que tienen en la mente a la hora de contar una historia. Por más que la enuncien con un lenguaje altamente especializado y pensando en un público restringido, continúa siendo una narración. Las narraciones las oímos desde pequeños y, por lo tanto, tenemos interiorizada su estructura más habitual, sin ninguna necesidad de estudios filológicos o discursivos. Así pues, al contar el caso de un paciente, por muchas normas que fije la revista donde se tenga que publicar o la comunidad de práctica donde se inscribe, los autores seguirán de una manera total o parcial esta estructura narrativa ampliamente compartida.

4. CONCLUSIONES

Los casos clínicos son un género propio de las comunidades de profesionales de la salud. A diferencia de otros géneros académicos desarrollados en las mismas comunidades, como pueden ser los artículos científicos, los casos clínicos se basan en una historia: la de la experiencia clínica de uno o unos pocos pacientes. Aun así, no son pocos los autores que minimizan el cariz narrativo de este género, asignándole una función argumentativa, expositiva o descriptiva y agrupándolo con otros géneros médicos como la reseña o los trabajos de investigación.

Sin negar la función argumentativa de los casos clínicos ni la importancia de otros tipos de secuencias textuales, en este artículo defendemos el carácter predominantemente narrativo de este género,

entendiendo el concepto de narración en un sentido amplio, no limitado al ámbito literario, sino como un recurso discursivo empleado en contextos sociales varios para llevar a cabo numerosas acciones. La narración está en la base de la construcción de la identidad individual, así como también de las identidades colectivas y del propio conocimiento científico.

Desde el punto de vista estructural, la narración se puede caracterizar por una disposición en los cinco apartados ya teorizados por Aristóteles y formulados, en términos de la narratología contemporánea, con las etiquetas siguientes: situación inicial, nudo, (re)acción o evaluación, desenlace y situación final. Hemos verificado la presencia de estos componentes en un ejemplo prototípico de caso clínico del campo de la neurología, comparándolos con los análogos provenientes de la misma área temática, pero de un género reconocidamente narrativo y de naturaleza literaria: el de los cuentos clínicos. Hemos subrayado las diferencias estilísticas entre los dos géneros, como corresponde al contraste entre un género académico y otro literario, constatando que la estructura narrativa es esencialmente la misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, J.-M. (1992). *Les textes: types et prototypes*. Paris: Armand Colin.

____ (n. d.). "The Narrative Sequence: History of a Concept and a Research Area". No bibliographical information: *https://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/The_narrative_sequence.pdf* [02/01/2020].

ATKINSON, P. (1995). *Medical Talk and Medical Work*. London: Sage Publications.

BARONI, R. & F. REVAZ (2015). *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Ohio: Ohio State University Press.

BARRAGÁN-MARTÍNEZ, D.; NÚÑEZ-ENAMORADO, N.; BERENGUER-POTENCIANO, M.; VÍLLORA-MORCILLO, N.; MARTÍNEZ DE ARAGÓN, A. y CAMACHO-SALAS, A. (2017). "Alteraciones del lenguaje en la cerebelitis aguda: más allá *de la disartria"*. *Revista de Neurología* 64.1, 27-30. Disponible en línea: *https://doi.org/10.33588/rn.6401.2016327* [02/01/2020].

BROCKMEIER, J. & CARBAUGH, D. (eds.) (2001). *Narrative and*

Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture. Ámsterdam: John Benjamins.

CHARON, R.; DASGUPTA, S.; HERMANN, N.; IRVINE, C.; MARCUS, E. R.; RIVERA COLÓN, E.; SPENCER, D. & SPIEGEL, M. (2016). *The Principles and Practice of Narrative Medicine*. New York: Oxford University Press.

CHATMAN, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

CHESHIRE, J. & S. ZIEBLAND (2005). "Narrative as a Resource in Accounts of the Experience of Illness". In *The Sociolinguistics of Narrative,* J. Thornborrow & J. Coates (eds.), 17-40. Amsterdam: John Benjamins.

CONDE MUÑOZ, B.; LLAMAZARES MUÑOZ, V. y MUÑOZ MUÑOZ, M. Á. (2017). "Caso clínico. Cuando menos te lo esperas". *Revista Médica Electrónica Portales Médicos*, 20 de mayo. Disponible en línea: *https://www.revista-portalesmedicos.com/revista-medica/caso-clinico-cuando-menos-te-lo-esperas/* [02/01/2020].

DUAT-RODRÍGUEZ, A.; MARTÍNEZ-ALBALADEJO, I.; PÉREZ-SEBASTIÁN, I.; CANTARÍN-EXTREMERA, V.; HEDRERA-FERNÁNDEZ, A. y GARCÍA-PEÑAS, J. J. (2017). "Síndrome de Kleine-Levin: diagnóstico diferencial en los síndromes encefalíticos recurrentes del adolescente". *Revista de Neurología* 64.7, 313-318. Disponible en línea: *https://doi.org/10.33588/rn.6407.2016495* [02/01/2020].

FLUDERNIK, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London / New York: Routledge.

GEORGAKOPOULOU, A. (2005). "Text-Type Approach to Narrative". In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, D. Herman, M. Jahn & M.L. Ryan (eds.), 594-596. Abingdon / New York: Routledge.

GREENHALGH, T. & B. HURWITZ (2004). *Narrative Based Medicine*. London: BMJ Books.

JENICEK, M. (2001). *Clinical Case Reporting in Evidence-Based Medicine*. London: Arnold.

KOŤÁTKOVÁ, A. (2019). *El relat en l'àmbit sanitari: els casos clínics sobre afeccions mentals*. Tesis doctoral: Universitat Jaume I.

____ (2020). "Rhetoric of Death in Clinical Case Reports and Clinical Tales". In *Discourses on the Edges of Life*, V. Salvador, A. Koťátkova

& I. Clemente (eds.), 97-110. Amsterdam: John Benjamins.
LABOV, W. (1997). *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*. Seattle: University of Washington Press.
LABOV, W. & J. WALETZKY (1967). "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience". In *AES Essays on the Verbal and Visual Arts. Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting. American Ethnological Society*, J. Helm (ed.), 12-44. Seattle: American Ethnological Society.
LÁSZLÓ, J. (2008). *The Science of Stories: An Introduction to Narrative Psychology*. London / New York: Routledge.
MCADAMS, D. P.; JOSSELSON, R. & LIEBLICH, A. (eds.) (2001). *Turns in the Road: Narrative Studies of Lives in Transition*. Washington: American Psychological Association.
MEISTER, J. CH. (2014). "Narratology". In *The Living Handbook of Narratology*, P. Hühn *et al.* (eds), n. p. Hamburgo: Hamburg University. Disponible en línea: *https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html* [02/01/2020].
MEJÍA, P.; PIEDRA, L. M. y MERCHÁN-DEL HIERRO, X. (2017). "Demencia rápidamente progresiva y parkinsonismo asociados a múltiples fistulas arteriovenosas durales". *Revista de Neurología* 64.5, 214-218. Disponible en línea: *https://doi.org/10.33588/rn.6405.2016387* [02/01/2020]
MUÑOZ TORRES, C. A. (2011). *Análisis contrastivo y traductológico de textos médicos (inglés-español). El género caso clínico*. Tesis doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona.
OCHS, E. (2000). "Narrativa". En *El discurso como estructura y como* proceso, T. van Dijk (ed.), 271-304. Buenos Aires: Gedisa.
QUIROGA, H. (1992). "La retórica del cuento". En *Cuentos escogidos*, 92-94. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
REVAZ, F. (1997). *Les textes d'action*. Paris: Klincksieck.
RYAN, M. L. (2005). "Narrative". In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, D. Herman, M. Jahn & M.L. Ryan (eds.), 344-348. Abingdon / New York: Routledge.
SACKS, O. (1987). *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*. New York: Perennial Library.
SALVADOR, V. (2016). "The Clinical Case Report as a Discourse Genre in the Context of Professional Training". In *Medical Discourse in*

Professional, Academic and Popular Settings, P. Ordóñez-López & N. Edo-Marzá (eds.), 31-54. Bristol: Multilingual Matters.

TAAVITSAINEN, I. (2011). "Medical Case Reports and Scientific Thought-Styles". *Revista de Lenguas para Fines Específicos* 17, 75-98.

THORNBORROW, J. & COATES, J. (2005). "The Sociolinguistics of Narrative: Identity, Performance, Culture". In *The Sociolinguistics of Narrative,* J. Thornborrow y J. Coates (eds.), 1-16. Amsterdam: John Benjamins.

TOOLAN, M. (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge.

URIBARRI, I. (2004). "La descripción científica y el caso clínico". *Oftalmológica Santa Lucia* 3.3, 95-104.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 13 de abril de 2020.

AVA GARDNER EN LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO: LA RECONSTRUCCIÓN CINÉFILA DE LA MEMORIA SOCIAL EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA

AVA GARDNER IN THE SPAIN OF *DESARROLLISMO*: THE CINEPHILIC RECONSTRUCTION OF THE SOCIAL MEMORY IN SPANISH TV FICTION

Charo LACALLE ZALDUENDO
Universitat Autònoma de Barcelona
rosario.lacalle@uab.es

Resumen: Este artículo examina la reconstrucción de la memoria histórica que lleva a cabo *Arde Madrid*, una comedia ambientada en el Madrid de comienzos de los sesenta donde vivía Ava Gardner. Las referencias al cine español de los años cincuenta y a las *runaway productions* hollywoodenses se entremezclan con la biografía de Ava Gardner, al objeto de homenajear a una actriz cuyas películas ambientadas en España fueron determinantes en la construcción del mito. La revisión de los símbolos de la *españolidad* asociados a la Dictadura y el retrato social convierten la serie en un lugar simbólico de la memoria colectiva.

Palabras clave: *Arde Madrid*. Ficción TV. Ava Gardner. Cinefilia. Memoria social.

Abstract: This article explores the reconstruction of the historical memory of *Arde Madrid*, a comedy set in Madrid in the early sixties where Ava Gardner lived. References to the Spanish cinema of the fifties and the Hollywood *runaway productions* intermix with Ava Gardner's biography, in order to celebrate an actress whose films set in Spain played a key role in the shaping of the myth. The revision of the Spanishness symbology associated with Franco dictatorship and the social portrait of that period make the series into a symbolic place of collective memory.

Key Words: *Arde Madrid*. TV Fiction. Ava Gardner. Cinephilia. Social Memory.

1. INTRODUCCIÓN

Movistar+ estrenó *Arde Madrid* el 8 de noviembre de 2018, una comedia integrada por ocho episodios de aproximadamente 30 minutos de duración, que se convirtió en la ficción más vista de la plataforma de Telefónica en los cuatro primeros días tras su lanzamiento[1] y en la que más veces se seguía consumiendo entera dos meses después[2]. La serie intercala retazos de la biografía de Ava Gardner, residente en España entre 1955 y 1968, con las vicisitudes cotidianas de los personajes de ficción a su servicio en el Madrid de comienzos de los sesenta. *Arde Madrid* está grabada en blanco y negro, con una ambientación muy cuidada y un lenguaje audiovisual que apuesta por el clasicismo. Una propuesta en consonancia con el cine español de los años cincuenta en el que se inspira esta recreación cinéfila del pasado, realizada al estilo de Berlanga, Bardem y Azcona, que también homenajea desde el humor las *runaway productions* de Hollywood rodadas en España.

El lanzamiento de *Arde Madrid* estuvo precedido por una intensa campaña promocional orquestada por su director, Paco León, que multiplicó las expectativas generadas por una serie apuntalada por la crítica mucho antes de su debut. La comedia del popular actor malagueño representaba su segunda incursión en la dirección televisiva tras una tira cómica diaria de 10 minutos de duración (*Ácaros*, Cuatro 2006-2007), cuyos modestos resultados de audiencia determinaron su cancelación al cabo de 26 emisiones. No obstante, entre los casi 12 años transcurridos entre *Ácaros* y *Arde Madrid*, León se había fogueado en la dirección cinematográfica con tres películas en las que fue haciendo gala de una progresiva madurez: *Carmina o revienta* (2009), *Carmina y amén* (2013) y *Kiki, el amor se hace* (2016), de cuya exploración de la sexualidad en clave esperpéntica se

[1] Nota informativa de la agencia EFE del 14 de noviembre de 2018, *https://www.efe.com/efe/espana/gente/arde-madrid-tendra-una-segunda-temporada-en-movistar/10007-3812436* [28/02/2020].
[2] Véase: *https://fanshop.movistarplus.es/ardemadrid/arde-madrid-la-ficcion-mas-vista-de-movistar/d0f2578b1fbaefd3* [28/02/2020].

beneficia indudablemente *Arde Madrid*. El polifacético León figura asimismo como productor y coautor del guion, junto con su mujer Anna R. Costa y Fernando Pérez, además de coprotagonizar la serie con Imma Cuesta.

Arde Madrid inicia con el encargo que recibe Anamari (Imma Cuesta), una instructora de la Sección Femenina de la Falange, de espiar a Ava Gardner (Debi Mazar), cuyo domicilio madrileño registra un tránsito continuado de extranjeros susceptibles de complotar contra el Régimen. Dado que la actriz busca un matrimonio interno para que ejercieran de sirvienta y chófer a su servicio, la recatada Anamari se ve obligada a fingir que está casada con el seductor Manolo (Paco León) para poder introducirse en la casa de la estrella. Integran el reparto de los personajes de ficción, entre otros de menor relieve, Pilar (Ana Castillo), la joven sirvienta externa; Floren (Julián Villagrán), el hermano esquizofrénico de Anamari; el gitano Vargas (Moreno Borja) y su sobrino Ezequiel (José Manuel Muñoz), fiadores y socios ocasionales de Manolo; y Lucero (Miren Ibarguren), la celosa mujer de Vargas. La serie incluye asimismo una larga lista de figurantes que encarnan personas reales de la época: Lola Flores, Carmen Sevilla, Marisol, Lucía Bosé, la Duquesa de Alba, Aline Griffith y Luis de Figueroa, Betty y Ricardo Sicre, etc., entre los que destacan por su mayor protagonismo Bill Gallagher (Ken Appledorn), uno de los secretarios de Ava Gardner durante su periplo español, y la pareja integrada por el expresidente argentino Juan Domingo Perón (Osmar Núñez) y su esposa Isabelita (Fabiana García Lago), exiliados en España y vecinos del piso de abajo de la actriz.

Más allá del innegable gancho como entretenimiento puro de una ficción inteligente trufada de gags, tan original en el planteamiento como en el estilo, uno de sus méritos innegables es el equilibrio entre el humor grueso, quintaesencia de la comedia esperpéntica, y la ironía sutil con la que afronta el retrato de una estrella que, a comienzos de los sesenta, se encontraba ya en pleno declive pese a no haber cumplido aún 40 años (Server, 2007: 332). *Arde Madrid* también utiliza esta misma técnica retórica en la deconstrucción de algunos tópicos negativos asociados frecuentemente con las mujeres y con los gitanos.

Las historias protagonizadas por los personajes femeninos son, de hecho, otro de los ámbitos destacados de una serie donde la *sororidad* de las mujeres y su sentido práctico se contraponen al extrañamiento de unos personajes masculinos imbuidos de sus mundos imaginarios: la picaresca

de Manolo (fracasa en todos los negocios turbios que emprende); la mitomanía fetichista de Vargas (le pide a Manolo unas bragas usadas de la actriz); la locura de Floren (se cree el quijote de Ava Gardner) o la añoranza de Perón por el paraíso perdido (la presidencia argentina). De ahí que la polarización de la pareja protagonista, Anamari y Manolo, extreme el retrato feminista de una mujer que, pese a su afiliación falangista, su represión sexual y el hándicap de su cojera en la España retrógrada del período representado (Manolo bromea reiteradamente al respecto), no parará de crecer a lo largo de la serie. La negativa de Anamari a la propuesta de matrimonio de Manolo (episodio final), pese al irresistible atractivo que el simpático truhan ejerce sobre ella, culmina la evolución de este personaje femenino.

El personaje de Ava Gardner constituye el conector de un relato a zigzag entre el Madrid de las gentes del espectáculo y de la alta sociedad, con quienes comparte fiestas, flamenco y jamón de jabugo, y el Madrid popular que irradia en torno a Anamari. La actriz menos convencional del *star system* representa la modernidad frente al conservadurismo y la libertad sexual frente la represión, en una comedia tan distante del costumbrismo y de la nostalgia que impregnan otros dramas televisivos españoles ambientados en ese mismo período, como *Cuéntame cómo pasó* (TVE-1, 2001-) o *Amar es para siempre* (Antena3, 2013). Las referencias a la biografía y a la filmografía de la estrella, que había llegado a Madrid huyendo del escrutinio de los medios y del fisco norteamericanos, constituyen una aproximación original a la cinefilia desde la comedia televisiva española, en un entorno de creciente convergencia tanto de los lenguajes y las técnicas narrativas como de la producción y la distribución de contenidos de cine y televisión. Una convergencia explorada por el propio León nueve años antes con el estreno pionero y simultáneo de su opera prima, *Carmina o Revienta,* en salas de cine, Internet y DVD, que le valió en su día el boicot de una buena parte de los distribuidores cinematográficos.

La vida "disipada" de Ava Gardner (el calificativo utilizado por la jefa falangista de Anamari), polo de atracción irresistible de la farándula madrileña en la España del desarrollismo (Ordóñez, 2004), contrasta con la insignificancia inicial de su criada, el único personaje que se va construyendo a lo largo de la serie. Así, la mujer estricta del comienzo intentará ayudar a la joven sirvienta embarazada a dar en adopción a un niño que no desea; no dudará en ayudar a Manolo a sustraer temporalmente el collar

de diamantes de la actriz, para que pueda copiarlo y saldar así sus deudas con Vargas; y descubrirá el fruto prohibido de la sexualidad. Si Ava Gardner representa la libertad de los ricos y famosos en la España franquista, Anamari encarna la dignidad de la soltera entrada en años en el Madrid machista de la época, que encara las numerosas dificultades cotidianas propias y ajenas sin alardes de heroicidad ni aspavientos de ningún tipo.

Este artículo se propone analizar la reconstrucción de la memoria histórica que lleva a cabo *Arde Madrid* mediante una mezcla de referentes reales e historias inventadas, contextualizados y resignificados desde el punto de vista de los criados, como señala León:

> *Partimos de algo real, el hecho de que Ava Gardner fue vecina del general Perón, pero nosotros tuvimos claro desde el principio que no queríamos hacer un biopic y contar la historia directamente, sino que queríamos contar el punto de vista de los criados, porque nos hacía más interesante el retrato y la radiografía de España de la época*[3].

El retrato social y cultural que emerge en *Arde Madrid* la convierte en un ejercicio de cinefilia, destinado a "interpenetrar" el pasado en cuanto "acto de la memoria" para poder resignificarlo (de Valck y Hagener, 2005: 14). La serie se inscribe de ese modo en el giro contemporáneo de la cinefilia, en cuanto objeto de análisis de relatos audiovisuales que utilizan el amor por el cine "as a counterpoint to the (reconstructed) experience of everyday life in Spain under Francisco Franco's dictatorship" (Vidal, 2014: 376).

2. AVA GADNER EN ESPAÑA

Ava Gardner viajó por primera vez a España en 1950 para rodar *Pandora y el holandés errante* (Lewin, 1951), una historia de amor situada a comienzos de 1930 y salpicada de referencias al surrealismo (De Chirico, Delvaux, Ray Man, etc.). La película, considerada actualmente un filme de culto, incluye todos los ingredientes de la *españolidad* que fascinaron a Ava Gardner desde su llegada:

[3] Declaraciones de Paco León a *El Independiente*, 27 de septiembre de 2018, *https://www.elindependiente.com/tendencias/series-y-television/2018/09/27/paco-leon-reirse-del-franquismo-mas/* [28/02/2020].

> *He de admitir que España me fascinó desde el primer momento. Sentí una especie de parentesco con el flamenco; entonces estaba vivo, era puro. Las corridas eran espectáculos bellos y emocionantes, lo mismo que las fiestas populares, cuando todo el mundo se vestía con aquellos maravillosos trajes regionales. Todo era maravilloso, y continuaba sin tregua día y noche. Me encantaba* (Gardner, 1991: 181).

Los iconos de la *españolidad* exportados por la Dictadura (flamenco, toros y fiesta), que convirtieron la localidad catalana de Tossa de Mar en un pueblo andaluz durante el rodaje de *Pandora y el holandés errante*, retornarían en *La condesa descalza* (Mankiewitz, 1954) y *Fiesta* (King, 1957), las otras dos películas *avagardnerianas* que forjaron el mito (Gauteur, 1958). La protagonista de *La condesa descalza* era una bailaora de flamenco española, convertida sucesivamente en una famosa actriz de Hollywood, mientras que *Fiesta* era una adaptación de la homónima novela de Ernest Hemingway (1926) ambientada en los sanfermines. Un año después del estreno de este último filme, el filósofo y sociólogo francés Edgar Morin describía en los siguientes términos la *hispanización* de Ava Gardner en las tres películas citadas: "*Ava Gardner* se ha hispanizado naturalmente porque es el carácter español el que sintetiza mejor la pasión, el orgullo, la nobleza, la grandeza de espíritu y la sensualidad" (Morin, 1972 [1958]: 158).

Al retablo de imágenes de la *españolidad* reconstruida en *Arde Madrid* le faltaría únicamente la fascinación de la actriz por las corridas y por los toreros, introducida de manera transversal mediante una alusión de la joven criada Pilar al romance de Ava Gardner con el torero Luis Miguel Dominguín en su enumeración de los famosos que habían asistido al bautizo del hijo de Lola Flores: "…Y luego… También la señora. Muy amiga de Lucía Bosé. Qué hay que ver, porque, habiendo estado las dos con el torero…" (quinto episodio). Un idilio que seguramente retrotrae a la memoria cinéfila el romance de la estrella con el torero Mario Cabré durante el rodaje de *Pandora y el holandés errante*, tan cacareado por la prensa norteamericana de la época como por la española.

El personaje de Pandora transcendió la representación fílmica y se convirtió en el referente ideal de una *femme fatale* melancólica (Anónimo, 2009: 54), abocada al enamoramiento imposible de hombres muertos (*Pandora y el holandés errante*) o impotentes (*La condesa descalza* y *Fie-*

sta), como señala el filósofo francés Gilles Deleuze (1986: 194). En ese sentido, se puede decir que, si *Pandora y el holandés errante* dotó a Ava Gardner de un carácter mítico, *La condesa descalza* terminó de convertirla en su propia leyenda (Felleman, 2006: 66). *Fiesta*, en cambio, reforzó la vertiente extrahumana de la mujer "née pour susciter les plus violents attachements suivis des plus grands désastres qui sont comme désirés" (Anónimo, 1957: 20).

La Ava Garder que inspira *Arde Madrid* seguía siendo seguramente la estrella más glamurosa de cuantas circulaban por la capital en el cénit de las producciones hollywoodenses, a pesar del declive al que aluden sus biógrafos y otros testimonios de la época como Charlton Heston (Heston, en Ordóñez 2004: 238), coprotagonista de *55 días en Pekín* (Ray, 1963) y personaje secundario de *Arde Madrid*. De hecho, la actriz ya no volvería a interpretar nunca más a la mujer "originaria, imperial y atlética" (Deleuze, 1986: 194) de las tres películas citadas, sino que el personaje más próximo a la Ava Gardner de *Arde Madrid* es, quizás, la Maxine de *La noche de la iguana* (John Huston, 1964): una mujer tan sensual y vital como desencantada y escéptica cuyas características exacerba, desdramatizándolas, la comedia de Movistar+. Se podría decir en este sentido, parafraseando la identificación entre la estrella y los dioses de Edgar Morin (1972 [1957]: 83), que la serie la vacía de toda divinidad al tiempo que la reviste de humanidad. El rol protector que Ava Gardner asume con la joven Pilar, a quien ayuda a abortar (séptimo episodio), ilustra la faceta más vulnerable del personaje, al tiempo que abre otra puerta a la cinefilia mediante la referencia indirecta a su propio aborto en el tramo final de su tempestuoso matrimonio con Frank Sinatra, durante el rodaje de *Mogambo* (Ford, 1954).

Debi Mazar encarna a una Ava Gardner carnal y decidida a *Beberse la vida* en *La noche que no acaba*, títulos del libro de Marcos Ordóñez (2004) y de la película documental dirigida por Isaki Lacuesta para la TMC (2010), respectivamente, sobre Ava Gardner en España. Su convincente interpretación en *Arde Madrid* disolvió las renuencias iniciales hacia una actriz que superaba en 15 años al personaje representado y tenía un físico mucho más contundente que su referente real. La verosimilitud de la serie tampoco se ha visto afectada por las distorsiones inherentes al encaje en la narrativa en una doble temporalidad destinada a conciliar lo real con lo ficticio, que comprime el tiempo narrado en un tiempo de la narración (re)construido a medida de las historias inventadas. Así, las referencias

cronológicas de *Arde Madrid* sitúan el relato sobre la vida de Ava Gardner en un arco temporal comprendido entre el anuncio de la muerte de Ennest Hemingway el 2 de julio de 1961 (episodio quinto), la fiesta del bautizo del hijo de Lola Flores el 6 de diciembre de ese mismo año (episodio cuarto), y las conversaciones con el productor Samuel Bronston para su incorporación al rodaje de *55 días en Pekín* a mediados de 1962 (episodios primero, segundo, cuarto y séptimo), además de su vecindad con el general argentino Juan Domingo Perón, exiliado en España desde 1960. El tiempo de la narración se estructura, en cambio, en el período comprendido entre la revelación del embarazo de la joven criada Pilar (primer episodio) y el aborto (séptimo episodio), sin que en ningún momento se evidencie signo externo alguno de su gestación.

2.1. La vida cotidiana en la España del desarrollismo

El concepto de *intrahistoria*, utilizado por Miguel de Unamuno para definir la historia de la cotidianidad y enfatizar los valores del "pueblo hondo, el que vive bajo la Historia" (Unamuno, 1958 [1895]: 300), nos permite situar en relación al pasado la mirada casi documental de la serie. Anamari y Manolo constituyen, en este sentido, ejemplos tan paradigmáticos de la España que representan como el molinero friulano cuyo proceso narra Carlo Ginzburg (1976) en una obra que situó la *microhistoria*, un concepto muy próximo a la *intrahistoria* unamuniana, en la órbita de la historia oficial. Al igual que otros relatos audiovisuales en los límites entre la biografía y la ficción, el concepto de *intrahistoria* delimita el imaginario social que emerge de la relación entre el personaje y su entorno, fundamentado en una "visión minimalista" de los eventos narrados (Domínguez Hermida, 2011). Se puede decir, de manera figurada, que *Arde Madrid* hace suya la exhortación unamuniana a "buscar lo eterno en el aluvión de lo insignificante" (Unamuno, 1958 [1895]: 186).

Tras la estela de *La noche que no acaba*, *Arde Madrid* atraviesa el "juego de espejos", al que alude Lacuesta, entre las identidades asumidas en la pantalla por la actriz y la suya propia para reconstruir, desde la *intrahistoria*, la relación del mito con el Madrid de la época. Aun tratándose de un relato de ficción, las referencias a la biografía y la filmografía de Ava Gardner provocan la misma sensación de sincronía entre el pasado real y el presente figurado que la película documental de Lacuesta (Vidal,

2014: 376). Ambos textos representan *mnemotopos* del patrimonio cultural audiovisual ligado a Ava Gardner; "lugares de la memoria" (Nora, 1984) acomunados por el tentativo de explorar de manera selectiva, pero variada y sistemática, los *topoi* del homenaje cinéfilo al mito. Sin embargo, la localización precisa de *Arde Madrid* en unos parámetros espacio-temporales específicos incrementa su valencia en la construcción de la memoria histórica y social, respecto del recorrido de la actriz en *La noche que no acaba* por la España rememorada en sus filmes.

La película documental y la serie difieren, asimismo, en las relaciones transtextuales (Genette, 1989) que subyacen a su entramado narrativo. A diferencia de la primera, cuya estructura se sostiene principalmente en un imbricado andamiaje de citaciones intertextuales de la filmografía de Ava Gardner, las referencias de *Arde Madrid* tienen principalmente carácter biográfico y extratextual. Así, la reelaboración de la memoria histórica y social de la serie no se realiza mediante rememoración, el procedimiento utilizado en *La noche que no acaba*, sino a través la reinserción aleatoria de dichas referencias en el flujo narrativo de las historias de ficción. Se trata de una técnica que aproxima este tipo de citaciones a la modalidad de sampleo (*sampling*) utilizada en la renovación de algunos géneros musicales como, por ejemplo, el tango electrónico (López Cano, 2010; Greco y López Cano, 2014). El sampleo consiste, en este caso, en la integración en la serie de fragmentos extraídos de otras fuentes con el fin de promover la ubicuidad histórica de los mismos mediante la recontextualización y la resignificación de la vida de Ava Gardner en el Madrid del desarrollismo. Una intervención realizada, según su director, desde el "enfoque actual y cercano" de las historias de ficción[4].

En una España inmersa en la incesante revisión de su / s identidad / es nacional / es, que enfrenta posiciones tan antitéticas o incluso más extremas aún que en el pasado, la serie expresa en palabras de su director "el deseo de reconciliación con los símbolos nacionales de los que nos hemos avergonzado, y con razón, durante mucho tiempo, porque se relacionaban con el franquismo o porque tenían que ver con la España rancia de "charanga y pandereta"[5]. Una alusión explícita a la vertiente

[4] Declaraciones de Paco Léon a *El Periódico*, 27 de septiembre de 2018, *https://www.elperiodico.com/es/tele/20180927/arde-madrid-san-sebastian-7058275* [28/02/2020].

[5] Entrevista a Paco León y Anna R. Costa en *Telva*, 7 de noviembre de 2018, *http://www.telva.com/estilovida/2018/11/07/5be01c5a01a2f1b2678b45db.html* [28/02/2020].

política de *Arde Madrid*, por más que León insista en que la revisión en clave de humor del período franquista rememorado es únicamente de carácter social: "ha pasado el tiempo suficiente para tratar con humor cosas que están no tan lejos como para olvidarlas, pero lo suficientemente lejos como para reírnos de ellas, aunque, eso sí, sin entrar en política sino quedándose en lo social"[6].

La mayor parte de *Arde Madrid* transcurre en el ático dúplex de Dr. Arce, un piso espacioso donde "podías encontrarte a un grupo de flamencos en un rincón y a un trío de jazz tocando en la otra punta" (Larrañaga en Ordóñez, 2004: 200). Sin embargo, a diferencia de la fidelidad con la que la serie adapta o recrea otras ambientaciones del Madrid nocturno de la época (El Corral de la Morería, Chicote, Vila Rosa, etc.), la reconstrucción de la vivienda de Dr. Arce no refleja en absoluto el estilo original del piso donde vivió la actriz, que tenía una decoración clásica con muebles Luis XV. Se buscaba, por el contrario, un entorno deslumbrante con un *atrezzo* años cincuenta que reflejase la rabiosa modernidad de su propietaria y la contrapusiese al tradicionalismo del matrimonio Perón, sus vecinos del piso de abajo, en una representación que convierte los espacios habitados en metonimias de sus moradores. De hecho, el piso de los Perón había sido reconstruido en el mismo espacio que el de Ava Gardner para poder resaltar tanto las semejanzas como las diferencias:

> *De ese modo, los dos pisos compartían ciertos acabados en la carpintería, en la estructura de la cocina, y algo de la planta, (lo que nos permitía contar que eran vecinos del mismo bloque de pisos), pero eran completamente opuestos en el estilo de la decoración*[7].

El matrimonio Perón de *Arde Madrid* se encuentra confinado en una especie de territorio simbólico, cuyas únicas referencias topográficas son el *allá* del paraíso perdido (la ex presidencia argentina) y el *acá* del piso de arriba donde reside su estruendosa vecina. No pertenecen pues ni a los de arriba, con quienes comparten un estatus de clase dominante suspen-

[6] Declaraciones de Paco León a *Público,* 8 de noviembre de 2018, *https://www.publico.es/culturas/arde-madrid-paco-leon-retrata-andanzas-ava-gardner-1961-serie-arde-madrid.html* [28/02/2020].

[7] Entrevista a Paco León en *AD. Architectural Digest*, 26 de abril de 2018, *https://www.revistaad.es/decoracion/articulos/arde-madrid-paco-leon-nueva-serie/20450* [28/02/2020].

dido temporalmente por el exilio, ni a los de abajo, insomnes como ellos por las juergas de la actriz; pero servidores, al fin y al cabo. A diferencia de Ava Gardner, que se había trasladado desde la Moraleja buscando una zona exclusiva más próxima al Madrid nocturno que frecuentaba, Perón había encontrado en Dr. Arce la proximidad figurada con su país en una calle dedicada a su exministro en las Naciones Unidas José Arce (quien se había opuesto radicalmente a la exclusión de España en 1946), que estaba ubicada en las inmediaciones de la Avenida República Argentina.

Ava Gardner afirma en sus memorias que su relación inicial con los Perón, que habían llegado a Dr. Arce en el mismo período que ella, era buena; pero sucesivamente se fue agriando. Hasta el punto de que la actriz no escatima epítetos negativos para definir al general argentino, a quien califica de "perturbador", "afeminado" o "dictador de pacotilla", y considera que los discursos que ensayaba en su balcón, además de molestarla, "rebajaban el tono de la vecindad" (Gardner, 1991: 351-352). Sea como fuere, todos sus biógrafos mencionan los continuos enfrentamientos de Ava Gardner con el matrimonio Perón, sufridores de unas juergas que como señala Benjamin Tatar, otro de los secretarios de la actriz en su etapa madrileña, se celebraban casi todas las noches y se prolongaban hasta el amanecer:

> *Muchas noches íbamos a fiestas flamencas, con los gitanos; en realidad, solía hacerlo casi todas las noches. Muchos de ellos venían al apartamento, porque a ella le habían prohibido la entrada a muchos tablaos. Las fiestas duraban toda la noche. Cantaban, bebían y bailaban* (Tatar, secretario de Ava Gardner, en Server, 2007: 336).

3. MADRID, UN GRAN PLATÓ DE CINE

El desmantelamiento del Hollywood clásico, por efecto de una crisis que indujo a los Estudios a realizar drásticas transformaciones a lo largo de la segunda mitad de los años cuarenta y la primera de los cincuenta, determinó un éxodo paulatino de las producciones hacia el extranjero que culminaría en la primera mitad de los sesenta (Heredero, 1993). A diferencia de Londres y Roma, el aislamiento de la dictadura franquista y la hostilidad inicial de la administración norteamericana retrasaron la integración de Madrid en el circuito europeo de las producciones norteamericanas.

Se considera que *Pandora y el holandés errante* inauguró *las runaway productions* en España en 1950, aunque la primera superproducción no se rodaría hasta 1955 (*Alejandro Magno*, Rossen, 1956). Le siguieron otros títulos de éxito como *Orgullo y Pasión* (Kramer, 1957) o *Salomón y la Reina de Saba* (Vidor, 1958), que convirtieron el país en un plató de cine y Madrid en una alfombra roja por donde desfilaban estrellas tan rutilantes como Lana Turner, Elizabeth Taylor, Ann Miller, Gene Tierney, Bing Cosby, Gregory Peck u Orson Welles, entre otros (Aguinaga, 2010). Samuel Bronston, un productor de origen judío-ruso afincado en Estados Unidos, vino a España en 1958 a rodar *El capitán Jones* (Farrow, 1959) y, estimulado por las facilidades otorgadas por un Régimen que le había permitido filmar incluso en el interior del Palacio Real, resucitó su carrera moribunda con el traslado de su pequeña productora a Madrid un año más tarde (Rosendorf, 2007). En vez de buscar fondos bloqueados en la industria cinematográfica, Bronston se concentró en otros sectores y consiguió que Pierre S. Du Pont III, apodado el Rey del Nylon, le firmara el aval de tres superproducciones (Aguinaga, 2010: 383). Las dos primeras se convirtieron en éxitos internacionales y consolidaron el prestigio de Bronston: *Rey de Reyes* (Ray, 1961), que contaba con el visto bueno de Juan XXIII, y *El Cid* (Mann, 1961), que obtuvo tres nominaciones a los Oscar y le valió a su productor la Orden de Isabel la Católica. La tercera, *55 días en Pekín* (Ray, 1963) determinó, en cambio, el principio del fin del imperio Bronston en Madrid.

Resulta paradójico que Ava Gardner interpretara a una condesa rusa *en 55 días en Pekín*, su segunda y última película realizada en España tras *Pandora y el holandés errante*, considerando que *La condesa descalza* y *Fiesta* habían sido rodadas respectivamente en Italia y en México por la imposibilidad de superar la censura franquista. De ahí que las conversaciones de la actriz con Bronston, sobre su incorporación al reparto de esta superproducción que narra el asedio a las embajadas de las grandes potencias en el Pekín de 1900, ocupen un lugar relevante en *Arde Madrid*. Un argumento más para deleite de los cinéfilos, reforzado por la presencia del coprotagonista Charlton Heston en todas las escenas de la serie en las que figura Bronston.

Lee Server (2007: 340) sostiene que fue la propia Ava Gardner quien se ofreció a interpretar a la baronesa Natalie Ivanof, en el transcurso de una fiesta en su casa a la que había invitado a algunos miembros del

rodaje. Con todo, en la primera reunión con el equipo de producción, a la que también asistieron Nicholas Ray y Charlton Heston, la actriz criticó el guion con una vehemencia tal que indujo a este último a abandonar la reunión y calificar la experiencia en su diario de "jornada macabra" (Server, 2007: 340). Sea como fuere, el personaje de la baronesa nunca terminó de perfilarse en una película que adolecía en parte de improvisación, en cuya reescritura al parecer "metió mano medio mundo" (Villalba en Ordóñez, 2004: 226).

Arde Madrid resume la relación previa al rodaje entre la actriz y el productor en un par de tensos encuentros, aunque lo cierto es que ambos se necesitaban recíprocamente mucho más de lo que estaban dispuestos a admitir. En lo referente a Bronston, el rechazo de Heston al guion inicial de *La caída del Imperio Romano* (Mann, 1964) precipitó la puesta en marcha de *55 días en Pekín*, por lo que seis meses antes de comenzar el rodaje únicamente había sido asignado el papel del actor norteamericano. La actriz, por su parte, llevaba casi dos años y medio de inactividad a mediados de junio de 1962 y, preocupada por el estado de sus finanzas, decidió aceptar los 500.000 dólares que le ofrecía Bronston[8] por un personaje tan poco *avagardneriano* como el que encarna Debi Mazar en *Arde Madrid*.

Los encuentros de Ava Gardner con Bronston constituyen lo más parecido a una trama secundaria que, como el resto de las micro historias representadas, confluye en la fiesta final de homenaje a Hemingway (episodio octavo). Una parada carnavalesca que incluye incluso la cabra del grupo de gitanos flamencos que acompañan en esta ocasión a la actriz, a la que Anamari y Pilar descubren comiéndose el guion de *55 días en Pekín* en un guiño (mal)intencionado al espectador sobre su dudosa calidad. El nombre de Bronston se menciona en el primer episodio de *Arde Madrid*, en un desayuno entre Ava Gardner y su secretario donde a actriz muestra su escepticismo ante la propuesta del productor y le dice a Gallagher que no tomará ninguna decisión hasta que no haya leído atentamente el guion. La propuesta de Bronston vuelve a ser objeto de discusión entre la actriz y su secretario en el segundo episodio, donde Ava Gardner manifiesta su desprecio hacia el productor y el entramado económico subyacente a las *runaway productions*: "No sé por qué quieres hacer negocios con ese tipo. Es un gran estafador. Sólo quiere hacer la película para sacar las divi-

[8] En la serie se habla de 400.000 dólares, pero Lee Server (2007: 349) sostiene que fueron 500.000.

sas de España". En un primer encuentro airado con Bronston y Heston, Ava Gardner exige la reescritura de un personaje que considera "ridículo" (cuarto episodio) y, tras la firma del contrato (séptimo episodio), las discusiones con Gallagher se recrudecen ante la negativa de Ava Garner a entrevistarse con ellos a pesar de haber aceptado la propuesta de Bronston, apremiada por las dificultades económicas. Finalmente, la actriz accede a invitarlos a la mencionada fiesta de homenaje a Hemingway que pone el punto final a la serie.

4. "AMERICANOS, OS RECIBIMOS CON ALEGRÍA" (*¡BIENVENIDO MR. MARSHALL!*)

La llegada de las *runaway productions* coincidió en el tiempo con los primeros éxitos del cine español a escala internacional, como *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Berlanga, 1953), que obtuvo el premio a la mejor comedia y la mención especial por el guion en el Festival de Cannes de 1953. La película de Berlanga, referencia ineludible de *Arde Madrid*, mostraba su escepticismo ante la llegada de las posibles ayudas americanas a España tras la firma inminente de los Pactos de Madrid en 1953.

El filme, con guion de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem, inauguraba un filón temático explotado sucesivamente, aunque con mucha mayor complacencia, por otras tres películas: *Todo es posible en Granada* (Sáenz de Heredia, 1954), *Aquí hay petróleo* (Salvia, 1955) y *El puente de la paz* (Salvia, 1958), caracterizadas por su visión amable del *amigo americano* (Sojo, 2011). En la línea de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, las dos primeras convertían el imaginario sobre la *americanidad* (prosperidad y libertad sexual) en el contrapunto de una *españolidad* fascinada por las quimeras, aunque todas ellas concluyeran reivindicando el trabajo y los valores españoles como la única manera posible de encarar el futuro. El rechazo de Anamari a la propuesta de matrimonio del irresponsable Manolo (que tiene un hijo no reconocido con otra mujer soltera), en el último capítulo de *Arde Madrid,* representa la apuesta del personaje por salir adelante con los propios recursos.

Arde Madrid también comparte con *¡Bienvenido Mr. Marshall!* la relevancia otorgada a los "símbolos nacionales" a los que se refiere Paco León en la cita reportada precedentemente, destinados a contraponer la *americanidad* con la *españolidad*. Un ejercicio semejante al realizado por

Lewin en *Pandora y el holandés errante* en Tossa de Mar, dos años antes de que Berlanga convirtiese el imaginario Villar del Río en un pueblo andaluz. La serie remite asimismo a *¡Bienvenido Mr. Marshall!* y *Todo es posible en Granada* a través de los sueños de los personajes, homenaje / parodia a su vez de los géneros del Hollywood clásico. El sueño erótico de Anamari con Manolo (*opening* del cuarto capítulo), quien la incita vestido con el uniforme de las mujeres de la Sección Femenina en una coreografía de baile con sus alumnas, evoca los sueños del párroco (cine negro) y del alcalde (*western*) de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, así como el sueño musical sobre el Tío Sam de *Todo es posible en Granada*. La identificación de la *americanidad* con la libertad sexual es también una de las metáforas comunes a las películas citadas y la isotopía más relevante de *Arde Madrid*, explicitada en el siguiente diálogo entre Ava Gardner y Anamari (episodio quinto):

> *Gardner.– ¿Con cuántos hombres te has acostado, Anamari?*
> *Anamari.– ¿Yo?*
> *Ava Gardner.– Sí*
> *Anamari.– Con ninguno. Bueno… Quiero decir, con mi marido*
> *Ava Gardner.– ¡Oh! Sólo un hombre en toda tu vida.*
> *Anamari.– Claro. Yo soy una mujer decente.*
> *Ava Gardner.– ¡Ah! ¿And me no decente?*
> *Anamari.– … Bueno… Usted es americana*
> *Ava Gardner.– Ya. ¡Muy americana!*

La última de las cuatro películas centradas en la construcción de la *americanidad*, *El puente de la paz*, introduce otra de las temáticas cruciales del desarrollismo: el turismo, cuyo nexo con el cine ya había sido identificado por la Dictadura desde los años cuarenta como un eslabón necesario de la tan ansiada apertura al exterior. En el período comprendido entre el rodaje de *Pandora y el holandés errante* (1950) y la declaración de bancarrota de Bronston en Estados Unidos (1964), el número de norteamericanos en España pasó de 25.000 visitantes a 600.000 (Rosendorf, 2006: 4), atraídos por todo un cúmulo de factores como los bajos precios, el sol, el patrimonio monumental o incluso la rusticidad. Pero, sobre todo, por la posibilidad de hacer literalmente lo que les diera la gana, como sostenía en 1952 la reseña sobre España de la guía de viajes más influyente de Estados Unidos, la Fielding's Travel Guide to Europe:

> *If you are Mr. William X. Jones, the typical American vacationer, political matters will never cross your path. Spain is under a dictatorship, with some of the trimmings, but you can go exactly where you wish, do exactly what you choose, and say exactly what you feel about the government or anything else. There are no shadows to frighten you, as in Yugoslavia or Vienna or in the Soviet Satellites* (Fielding, en Rosendorf, 2006: 1).

La fiesta en honor de Hemingway con la que concluye *Arde Madrid*, inspirada en una anécdota referida por la propia Ava Gardner en sus memorias (1991: 353), evidencia el doble rasero de la dictadura franquista. Hacia el momento culminante de la noche, dos guardias civiles irrumpen en el piso de Dr. Arce con la intención de detener a su dueña y a los invitados, denunciados por los insomnes Perón. Cuando ya parece que ni tan siquiera la actriz va a ser capaz de disuadir a los agentes de sus intenciones, la afirmación de la *americanidad* por parte de un militar norteamericano los neutraliza: "Cabo, soy general del ejército de Estados Unidos. Si ustedes tienen un problema con la señorita Gardner, tienen un problema conmigo. Y si ustedes tienen un problema conmigo, tienen un problema con el ejército de Estados Unidos". Todo un símbolo, considerando que ni siquiera el exdictador argentino, a quien la propia Ava Gardner consideraba tan cercano "al hombre que apretaba todos los botones en España" (Gardner, 1991, 353), persuadía a Franco para que condicionara la libertad de expresión y de actuación del *amigo americano* en la España del desarrollismo.

5. CONCLUSIONES

Arde Madrid ha encontrado en la citación cinéfila un instrumento adecuado para reconstruir el pasado desde la perspectiva actual, mediante una mirada crítica a la *intrahistoria* de una etapa crucial en la evolución del cine español. La comedia de Movistar+ se suma, desde la distancia introducida por el humor, a la vocación didáctica de la ficción televisiva ambientada en el pasado en un ámbito que suele ser patrimonio casi exclusivo del drama. Pero a diferencia de otras ficciones situadas en el mismo periodo, que tienden a proyectar una visión idealizada de la época rememorada, la serie nos adentra en el Madrid de desarrollismo sin ningún tipo de nostalgia por la España en blanco y negro que evoca.

La rememoración del pasado se realiza mediante la extracción de fragmentos heterogéneos de la biografía de Ava Gardner y su inserción en un relato de ficción original, protagonizado por los personajes a su servicio y el entorno de estos últimos. Un procedimiento de recontextualización de las citaciones en una narrativa que las resignifica y las aproxima a la técnica utilizada al sampleo musical, al tiempo que inscribe la serie en la tendencia del cine contemporáneo "to use history as a limitless warehouse that can be plundered for tropes, objects, expressions, styles, and images from former Works" (de Valck y Hagener, 2005: 15). La recontextualización de eventos y situaciones reales en una narrativa original permite a *Arde Madrid* realizar una *lectura ejemplar* de los mismos (Todorov, 2000), con el objetivo de dotarlos de un carácter generalizador y convertirlos en el emblema de un tiempo y un lugar sin que por ello pierdan su singularidad. Aunque la comedia de León eluda la crítica directa a la dictadura franquista, el retrato social de comienzos de los sesenta que realiza la convierte en un lugar simbólico de la memoria colectiva sobre del período del desarrollismo, que ratifica el poder de la ficción audiovisual en la construcción de la memoria social (Gordillo, 2008). Su relevancia al respecto es tal que bien merecería una comparación detallada con otras series y seriales españoles ambientados en el pasado, como los ya citados *Cuéntame cómo pasó* y *Amar es para siempre*, que no ha sido posible desarrollar aquí porque trasciende los objetivos de este artículo.

Al igual que había ocurrido en una buena parte de los relatos sobre la Transición, la libertad sexual se convierte en *Arde* Madrid en una sinécdoque de la Libertad (Marí, 2007; Lacalle, 2016). Ava Gardner constituye el eje vertebrador de la mirada al pasado donde confluyen el imaginario español sobre la *americanidad*, encarnado por su libertad sexual, y el imaginario americano sobre la *españolidad*, constelado de flamenco y fiesta en una larga *noche que no acaba*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUINAGA, P. L. (2010). *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista 1939-1960*. Madrid: CSIC.

ANÓNIMO (2009). "La varietat d'un mateix arquetip, 4 tipologies de la

femme fatale cinematogràfica (part I)". *Temps Moderns* 158, 51-54.

____ (1957). "Le mite de la femme au cinema américain". *Séquences* 10, 19-20.

DELEUZE, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

DE VALCK, M. & HAGENER, M. (2005). "Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures". En *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, M. de Valck & M. Hagener (eds.), 11-24. Amsterdam: Amsterdam University Press.

DE UNAMUNO, M. (1958 [1895]). *Obras completas. Tomo III, Ensayo I*. Barcelona: Vergara Editores.

DOMÍNGUEZ HERMIDA, B. (2011). "La intrahistoria en el drama histórico *Mariana Pineda* de Federico García Lorca". *Castilla. Estudios de Literatura* 2, 91-105. Disponible en línea: *https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/60* [28/02/2020].

FELLEMAN, S. (2006). *Art in cinematic imagination*. Austin: University of Texas.

GARDNER, A. (1991 [1990]). *Con su propia voz*. Barcelona: Grijalbo.

GAUTEUR, C. (1958). "Portrait d'Ava Gardner". *Cahiers du Cinéma* 88, 28-37.

GENETTE, G. (1989 [1962]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GINZBURG, C. (1998 [1976]). *El queso y los gusanos*. Barcelona: El Aleph Editores.

GORDILLO ÁLVAREZ, I. (2008). "Memoria histórica y pena de muerte en España: melodrama, comedia negra y documental". *Quaderns de Cine* 3, 81-89. Disponible en línea: *http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11406* [28/02/2020].

GRECO, M. E. y LÓPEZ CANO, R. (2014). "Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino. Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico". *Latin American Music Review* 35.2, 228-259. Disponible en línea: *https://doi.org/10.7560/LAMR35203* [28/02/2020].

HEREDERO, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Madrid: Ediciones de la Filmoteca.

LACALLE, Ch. (2016). "Traduttore, traditore? La adaptación televisiva de *Las aventuras de Pepe Carvalho* (Adolfo Aristarain)". *Signa.*

Revista de la Asociación Española de Semiótica 25, 667-684. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16919* [28/02/2020].

LÓPEZ CANO, R. (2010). "La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital". *Revista LIS* 3.5, 171-185. Disponible en línea: *https://doi.org/10.7560/LAMR35203* [28/02/2020].

MARÍ, J. (2007). "Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política y / en la crítica cultura de VM." En *MVM: el compromiso con la memoria,* J. F. Colmeiro (ed.), 129-141. Woodbridge: Támesis.

MORIN, E. (1972 [1957]). *Las stars: servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.

____ (1972 [1958]). "Ava Gardner". En *Las stars: servidumbres y mitos*, E. Morin, 153-159. Barcelona: Dopesa.

NORA, P. (1984). *Les lieux de la memoire*. Paris: Gallimard, vol. 1.

ORDÓÑEZ, M. (2004). *Beberse la vida. Ava Gardner en España*. Madrid: Aguilar.

ROSENDORF, N. M. (2007). "'Hollywood in Madrid': American film producers and the Franco regime, 1950-1970". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 27.1, 77-109. Disponible en línea: *https://doi.org/10.1080/01439680601177155* [28/02/2020].

____ (2006). "Be El Caudillo's guest: the Franco regime's quest for rehabilitation and dollars after World War II via the promotion of U.S. tourism to Spain". *Diplomatic History* 30.3, 367-407. Disponible en línea: *https://doi.org/10.1111/j.1467-7709.2006.00560.x* [28/02/2020].

SERVER, L. (2007 [2006]). *Ava Gardner. Una diosa con pies de barro*. Madrid: T&B Editores.

SOJO GIL, K. (2011). "La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los cincuenta tras el Pacto de Madrid (1953)". *Ars Bilduma* 1, 39-54.

TODOROV, T. (2000). *La memoria amenazada.* Barcelona: Paidós.

VIDAL, B. (2014). "The cinephilic citation in the essay films by José Luis Guerin and Isaki Lacuesta". *Journal of Spanish Cultural Studies* 15.3, 373-393. Disponible en línea: *http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2014.972110* [28/02/2020].

Recibido el 16 de febrero de 2020.
Aceptado el 13 de abril de 2020.

LA NARRATIVA DE JAVIER MARÍAS EN DIÁLOGO CON EL CINE. CONFLUENCIAS ESTÉTICAS Y HORIZONTES POSIBLES

THE NARRATIVE OF JAVIER MARÍAS IN DIALOGUE WITH CINEMA. AESTHETIC CONFLUENCES AND POSSIBLE HORIZONTS

Carmen María LÓPEZ LÓPEZ
Universidad Católica de Murcia
cmlopez@ucam.edu

Resumen: El artículo estudia la presencia del cine en distintas novelas de Javier Marías. Esta presencia puede apreciarse no solo en temas y personajes, sino también en referencias explícitas que están involucradas en el centro de la trama. Además de ofrecer un marco teórico acerca de los límites y desafíos de los estudios fílmicos y literarios, el artículo proporciona un análisis los elementos cinematográficos en sus novelas. En síntesis, el estudio pretende llenar un hueco en este enfoque interdisciplinar al que la crítica especializada aún no ha dedicado una reflexión minuciosa.

Palabras clave: Javier Marías. Narrativa española contemporánea. Literatura. Cine.

Abstract: The article studies the presence of cinema in several novels by Javier Marías. This presence is detected not only in topics and characters, but also in explicit references which are central to the plot. As well as providing a theoretical framework about the limits and challenges of filmic and literary studies, the article provides an analysis of the cinematic elements in his novels. In synthesis, the study aims to fill a gap in this interdisciplinary approach to which critics haves not yet paid enough attention.

Key Words: Javier Marías. Contemporary Spanish Novel. Literature.

Cinema.

1. LA NOVELA EN CONEXIÓN CON EL CINE: INCENTIVOS Y RAZONES

Hacia dónde caminan los estudios literarios en el siglo XXI nadie puede decirlo. Complejo sería augurar unas líneas hegemónicas del pensamiento teórico sobre la literatura y, sin embargo, necesario es al menos continuar pensado su intersección con los lenguajes del cine. En esta línea, los enfoques tradicionales en que se ha postulado la superioridad artística o "primado estético" (Sánchez Noriega, 2010: 6) del texto literario como elemento base de un sinfín de transposiciones a la pantalla, conformaron la idea dominante contra la que hubieron de posicionarse las nuevas aproximaciones al fenómeno fílmico, con el fin de reivindicar su autonomía y cualidades intrínsecas. En este sentido, el logocentrismo (prevalencia de la letra escrita sobre otros lenguajes icónicos) como idea imperante en la cultura occidental, situaba en una posición de desprestigio otros enfoques periféricos en los que fuera posible contemplar la validez del Séptimo Arte como verdadero origen y germen de ficciones.

Desde las clásicas monografías (Gimferrer, 1985; Utrera, 1985; Company, 1987; Peña-Ardid, 1992, 2004; Sánchez Noriega, 2000) dedicadas a las relaciones entre literatura y cine, se perpetúa la idea secular de una relación unidireccional (de la literatura al cine) para abordar los lazos fílmico-literarios. Sin embargo, y en contraste con esa visión, la crítica especializada ha dedicado una atención mucho menor al enfoque contrario, es decir, al posicionamiento del foco de estudio en la influencia del cine como origen de ficciones narrativas. Es posible constatar esta idea cuando en nuestras pesquisas bibliográficas prevalece la ausencia de estudios que ahonden en las transposiciones del cine a la literatura, exceptuando los procedimientos cinematográficos que el Séptimo Arte legó a la novela. Hecha la salvedad de la influencia del cine en algunos novelistas desde principios del siglo XX (Peña-Ardid, 1991: 169-191; Sánchez Noriega, 2010: 5-23), la Teoría y la Crítica Literarias carecen aún de enfoques en los que el cine se sitúe como verdadero motor artístico, palanca impulsora de ficciones.

Esta insuficiencia de los modelos teóricos auspiciados en las

citadas monografías clásicas sobre literatura y cine ha motivado repensar el estatuto de lo cinematográfico en la narrativa española contemporánea, centrado en esta ocasión en el diálogo que la escritura de Javier Marías establece con los lenguajes del cine. Partiendo de un enfoque invertido, el cine se instaura como sustrato fílmico en su obra. De hecho, si atendemos a criterios estrictamente cronológicos, las películas objeto de análisis se insertan en un arco temporal concreto (1940-1965): *Recuerdo de una noche* (Mitchell Leisen, 1940), *El fantasma y la señora Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947), *El río* (Jean Renoir, 1951), *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), *Vértigo (De entre los muertos)* (Alfred Hitchcock, 1958) y *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965). De esta manera, la impronta que el cine ha impreso en la narrativa de Marías permite establecer relaciones sentidas no de modo unidireccional (de la literatura al cine), sino aproximándonos al enfoque inverso, por el que el cine (atendiendo al a cronología y a los testimonios del autor) nutre el marco de referencias de buena parte de sus novelas.

Esta nueva orientación, según atestiguó Pérez Bowie, presenta una infinita riqueza artística y amplía el paradigma de influencias y relaciones entre distintos sistemas artísticos, lo que permite abarcar "por una parte, las influencias de la literatura sobre el cine, la del cine sobre la literatura y la existencia de los numerosos fenómenos de intertextualidad entre ambos" (2004: 276). Tal forma de comparatismo instaura nuevas vías de análisis "entre obras en principio ajenas entre sí pero que, gracias a la mirada ofrecida por la poética de los mundos ficcionales, ofrecen llamativas simetrías en su diseño" (Piñera Tarque, 2009: 240)

A su vez, la línea hermenéutica aquí adoptada es seguida en los distintos estudios aglutinados bajo el marbete "De la literatura al cine: reescrituras fílmicas no convencionales" (Pérez Bowie, 2010), donde se reflexiona acerca de los enfoques inéditos o poco comunes, como por ejemplo las estrategias del cine para transcribir los discursos literarios que expresan el mundo interior de los personajes, lo que implica un mayor grado de sofisticación a la luz de la dificultad que esta práctica lleva aparejada. En la citada relación dinámica entre discursos, el proceso de transformación al que se somete el texto literario respecto de la fuente cinematográfica base implica, más que una simple transcodificación semiótica, una red de vínculos sociales, contextuales y culturales en virtud de una "mutua iluminación semántica" (Doležel, 1999: 291)

Roto el purismo disciplinar de los estudios literarios, quebrada su especificidad lingüística, derruidas las viejas creencias acerca de la hegemonía del texto verbal en detrimento de otros lenguajes o códigos semióticos, la narrativa de Javier Marías es interpretable a la luz de su intersección con otras artes como el cine. Lejos quedan así los alegatos en favor de la especificidad del estatuto literario, de su imposible impregnación con otros lenguajes artísticos, tal como quedan registrados en *Laocoonte* de Lessing (1776), quien clama aquí por una purificación de la pintura, liberada así de todo lastre de la palabra:

> *La pintura y la poesía deberían ser igual que dos vecinos que se llevan muy bien, ninguno de los cuales puede parecer tomarse libertades en el campo del otro, sino que ejercitan un respeto mutuo de sus fronteras y llegan a un acuerdo pacífico respecto a todos esos pequeños asaltos que las circunstancias pueden forzar a cualquiera de los dos a ejercer sobre los derechos del otro* (Lessing, 1985: 110).

Así, mermada la soberanía de la palabra, las zonas de contacto e interferencias de la novela con otros medios como el cine legitiman una aproximación a la narrativa desde lugares no avalados previamente por la tradición teórica citada. El teórico o el crítico se ha encontrado ante la necesidad imperiosa de repensar no solo el objeto de estudio, sino también los métodos e instrumentos de análisis. En el deslizamiento epistemológico del *qué* al *cómo*, deviene necesario abordar las conexiones entre lenguajes artísticos: literatura y cine.

El cine, arte joven por excelencia, fue uno de aquellos frutos tardíos que se insertaron hace apenas un siglo en el panorama de la moderna teoría literaria. No obstante, nació al amparo de una nutrida tradición teórica, una estirpe de autores y escuelas críticas capaz de sustentar su epistemología desde los ángulos más diversos. Los formalistas rusos, la narratología fílmica, la Semiótica Comparada o los estudios visuales catapultaron un modo de repensar el estatuto de lo literario a la luz de la intersección de los lenguajes del cine en las primeras décadas del siglo XX.

Crítica y crisis, ya lo anunció Roland Barthes, se hermanan en virtud de una misma raíz etimológica. Y en efecto, a menudo los estudios literarios logran renovar sus postulados metodológicos a raíz de profundas crisis internas. Por ello en sus reflexiones en torno al fenómeno fílmico, Peña-Ardid (1992: 13) lamentaba la "orfandad metodológica y

disciplinaria" ante la que se encuentra el estudioso de las relaciones entre literatura y cine, interrogándose acerca de a quién compete el análisis de estos vínculos: ¿A la Estética, la Semiología, la Teoría de la Comunicación, la Literatura Comparada? Ante esta encrucijada de caminos, apuntaba Genette desde una posición conciliadora: "Si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez" (Genette, 1989: 42). ¿Cómo amar la unión entre literatura y cine? O más bien, ¿desde qué metodología crítica amar dos artes emparentadas en virtud de la narratividad, del discurso?

Vivimos una situación académica en que las disciplinas y ámbitos de estudio se definen, como bien atestigua Mieke Bal (2004: 12), a partir de "los dominios de sus objetos de estudio": la historia del arte estudió tradicionalmente los objetos artísticos; los estudios literarios, la obra literaria; y el cine, las películas, las distintas cinematográficas y estilos. Cuando los objetos —en este caso la literatura y el cine— se cruzan e hibridan en el marco de los estudios literarios, se requiere un horizonte presidido por la *interdisciplinariedad*, como reclamaba en los años setenta Roland Barthes (1994: 71), siempre atento a los cambios emergentes en el pensamiento teórico que suelen llevar consigo una modificación en los dominios artístico-literarios. La interdisciplinariedad se proyecta como horizonte metodológico y "sólido valor en la investigación" (Barthes, 1994: 73), en provecho de un lenguaje nuevo, lo que Barthes denomina un "deslizamiento epistemológico" (1994: 74) como huida ante el malestar de la clasificación.

2. JAVIER MARÍAS Y EL CINE: HORIZONTES POSIBLES

De acuerdo con este tapiz de ideas, punto de arranque de estas páginas, la articulación de un pensamiento acerca de la narrativa de Javier Marías suscita líneas de intersección con los lenguajes del cine. Sustentamos aquí que el imaginario fílmico se instaura como clave sustancial en una poética de la escritura de Javier Marías (López López, 2019). Como expresó el novelista en el compendio de artículos que versan sobre cine (*Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, 2005), "también es raro que no haya en ellas [mis novelas] alguna escena o pasaje que, calladamente, no sea deudor de algo contemplado en la oscuridad de una sala y retenido en la memoria para siempre jamás" (Marías, 2005: 30). El Séptimo Arte se ha

revelado como educador visual de la sensibilidad del novelista:

> *Marías ha reconocido la influencia que los medios audiovisuales, especialmente el cine, han tenido en su formación literaria y cultural, así como en la de los escritores de su generación. No es de extrañar entonces que la mirada sea un importante principio ordenador en su narrativa. Los protagonistas unas veces son flâneurs, otras son espectadores de películas, otras veces espían y siempre son observadores muy atentos de lo que les rodea* (Cuñado, 2004: 84).

Previamente, ya en el célebre artículo "Cabezas llenas" recogido en *Literatura y fantasma*, Marías (1993: 427) dio cuenta de la importancia de integrar distintos lenguajes o códigos, al hilo de una reflexión sobre la singularidad de los artistas según los instrumentos y cauces expresivos de su creación. Mientras que los pintores tienen la cabeza llena de "imágenes, volúmenes y colores", la cabeza de los músicos está adornada de "notas" y "melodías", así como la de los escritores atesora "principalmente palabras". Esta manera de deslindar y trazar unas fronteras nítidas entre distintas artes supone el punto de inicio de nuevas formas de hibridación según distintos códigos semióticos (verbales, visuales y auditivos), pues como sostiene Marías, aunque la cabeza de los escritores alberga las palabras también está llena "de imágenes, de historias, de argumentos, de personajes, de diálogos, de escenarios, de rimas" (Marías, 1993: 427). Como se deduce de las ideas expuestas, el escritor otorga importancia no solo a las palabras —cauce verbal— sino a las imágenes como impulso visual de su escritura.

Otra idea vinculada a la influencia del cine en su obra es que ser espectador constituye la clave de todo ejercicio intelectual: mirar largamente las cosas para, *a fortiori*, pensar sobre ellas. En este sentido, la cabeza del escritor otorga un lugar privilegiado a las estrategias visuales, fundamentalmente de índole cinematográfica, aunque también con otras artes como la fotografía (Pittarello, 2017: 353), hecho que conecta las novelas de Marías con imágenes artísticas provenientes del cine, la literatura o la música (Scharm, 2013: 100).

La elección del plural *horizontes* no es baladí en el presente artículo. Son muchas las líneas que el cine traza en el pensamiento literario de Javier Marías. Una línea posible se alberga en el ya citado libro que compendia artículos periodísticos y ensayos sobre cine: *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005). Esta línea, en la que no me detendré, aunque en estas

páginas se haga alusión a ella, constituye un eje de reflexión acerca de la influencia del cine como materia temática, según estudió Steenmeijer (2005: 256) acerca de la faceta de Javier Marías como columnista en prensa (Núñez Díaz, 2011a, 2011b).

Elegiré, en cambio, de los muchos horizontes del discurso fílmico en su obra, el influjo del Séptimo Arte en sus novelas, bifurcado en tres ejes que estimo centrales: el primero, el llamado *eje espectatorial* (*mirar al cine*) se detiene en la condición de espectadores o lectoespectadores de sus personajes de ficción; el segundo, *eje referencial* (*contar el cine*), profundiza en el modo en que la materia fílmica se inserta a través de la palabra, mediante una verbalización del cine que oscila desde los comentarios explícitos hasta las huellas veladas; el tercero y último, *eje imitativo* (*vivir el cine*) explora los mecanismos de autoconsciencia de los personajes de estar imitando —mimetizando— a criaturas de Hitchcock.

2.1. Eje espectatorial: mirar el cine

En tanto que ver es pensar con los ojos, ser espectador constituye la actitud primera de toda tentativa intelectual (Martín-Estudillo, 2009: 115). La mirada del personaje-espectador es primordial en un acercamiento a las huellas fílmicas en *Mañana en la batalla piensa en m*í (1994)[1]. A excepción de algunos estudios (Gelida, 2001; Scarlett, 2004; Grohmann, 2002; Candeloro, 2016; Pérez-Carbonell, 2016a; López López, 2018), esta novela todavía no ha gozado de una aproximación crítica que revele y desvele las claves cinematográficas insertas en la misma. Sin embargo, las películas *Recuerdo de una noche* (Mitchell Leisen, 1940) y *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965), bien mencionadas por el narrador, bien evocadas de forma no explícita o velada, conforman la materia ficticia de la obra la noche en que Víctor Francés visita a Marta Téllez en Conde de la Cimera, la misma noche en que de manera precipitada y sin causa aparente, muere la mujer.

Uno de los núcleos fílmicos de la novela gravita en torno a la película *Recuerdo de una noche* (1940) de Mitchell Leisen, cuyo título

[1] Pérez-Carbonell (2016a: 36) ha establecido diversas analogías cinematográficas en *Mañana en la batalla piensa en mí*: la postura del Deán similar a un actor, la posición de Victoria esperando en la calle propia de una escena fílmica o el insomnio del Solitario en conexión con el motivo del insomnio que padece el Rey en *Campanadas a medianoche* (1965) de Orson Welles.

no se cita de manera directa, aunque resulta identificable a partir de las repetidas menciones a sus dos actores principales: Fred MacMurray y Barbara Stanwyck. Esta película se introduce en el relato literario cuando el narrador enciende la televisión del dormitorio de Marta la noche aciaga en que muere. El rostro de los actores es una de las imágenes que Marta Téllez contempla en los minutos finales de su existencia.

El narrador nada dice hasta ahora sobre la película que está viendo en televisión, simplemente anuncia que dejó la televisión sin sonido: "Bajé el sonido de la televisión con el mando antes de ponerla en funcionamiento, y, como yo quería, apareció la imagen sin voz" (Marías, 1994: 15). El carácter de la citada película de Leisen proyectada en televisión dista mucho de ser accesorio. Es mucho más que una referencia fílmica o un modo de ensalzar la cultura cinematográfica de Marías. La televisión encendida sin sonido sugiere en la memoria de los narradores-espectadores un espacio "unificado por imágenes visuales" (Gelida, 2001: 477). De hecho, la lengua española acoge la expresión `matar el tiempo´ asociada al acto de ver la televisión, si bien es el tiempo el que mata a los seres humanos (Scarlett, 2004: 406). Esta idea adquiere relieve la noche en que Marta muere y, de manera irónica, Víctor enciende la televisión para hacer más soportable la espera agónica ante la enfermedad repentina de Marta.

La influencia de la ficción cinematográfica en el modo de concebir los relatos se deja sentir en el imaginario de la novela, en la que se proyecta un salto fundamental en la cultura con la invención y el hallazgo del cinematógrafo:

> *En los primeros años de nuestro siglo [siglo XX] toma proporciones extraordinarias ese nuevo fenómeno que es el cine. En poco tiempo, el cine logra desarrollar la sensibilidad receptiva del público, de tal modo que éste incorpora a las dos fuentes de evocación visual que tenía —experiencia real y teatro— una nueva dimensión de su capacidad receptora de imágenes narrativas: la de la imagen vista. Hasta entonces, la sensibilidad colectiva estaba habituada a oír narrar, pero con la aparición del cine se habitúa y familiariza fácilmente a ver narrar* (Castellet, 2001: 33).

De acuerdo con estas ideas, con el desarrollo del cine como nueva fuente de "evocación visual" (Castellet, 2001: 33) en *Mañana en la batalla piensa en mí* los personajes ven una película sin voz, pues no interesa tanto lo que se está relatando en términos narrativos (*oír narrar*) cuanto lo que

es visualizado en la pantalla (*ver narrar*). Este hecho supone un cambio sustancial en la recepción de la cultura literaria, de estirpe esencialmente cinematográfica. En otras palabras, da cuenta de la transición de la palabra a la imagen, de modo que el acto de contar ha sido desplazado por el de ver narrar. Este interesante giro en la recepción de las historias con la influencia del referente cinematográfico es comentado por Marías en sus ensayos sobre cine. En la entrada del 30 de diciembre del "Diario de Zürich", Marías se refiere a este fenómeno de las películas sin voz:

> *[...] la televisión estaba encendida sin sonido, y durante un rato, distraídamente y mientras hacía otras cosas, fui echándole vistazos. Hago esto a menudo, y es una prueba fatídica para cualquiera: sin voz ni "discurso", uno ve en seguida qué político está mintiendo, qué escritor no se cree sus propias palabras, quién baila mal o bien, qué actores o actrices son verosímiles o irrepresentables* (Marías, 2001: 23).

Del mismo modo, en el artículo "De no haber nacido", publicado en *El Semanal* (08/02/1998) y recogido en *Seré amado cuando falte* (1999; 2005: 70-72), Marías rememora el visionado sin voz del clásico de Frank Capra *¡Qué bello es vivir!* que emitían en televisión como es costumbre durante la Navidad, apelando a esas películas sin voz evocadas en *Mañana en la batalla piensa en mí*. Si bien el novelista no tenía intención de ver de nuevo esa película, no pudo distanciarse del encanto del rostro de los actores proyectado sobre la pantalla: "sus actores sin voz ni diálogo —James Stewart, Lionel Barrymore, Donna Red, Gloria Grahame, Thomas Mitchell, el ángel Henry Travers— captaron mi atención de inmediato y me enganché irremediablemente" (Marías, 2005: 71).

Aunque no se pierde la entidad del relato, la pura visualidad de las imágenes invita al predominio del *oír ver* sobre el *oír narrar*, de modo que el arte de contar esas películas siempre es subsiguiente del visionado de las imágenes fílmicas. El comentario deviene fundamental en un estadio posterior, como forma de ordenación mental de una estructura narrativa visualizada en la pantalla.

La ficción fílmica se integra en el relato de Víctor Francés hasta formar un núcleo indisociable, en tanto que su pensamiento reflexivo viene pautado por las distintas menciones a la película de Leisen. Aunque el primero en contemplar el rostro sin voz de Fred MacMurray en la pantalla fue Víctor Francés, al que siguió el rostro de Marta Téllez, en los instantes

previos a su muerte, también el niño, apoyado en el quicio de la puerta del dormitorio de su madre, contemplará el rostro del actor:

> *miró hacia la televisión encendida y vio a MacMurray, a quien en esta escena, como en otras desde hacía un rato, acompañaba ahora a Barbara Stanwyck, una mujer de cara aviesa y poco agradable. Debió decepcionarlo el blanco y negro o la ausencia de voces, o que se tratara de MacMurray y Stanwyck en vez de Tintín y Haddock u otras eminencias del dibujo animado* (Marías, 1997: 27).

La reflexión sobre la película se integra en el discurso del narrador, en una contigüidad entre la realidad fenomenológica externa y su conciencia. Aun cuando Víctor Francés se dispone a librarse de la existencia de Marta, su discurso mental se desencadena en movimiento, es decir, *in itinere* (López López, 2017a: 566) mientras camina por la casa de Marta, hasta que abandona Conde de la Cimera. La película de Leisen continúa evocada mentalmente, como si los actores Fred MacMurray y Barbara Stanwyck fueran testigos mudos de lo acontecido esa noche, rostros impertérritos que siguen existiendo en la pantalla aun cuando la vida de Marta expiró el último aliento:

> *Salí de la alcoba sin apagar la televisión, dejando a MacMurray y a Stanwyck todavía un rato —hasta que durasen— como momentáneos testigos únicos, mudos pero rotulados, de los dos estados de Marta Téllez, su vida y su muerte, y de la mudanza* (Marías, 1997: 59).

Si la repetición otorga continuidad a través de los efectos y sensaciones de realidad concedidos a los hechos, en ese afán rememorativo de la noche funesta el narrador evocará el monólogo de Marta previo a su muerte, figurándose los pensamientos póstumos de la difunta sobre *Recuerdo de una noche*: "Y la televisión emitiendo mientras yo me moría, una película antigua de Fred MacMurray" (Marías, 1997: 35).

La película que, a grandes rasgos, completa el entramado cinematográfico de la novela es *Campanadas a medianoche* de Orson Welles, película que el narrador ve en la pantalla del salón antes de abandonar Conde de la Cimera. *Campanadas a medianoche* (*Falstaff – Chimes at Midnight*, 1965) de Orson Welles es una co-producción hispano-suiza a partir de distintas obras de Shakespeare: *Ricardo II*, las dos partes

de *Enrique IV*, *Enrique V* y *Las alegres comadres de Windsor* (Scarlett, 2004: 398). Mientras que el filme de Leisen, no citado de manera explícita, entrañaba una notable dificultad interpretativa, la película de Welles es mencionada en el argumento de la novela.

Que Orson Welles es uno de los directores de cine dilectos de Marías se demuestra cuando en la sección "Dos maestros y dos parientes" (Marías, 2005: 85-104) de sus ensayos sobre cine dedicados a homenajear a directores se encuentra, entre otros grandes maestros del Séptimo Arte como J. L. Mankiewicz, A. Hitchcock o J. Ford, la siempre memorable figura del polifacético director estadounidense. Asimismo, en "Campanadas y viento y fantasmas y muertos" (Marías, 2005: 62-64), al incidir en aquellas películas cuya huella es indeleble, menciona dos de las obras maestras de Orson Welles: *Campanadas a medianoche* y *El tercer hombre*. En este caso la impronta del cine de Welles sobre la narrativa de Marías resulta más que evidente, a la luz de las innumerables alusiones a sus películas.

Al igual que sucede con la película de Leisen, la obra de Welles se proyecta en la televisión cuando el narrador decide abandonar la casa de Marta en Conde de la Cimera. Antes de marcharse, Víctor ve en televisión un fragmento de esta película y decide dejar la televisión encendida para que cuando se despierte el niño Eugenio, la vida siga sucediendo con total normalidad. "El mundo entero en blanco y negro de madrugada" se convierte como *leitmotiv* fílmico de *Mañana en la batalla piensa en mí*.

Más adelante, el Solitario —un personaje que se identifica con la figura del rey— contará que vio incompleta la película de Welles durante una noche de insomnio: "La película trataba de reyes, Enrique IV y Enrique V, el segundo cuando todavía era Príncipe de Gales, Príncipe Hal lo llamaban a veces [...]" (Marías, 1997: 147).

En este punto se rescata la relación entre Falstaff y el Príncipe Hal inherente al drama shakespereano. Como ha expresado Marías (2005: 33), esta escena plasma el momento más desolador de la historia del cine: cuando el Príncipe Hal, que frecuentaba burdeles y se movía en ambientes de dudosa reputación, se convierte en Enrique V y niega a Falstaff como amigo y compañero de vida.

2.2. Eje referencial: contar el cine

La condición inherente de lo cinematográfico en la narrativa de Marías se revela cuando la materia fílmica se instaura como una operación referencial, es decir, mediante la verbalización de imágenes, pasajes o ambientes cinematográficos. Sus novelas, en este sentido, pueden considerarse en cierto modo *películas contadas* (Marías, 2005: 19), como si el relato del primigenio cine narrativo se trasvasara a su mundo novelístico para forjar un diálogo fruto del contacto entre dos artes.

A diferencia de otros documentos textuales (fotografías, mapas y otras imágenes del arte) con que Marías acompaña sus novelas, el cine se inscribe en una dimensión verbal, al tamiz de la palabra, en un *decir* sobre las imágenes. En suma, el caudal incesante de interpretaciones, avivado en el caso del cine no por la doble codificación verbal e icónica sino por la imbricación de ambos elementos en las páginas de la novela, ha ofrecido un sugestivo diálogo interartístico, una poderosa polifonía semiótica.

El llamado ciclo de Oxford, tríptico discursivo compuesto por *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*, integra un haz de motivos fílmicos (Herzberger, 2011). En cuanto a la primera de ellas, *Todas las almas*, buena parte del material literario con que Javier Marías configuró el personaje de Clare Bayes y su infancia en la India, en una región bañada por las aguas del río Yamuna o Yumna, tiene unos orígenes confesamente cinematográficos que remiten a *El río* (*Le Fleuve*, 1951) del cineasta francés Jean Renoir. En el artículo "Si no han visto el río" (Marías, 2005: 37-39), el escritor hace patente la impronta que la película de Renoir dejó en *Todas las almas*:

> *Yo sé bien, por ejemplo, que un importante episodio de mi novela Todas las almas, una escena en un puente ferroviario sobre el río Yamuna o Jumna que atraviesa la ciudad de Delhi en la India, no habría existido si en mi cabeza no estuviera siempre presente la atmósfera de una de mis películas predilectas, El río de Jean Renoir. Y esa misma escena, en la que dos personas debieron saltar desde el puente al agua y sólo una de ellas lo hizo, también está relacionada con Vértigo de Hitchcock, como no es difícil de suponer* (Marías, 2005: 30).

Si bien la película de Renoir y la novela de Marías carecen de un vínculo de fidelidad o similitud presentativa, existen ciertas asociaciones

en los modos de concebir mundos ficticios, en una tensión entre los mundos complementarios y los mundos polémicos (Doležel, 1999: 288). En efecto, la reescritura del episodio de ambientación renoiriana se acerca a la idea de un mundo complementario tal como lo entiende Doležel, por cuanto se añaden núcleos argumentales, se modifica la historia germinal y se agregan niveles diegéticos. Así pues, la historia de Clare Bayes y del narrador de *Todas las almas* cristaliza como un romance temporal, un adulterio anodino sin mayor trascendencia cuando el narrador abandone la ciudad de Oxford. A diferencia de esta construcción diegética, la película de Renoir se centra en la historia de la desilusión tras el primer amor, en una exploración en el significado místico y religioso en el que se asienta la confrontación entre Oriente y Occidente (Bazin, 1974: 113).

Este enfoque se distancia del concepto de fidelidad de la nueva obra respecto de la obra base. La proto-obra (la película de Renoir) y la reescritura (*Todas las alma*s) se perfilan como mundos polémicos en la medida en que el protomundo ha rediseñado su estructura y reinventado la historia (Doležel, 1999: 288). Se aprecian así ciertos elementos de transgresión que apuntan a una rivalidad entre el nuevo mundo de ficción y el protomundo canónico.

En *Negra espalda del tiempo* pueden apreciarse algunos temas y motivos (el fantasma o el hilo de continuidad entre lo vivos y los muertos) sobre los que el novelista ha reflexionado a propósito de algunas películas de Hitchcock (en concreto, *Rebeca*, 1940) y, de manera más evidente, *El fantasma y la señora Muir* (1947) de Joseph L. Mankiewicz. El tema de los vivos y los muertos, en relación con la figura del fantasma aflora en el artículo "El fantasma y la señora Muir" (Marías, 2005: 49-61), sin olvidar la referencia en "Música en la retina"[2] (Marías, 2005: 76-78) donde evoca la película de Mankiewicz —junto a otras de Hitchcock— para resaltar la figura de Bernard Herrmann, el compositor wagneriano que impregna tanto de "escalofríos" como de "lirismo" las obras (Marías, 2005: 77). El filme de Mankiewicz es nuevamente evocado en el artículo "Campanadas y viento y fantasmas y muertos" (Marías, 2005: 62-64), al que se refiere como la película "más desoladora y a la vez más feliz de la historia del cine" (Marías, 2005: 62).

[2] Publicado en *El Semanal* (05/05/1996) y recogido en *Mano de sombra* (1997).

De todo ellos "El fantasma y la señora Muir"[3] (2005: 49-61) es, sin ambages, uno de los artículos nucleares sobre temática cinematográfica albergados en este libro, así como uno de los textos de mayor proyección en sus novelas a partir de los vasos comunicantes entre vivos y muertos. Su importancia no radica únicamente en el comentario denso y extenso de una película que versa sobre una historia de amor entre una mujer y un fantasma, a la manera de la *ghost story* anglosajona como género dilecto en la Inglaterra victoriana (Binh, 1994: 174). Por encima de este hecho interesa resaltar la proyección que la figura del fantasma —no solo como tema sino también como instancia comunicativa entre vivos y muertos— revela por su potencialidad en el quicio comparativo entre el discurso literario y el discurso fílmico.

Como ha estudiado Pérez-Carbonell (2016b), las novelas de Marías rescatan personajes de condición fantasmal: vivos sometidos a un proceso de encantamiento como Víctor Francés en *Mañana en la batalla piensa en mí* o Jaime Deza en *Todas las almas* y *Tu rostro mañana*, fantasma a causa del alejamiento físico (de Madrid) y emocional (de Luisa). Otras veces estos personajes ya no pertenecen al mundo de los vivos y, sin embargo, permanece un indeleble hilo de continuidad que conecta ambos planos ontológicos. El discurso de los narradores de Marías, fundamental en el ciclo de Oxford, se erige como hilo discursivo en cuya voz reposan vivos y muertos, un hontanar de historias sobre la pérdida irremisible y la esperanza incierta. El narrador del ciclo hilvana en su voz los ecos fantasmales de los muertos: Cromer-Blake y Toby Rylands en *Todas las almas*, la hija de Juan Benet o al pequeño Julianín (a los que sobreviven los objetos) en *Negra espalda del tiempo*, y Peter Wheeler y Juan Deza (su padre) en *Tu rostro mañana*. Este motivo que rescatan los narradores de Marías procede, en buena medida, del legado cinematográfico de dos películas principalmente, las que según el novelista mejor han explorado el tema de la relación o comunicación entre vivos y muertos: *El fantasma y la señora Muir* de Joseph L. Mankiewicz (2005: 50) y *Dublineses* de J. Huston (2005: 62).

De las películas citadas esta comunicación entre vivos y muertos se plasma con gran vigor en la obra de Mankiewicz, donde la relación entre una mujer y un fantasma al suspenderse la credulidad en virtud del

[3] Publicado primero en *Écrire le cinéma* (1995) y seguidamente en *Vida del fantasma* (2001).

carácter fantasioso de la *ghost story*, ofrece cierto halo de esperanza: la señora Muir y el fantasma del capitán pueden dialogar, aunque su tiempo juntos sea breve. Sin embargo, el halo de esperanza pronto se quiebra con el advenimiento de la despedida irrevocable entre dos seres que pertenecen a esferas ontológicamente opuestas.

Los resortes cinematográficos en la obra de Marías se dejan sentir en *Berta Isla* (2017), la última novela publicada hasta ahora. Perpetuando la estela de otros personajes atraídos por el cine (pensemos en Víctor Francés en *Mañana en la batalla piensa en mí*, Jaime Deza en *Tu rostro mañana* o Eduardo Muriel en *Así empieza lo malo*), Berta es aficionada al cine y, de manera muy lúcida, compara el temperamento irascible y violento de Tom —tras hablar de la escena del *Enrique V* de Shakespeare— con un actor de wéstern como Walter Brennan. El recuerdo del rostro de este actor en distintas películas que vio en la Filmoteca, clásicos como *Pasión de los fuertes*, *Río Rojo* y *Río Bravo* (2017: 284), conecta en su memoria estableciendo una psicoanalogía (Cohn, 1978) entre ambos personajes. Es frecuente, asimismo, la caracterización física de personaje a partir de la evocación de actores de cine: el pelo de Tomás Nevinson —según expresa el narrador— "recordaba al del actor secundario Dan Duryea y se acercaba al del actor principal Gérard Philipe" (Marías, 2017: 18).

Las diversas menciones a actores de cine continúan durante el primer encuentro entre Tomás y Tupra, cuando el agente del servicio secreto británico le enseña distintas fotos de posibles sospechosos, por si Tomás puede identificarlos: el mentón de uno de ellos le hace evocar a Christopher Lee cuando interpretaba a Holmes y a Drácula (Marías, 2017: 117). En otro episodio, tras la visita de Vera Rowlands, el narrador reflexiona sobre cómo Nevinson, inquieto y suspicaz, esperaba la llegada de alguien que desvelara su engaño, su falsa identidad. Menciona en este punto a Lee Marvin y Clu Gulager en la película *The Killers* de Don Siegel, por la situación similar con los dos sicarios.

Si bien estas menciones se albergan en la novela sin integrarse plenamente en la trama, mayor conexión con el cine se ofrece a partir de la historia de Martin Guerre y la inclusión de la película francesa *El regreso de Martin Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*, Daniel Vigne, 1982), núcleo significativo introducido por Berta en la parte central de la novela. Las referencias literarias y fílmicas a la historia de Martin Guerre recuperan el motivo de la comunicación entre los vivos y los muertos, a

partir de las recreaciones artísticas citadas por Berta: la película *El regreso de Martin Guerre* basada en una historia real del siglo XVI y, desde el ángulo literario, la novela *La mujer de Martin Guerre* (1941) de Janet Lewis:

> *[...] una película francesa que vi poco después y que gozó de popularidad, El regreso de Martin Guerre. Era de 1981 o 1982 pero debí de verla en 1984, cuando vencí mis resistencias y finalmente me atreví: varias personas me habían hablado de ella y su tema me causaba temor. Estaba basada en una historia real, acontecida en el sur de Francia, muy cerca de España, en el siglo XVI, y también —supe luego— en una excelente novelización de 1941, La mujer de Martin Guerre, escrita por una autora americana para mí desconocida hasta entonces (pese a mis clases y a mi especialidad), Janet Lewis* (Marías, 2017: 374-375).

El regreso de Martin Guerre (Daniel Vigne, 1982) aborda el tema de los visos de suplantación que puede tener un regreso, sobre cómo al cabo de muchos años el hombre que regresa se asemeja mucho al que se marchó y al mismo tiempo lo distancia de él un abismo, con la suspicacia de una posible suplantación. El punto que conecta la *nouvelle* de Lewis y la película francesa de Daniel Vigne (1982) radica en que a Berta le hablan y aconsejan primero la película sobre Martin Guerre y solo después descubre que está basada en la novelita de Janet Lewis. Lejos de resultar resolutiva, Berta deja en la hipótesis si el relato de Martin Guerre sobre el que ella reflexiona procede de la película, de la novela o de un libro de una profesora innominada. Sin embargo, tampoco importa explorar la fuente directa de la que se nutre el discurso de Berta, sino más bien constatar que ambas recreaciones artísticas (la de Janet Lewis y la de Daniel Vigne), orientan sus ideas y estilemas en la misma dirección:

> *Ya no sé si todo esto lo relataba la película, la novela de cuarenta años antes o un libro de `microhistoria´ posterior, de una profesora de Princenton, que asimismo me molesté en leer una vez atravesado el umbral del miedo y despertada mi curiosidad. Probablemente lo relataban los tres, ninguno se apartaba en lo fundamental del resto, ninguno faltaba a la verdad* (Marías, 2017: 375).

Berta Isla sitúa en pie de igualdad las ficciones literaria y fílmica, pues ambas recrean una historia concomitante a su propia existencia,

colmando de significación el discurso tejido por la espera, aún en la incertidumbre de un posible regreso. En síntesis, el relieve que la materia fílmica adquiere en la narrativa de Javier Marías permite tender puentes entre discurso literario y discurso fílmico.

2.3. Eje imitativo: vivir el cine

Imitar es una de las pulsiones ancestrales del ser humano. Aristóteles situó la *mimesis* en el centro de su *Poética* para significar así el predominio de esta condición en detrimento de la *poiesis*, la creación o el genio. Llevado este concepto al pensamiento literario de Marías, en el ensayo titulado "Autobiografía y ficción" (1993: 70-78) recogido en *Literatura y fantasma*, el novelista hace extensible la idea a las ficciones vistas en el cine. En esta línea, en *Así empieza lo malo* Juan de Vere es un personaje autoconsciente de estar imitando (mimetizando comportamientos, gestos, actitudes o estilos de vivir y actuar) de personajes de Hitchcock: "Tal vez yo imitaba ahora a criaturas de Hitchcock" (Marías, 2014: 191).

Las ficciones de Hitchcock y Marías participan de la significación del ojo (Bataille, 1994: 54) como un elemento esencial en su construcción simbólica e imaginaria (Sanabria, 2011). Una ventana, el quicio de una puerta o el umbral que separa dos espacios constituyen el incentivo suficiente para que, en los personajes mirones, espías, detectives, todo ellos seres con una curiosidad exacerbada, aflore la *pulsión escópica* (Lakhdari y Enache, 2014) de su mente asociativa y enfermiza. A este respecto, Rodríguez Fisher (2004: 75) ha dedicado una reflexión exhaustiva a la condición de narrador-espía de Jaime Deza, personaje que "mira para ver y contar: un traductor de vidas o anticipador de historias".

Los procesos semióticos que conectan cine y literatura implican como punto de partida la existencia de un "protomundo canónico" (Doležel, 1999: 312), a partir del cual se modela un nuevo mundo de ficción. Si como sostiene Doležel (1999: 282), en la naturaleza semiótica de los mundos ficcionales se ofrece una cadena de sucesión, "complementándose, reforzándose, o compitiendo y minándose unos a otros", películas de Hitchcock como *La ventana indiscreta* (1954) y *Vértigo* (1958) se instauran como proto-obras a partir de las que es posible establecer un vínculo con pasajes literarios de *Todas las almas* y *Tu rostro mañana*.

En concreto, la estética de la contemplación en el ciclo de Oxford de

Javier Marías ofrece dos momentos culminantes vinculados por un espacio común: el museo Ashmolean de Oxford en *Todas las almas* y el Museo del Prado que visita Deza en *Tu rostro mañana* para espiar a Custardoy y donde contempla el cuadro *Las edades y la muerte* de Hans Baldung Grien (Poncelet, 2010; Pérez Carbonell, 2016a). Estos pasajes a su vez ofrecen concomitancias con el mundo ficcional representado por Hitchcock en *Vértigo (de entre los muertos)*, cuando Scottie espía a Madeleine y ese ser fantasmagórico visita un museo para contemplar el retrato de su bisabuela difunta Carlota Valdés.

De un modo muy notable *Así empieza lo malo* se asemeja a la estructura ficcional y al modelo de mundo planteado por Hitchcock en Vértigo, como fue puesto de relieve en el estudio "Reescribir el *Vértigo* (de entre los vivos): la impronta cinematográfica de Hitchcock en *Así empieza lo malo*, de Javier Marías" (López López, 2017b: 269-290): hay el triángulo de personajes (Juan de Vere, Beatriz Noguera y Susana) similar al que forman Scottie, Judy y Madeleine; hay dos detectives, dos mujeres de las cuales una es la simulación o repetición de la otra por su parecido físico y finalmente mueren (2017b: 273).

La novela, a su vez, ofrece capítulos de acción desbordante marcados por la persecución, hecho que la interconecta con obras de la filmografía de Hitchcock como *Vértigo (De entre los muertos)* o *Con la muerte en los talones*. Los detectives, quienes en un principio salvan la vida a las mujeres, acaban teniendo una relación carnal con los personajes femeninos a los que habían estado espiando. En los episodios de espionaje del joven de Vere tras los pasos de Beatriz en el santuario de Nuestra Señora de Darmstadt, prevalece toda una dinámica visual, un escenario de ventanas indiscretas, una plasticidad en la construcción del discurso que recuerda de manera incesante los ángulos visuales de las películas del genio del suspense.

El cine como vivencia se filtra en el enhebrado de la trama a modo de imitación de distintos escenarios provenientes del cine de Hitchcock. Esta evocación de lugares y espacios cinematográficos alcanza un relieve indiscutible cuando Juan de Vere, por encargo de Muriel, inicia el espionaje de Beatriz Noguera y llega hasta el Santuario de Nuestra Señora de Darmstadt, recuperando memorables escenarios hitchcockianos:

No sé muy bien por qué […] el ambiente del lugar me recordó vagamente

> *al de la casa en la que estuvo y no estuvo Cary Grant secuestrado una tarde en Con la muerte en los talones, y a la vez, con ser muy diferentes y de países distintos —pero los autores con estilo dejan en todo su huella y unifican lo divergente—, al de la zona por la que se aventuraba James Stewart en Londres buscando a un tal Ambrose Chappell en El hombre que sabía demasiado, acababa de verlas en un ciclo Hitchcock de la Filmoteca al que Muriel me había arrastrado sin esfuerzo, decía que había que frecuentar sin cesar sus películas porque a cada visión se descubría y aprendía algo nuevo, inadvertido en las anteriores* (Marías, 2014: 166).

Si bien las coordenadas históricas y espaciales han cambiado, la recuperación de los escenarios del cine de Hitchcock —explicitados en *Con la muerte en los talones* y *El hombre que sabía demasiado*, pero extensibles como veremos a *Vértigo (de entre los muertos)*—, se asocian al santuario de Nuestra Señora de Darmstadt en el que Juan de Vere espía por primera vez a Beatriz Noguera. Al hilo de esta idea Jordi Gracia (2009: 277) apuntó que la "espléndida morosidad meditativa" del relato se funde en las novelas de Marías con una creciente "tensión narrativa", sostenida a lo largo de muchas páginas. Estos elementos antitéticos en apariencia (la reflexión meditativa que se expande y la tensión intensiva que sostiene la acción en la intriga y el suspense) logran que sus novelas no puedan interpretarse únicamente como un *thriller* de intriga de naturaleza policíaca, ni se reduzcan tampoco a novelas-ensayo de tempo lento.

En este sentido, el espionaje como patrón narrativo de las películas de Hitchchcock es motivo que vincula el modo de actuar de Juan de Vere al de los memorables actores hitchcockianos: Cary Grant en *Con la muerte en los talones* y James Stewart en *El hombre que sabía demasiado*. Los espías cerebrales de Hitchcock cuya visión atenta sobre la realidad es también un pensamiento acerca de la misma, se asimilan al comportamiento de Juan de Vere en la novela de Marías, espía curioso que camina por las calles de Madrid tras los pasos de Beatriz Noguera.

3. HACIA UNAS CONCLUSIONES

Pensar el cine desde las coordenadas de una poética que exceda los rígidos preceptos de la adaptación literaria ha sido el propósito inicial de esta línea de estudios. Distanciándose del paradigma tradicional de

las adaptaciones cinematográficas de obras literarias[4], en la escritura de Javier Marías el cine se sitúa como origen de ficciones. Es el cine el que alumbra la literatura, dotándola de una significación renovada, obligando a mirar el texto literario con ojos nuevos, bajo una luz distinta. Al contacto y desde el conocimiento de diversas claves fílmicas, el crítico puede perfilar un singular bosquejo de su literatura, que no es documento muerto sino testimonio vivo de voces que dialogan con los lenguajes del cine, a través de la libre recreación de motivos fílmicos.

A lo largo de estas líneas he tratado de demostrar el modo en que en las novelas de Marías se deja sentir la huella de distintas películas, a veces mencionadas de modo específico y otras como apropiación de una escena memorable, a menudo de difícil identificación pese a que sus perfiles remiten a un mundo contemplado en la pantalla. Alfred Hitchcock, Orson Welles, J. L. Mankiewicz o Jean Renoir constituyen algunos de sus referentes acorde con el gusto estético del autor.

En este sentido, a la renovación discursiva de la novela —en su lenguaje, composición, formas y estilos—, contribuye la educación visual de narradores como Marías, novelista influenciado por el cine como elemento integrante de su marco de referencias culturales. Lotman decía en *Cultura y explosión* que los textos innovadores están escritos en una lengua cuyo código aún no se ha creado. Lengua sin código que revela un modo de hacer explosionar los pliegues del lenguaje. Al interconectarse con los códigos del cine, la escritura de Javier Marías invita a redefinir los volubles perfiles del arte. El cine, como expresó muy bellamente Lotman, nos habla, nos habla con muchas voces que forman contrapuntos muy complejos. Nos habla y quiere que lo escuchemos. También los

[4] Cabe mencionar la adaptación de *Todas las almas* (1989), que fue llevada al cine bajo el título *El último viaje de Robert Rylands* (1996) por Gracia Querejeta. Como atestigua Kercher (1997: 102), Marías mostró un enorme descontento con el resultado, y así lo manifiesta en dos artículos publicados en noviembre de 1996 en *El País*: "El novelista va al cine" (Marías, 2005: 216-219) y "El novelista sale del cine" (Marías, 2005: 220-222), recogidos posteriormente en *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005). Su descontento viene motivado porque la adaptación cinematográfica no respeta la esencia del libro. De hecho, la película introduce elementos inexistentes en el libro, como la relación homosexual explícita entre Cromer Blake y Toby Rylands. Aunque por sus labores como traductor Javier Marías es consciente de la dificultad para trasladar un texto a otra lengua, el novelista se plantea, según explica Miguel Marías, "si hay necesidad de que exista también como película lo que ya es satisfactorio y suficiente en forma de libro" (Marías, 2005: 19). Otra adaptación más reciente es la del cuento *Mientras ellas duermen* (1990), llevada al cine por Wayne Wang: *Mientras ellas duermen* (2016) (Gaviña, 2012).

personajes de Marías, cinéfilos y contempladores atentos de todo cuanto sucede, dialogan con el cine. Es el caso de Jaime Deza, el narrador del ciclo de Oxford[5], quien en *Tu rostro mañana* atribuye a su discurso la condición de un legado cinematográfico, como si hubiera escuchado todas sus palabras en el cine, conformando así un nudo indisociable entre la vida y la experiencia cinematográfica: "Todas estas frases que hemos visto pronunciar en el cine las he dicho yo o se las he oído a otros a lo largo de mi existencia, esto es, en la vida, que guarda mucha más relación con las películas y la literatura de lo que se reconoce normalmente y se cree" (Marías, 2013c, 29-30).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES (2010). *Poética*. Nueva reimpresión, traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza.

BAL, M. (2004). "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". *Estudios visuales* 2, 11-50.

BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

BATAILLE, G. (1994). *Historia del ojo*. México: Ediciones Coyoacán.

BAZIN, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

____ (1974). *Jean Renoir*. W. H. Allen: Virgin Books.

BINH, N. T. (1994). *Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Cátedra.

BLANCA, I. (2013). "Prólogo". En *Las huellas dispersas*, Javier Marías, 11-15. Barcelona: De Bolsillo.

CANDELORO, A. (2012). *Como la nieve resbaladiza. Javier Marías narratore del tempo*. Roma: Aracne.

[5] El marbete *ciclo de Oxford* es el rótulo que engloba *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002-2007), esta última compuesta a su vez de sucesivas entregas –*Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza* (2002), *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño* (2005) y *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós* (2007), denominación surgida antes con una voluntad editorial que, con un propósito inherente a lo literario, en la edición de 2013 en De Bolsillo. No obstante, en *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (2010), Pozuelo Yvancos se anticipó al referirse a él como "ciclo Deza" (Blanca, 2013: 11), si bien ha sido *ciclo de Oxford* el marbete que ha cuajado al permitir la inclusión de *Negra espalda del tiempo* pese a que Deza no aparezca en ella ni como narrador ni como personaje. En la actualidad la crítica (Scharm 2013, Pozuelo Yvancos, 2017) suele referirse a estas novelas con la condición de ciclo.

____ (2016). *Javier Marías y el enigma del tiempo*. Murcia: Universidad de Murcia.

CASTELLET, J. M.ª (2001). *La hora del lector*. Barcelona: Península.

COHN, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton: Princeton University Press.

COMPANY, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico.* Madrid: Cátedra.

CUÑADO, I. (2004). *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías.* Amsterdam / New York: Rodopi.

DOLEZEL, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco / Libros.

GAVIÑA, S. (2012). "Wayne Wang llevará al cine *Mientras ellas duermen*, de Javier Marías". *ABC*, 10 de octubre. Disponible en línea: *http://www.abc.es/20121010/cultura-libros/abci-wayne-wangllevara-cine-201210091743.html* [13/11/2016].

GELIDA, R. (2001). "Literatura de indagación: Cultura visual, televisión y el sujeto en *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías". *Revista Hispánica Moderna* 54.2, 474-491.

GENETTE, G. (1989). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.

GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.

GRACIA, J. (2009). "Pensar por novelas. *Tu rostro mañana* de Javier Marías". En *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías,* A. Grohmann y M. Steenmeijer (eds.), 61-65. Amsterdam / NewYork: Rodopi.

GROHMANN, A. (2002). *Comings into One's Own. The Novelistic Development of Javier Marias.* Amsterdam / New York: Rodopi.

GROHMANN, A. y STEENMEIJER, M. (eds.) (2009). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías.* Amsterdam / New York: Rodopi.

HERZBERGER, D. K. (2011). *A companion to Javier Marías.* Woodbridge: Tamesis.

KERCHER, D. (1997). "Children of the European Union, Crossing Gendered Channels: Javier Marías's novel, *Todas las almas*, and Gracia Querejeta's *El último viaje de Robert Rylands*". *Cine-Lit* 3, 100-112.

LAKHDARI, S. y ENACHE, I. (2014). *Voir, se voir, être vu. La pulsion scopique dans la litterature hispanique contemporaine*. París:

Indigo.
LESSING, G. E. (1985) [1776]. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía.* Traducción, prólogo y notas de Enrique Palau. Barcelona: Orbis.
LÓPEZ LÓPEZ, C. M. (2015). "El cine como clave cultural y hermenéutica en la narrativa de Javier Marías: una lectura de *Así empieza lo malo*". En *La diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea*, F. López Criado (ed.), 287-294. Santiago de Compostela: Andavira.
____ (2017a). "Caminar al ritmo del pensamiento: el monólogo *in itinere* en *Tu rostro mañana* de Javier Marías". En *Topografía literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, A. Agraz Ortiz y S. Sánchez-Hernández (eds.), 565-574. Madrid: Biblioteca Nueva.
____ (2017b). "Reescribir el *Vértigo (De entre los vivos)*: la impronta cinematográfica de Hitchcock en *Así empieza lo malo,* de Javier Marías". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 26, 269-290. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19956* [10/02/2020].
____ (2018). "Películas sin voz y otros insomnios: Claves fílmicas en *Mañana en la batalla piensa en mí,* de Javier Marías". En *El texto de las mil caras: hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana*, D. García Ponce y L. Pache Carballo (eds.), 283-297. Sevilla: Renacimiento.
____ (2019). *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
LOTMAN, I. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
MARÍAS, J. (1990). *Mientras ellas duermen*. Madrid: Alfaguara.
_____ (1993). *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela.
_____ (1997). *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara.
_____ (2001) "Diario de Zürich". En *El pensamiento literario de Javier Marías*, M. Steenmeijer (ed.), 11-28. Amsterdam / New York: Rodopi.
_____ (2005). *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
_____ (2013a). *Negra espalda del tiempo*. Barcelona: De Bolsillo.
_____ (2013b). *Todas las almas*. Barcelona: De Bolsillo.

_____ (2013c). *Tu rostro mañana.* Barcelona: De Bolsillo.
_____ (2014). *Así empieza lo malo*. Barcelona: Alfaguara.
_____ (2017). *Berta Isla*. Barcelona: Alfaguara.
MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2009). "Del pensamiento visual al pensamiento literario". En *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías,* A. Grohmann y M. Steenmeijer (eds.), 115-132. Amsterdam / NewYork: Rodopi.
NÚÑEZ DÍAZ, P. (2011a). *Las colaboraciones de Javier Marías en la prensa. Opinión y creación*. Madrid: UNED.
____ (2011b). "Acerca del propio oficio: Una mirada a la obra periodística de Javier Marías". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 20, 497-515. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6276* [10/02/2020].
PEÑA ARDID, C. (1991). "La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica". *Cuadernos de Investigación Filológica* 17, 169-191.
____ (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
____ (2004). "Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 237-275. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6096/5831* [10/02/2020].
PÉREZ BOWIE, J. A. (2010). "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión". En *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, J. A. Pérez Bowie (ed.), 21-43. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
PÉREZ-CARBONELL, M. (2016a). *The Fictional World of Javier Marías. Language and Uncertainty*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi.
____ (2016b). "Ghosts as Storytellers: Absences and the Phantasmagorical Nature of Javier Marías's Narrators". *Bulletin of Hispanic Studies* 93.5, 495-509.
PIÑERA TARQUE, I. (2009). *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*. Kassel: Reichenberger.
PITTARELLO, E. (2009). "Sobre las fotos". En *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, A. Grohmann y M. Steenmeijer (eds.), 95-113. Amsterdam-New York: Rodopi.

____ (2017). "Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías". En *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, N. Noyaret y A. Paoli (eds.), 353-366. Binge (France): Éditions Orbis Tertius.

PONCELET, N. (2010). *El tema de la mirada en Todas las almas de Javier Marías*. Nordersted: Grin Verlag.

POZUELO YVANCOS, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.

____ (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

SANABRIA, C. (2011). *Contemplación de lo íntimo: lo audiovisual en la cultura contemporánea.* Madrid: Biblioteca Nueva.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

____ (2010). "De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos fílmico-literarios". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 186.741, 5-23. Disponible en línea: *http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/749* [10/02/2020].

SCARLETT, E. (2004). "Victors, Villains and Ghosts: Filmic Intertextuality in Javier Marías's *Mañana en la batalla piensa en mí*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.2, 391-410.

SCHARM, H. (2013). *El tiempo y el ser en Javier Marías: el Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*. Amsterdam / New York: Rodopi.

STEENMEIJER, M. (2005). "Javier Marías, columnista: el otro, el mismo". En *Javier Marías*, I. Andrés y A. Casas (eds.), 255-273. Universidad de Neuchâtel: Arco Libros.

UTRERA, R. (1985). *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.

FILMOGRAFÍA

HITCHCOCK, A. (1954). *La ventana indiscreta* (*Rear Window*). Estados Unidos: Paramount Pictures.

____ (1956). *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*). Estados Unidos: Paramount Pictures.

____ (1958). *Vértigo (De entre los muertos)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

____ (1959). *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*). Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
LEISEN, M. (1940). *Recuerdo de una noche* (*Remember the Night*). Estados Unidos: Paramount Pictures.
MANKIEWICZ, J. L. (1947). *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*). Estados Unidos: 20th Century Fox.
OLIVIER, L. (1955). *Ricardo III* (*Richard III*). Reino Unido: London Films.
QUEREJETA, G. (1996). *El último viaje de Robert Rylands*. España: Alta Films / Elías Querejeta P.C.
RENOIR, J. (1951). *El río* (*Le fleuve*). Francia: Coproducción India-USA-Francia: Theter Guild / Oriental International Film.
VIGNE, D. (1982). *El regreso de Martin Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*. Francia: Production Marcel Dassault / France 3 / S.F.P.C.
WANG, W. (2016). *Mientras ellas duermen* (*While the Women Are Sleeping*). Japón: Toei.
WELLES, O. (1965). *Campanadas a medianoche (Falstaff – Chimes at Midnight)*. España: España-Suiza-Francia; Alpine Films / Internacional Films.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 13 de abril de 2020.

UNA MIRADA SOBRE EL INSTANTE: *FOTOGRAFÍAS*, DE FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO[1]

A LOOK ON AN INSTANT: FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO'S *FOTOGRAFÍAS*

María PAYERAS GRAU
Universitat de les Illes Balears
maria.payeras@uib.es

Resumen: El artículo analiza *Fotografías*, poemario publicado en 2008 por Francisco Díaz de Castro, enfocando la atención crítica sobre los siguientes aspectos: la fragmentariedad del discurso, que se construye como reflexión en torno al presente histórico, las relaciones entre el discurso poético y la fotografía de reportaje y el diálogo intertextual con los grandes teóricos de la fotografía.

Palabras clave: *Fotografías*. Francisco Díaz de Castro. Poesía. Siglo XXI. Historia. Fotografía. Intertextualidad.

Abstract: This article studies *Fotografías*, a collection of poems published in 2008 by Francisco Díaz de Castro. Its critical scope focuses on the following aspects: the fragmentary nature of discourse, which is constructed in the form of a reflection on the historical present; the relationship between Castro's poetic discourse and reporting photography; and lastly, the intertextual dialogue that is established with the great theoreticians of the field of photography.

Key Words: *Fotografías*. Francisco Díaz de Castro. Poetry. 21st Century. History. Photography. Intertextuality.

[1] Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas de la Transición (1973-1982)". Ref. FFI2017-84759-P (*AEI/FEDER, UE*).

La poesía de Francisco Díaz de Castro presenta una marcada propensión a reflejar la temporalidad en su fluencia. Así lo ponen de manifiesto el carácter elegíaco de su obra, la temática específica de infinidad de poemas y sus títulos. Ratificando esta inclinación, el título de sus poesías completas, *Cuestión de tiempo* (2017), sustancia la cuestión temporal como esencia misma de su obra. *Fotografías* (2008), el libro en el que voy a centrar mis reflexiones puede parecer un poemario desviado de sus líneas rectoras en dos aspectos fundamentales: la forma de poesía en prosa —una modalidad inédita en su obra— y su carácter objetivo, opuesto a la naturaleza lírica de sus poemarios anteriores. El anclaje en su trayectoria previa queda ratificado por cuestiones como la temporalidad, el talante meditativo y el diálogo interartístico. Pesa también como precedente de *Fotografías* la abundancia de poemas que parecen capturar verbalmente una imagen atrapada en la fluencia del tiempo. En este sentido, gran parte de los poemas de *Hasta mañana, mar* (2005) encuadran entre versos la imagen que retiene el instante irrepetible2. Pero contrariamente al intimismo propio de su obra anterior, *Fotografías* apela al lector acerca de la realidad histórica actual vehiculando su discurso crítico a través de dos formas de lenguaje: el poético y el fotográfico, que dialogan entre sí, concentrando el análisis de la actualidad en torno a un racimo de imágenes fotográficas. *Fotografías*, por otra parte, es el poemario de un fotógrafo, pero no es un libro relativo a fotografías propias y no es un libro ilustrado, sino que remite a un patrimonio visual colectivo con el exclusivo apoyo de la palabra. Si esta fuera una elección libre del artista, no condicionada por los costes editoriales de la imagen, resultaría de lo más significativa, pues podría interpretarse como refutación al lugar común de que una imagen vale más que mil palabras.

A partir de estas consideraciones iniciales, intentaré asediar el sentido de *Fotografías* alrededor de varios núcleos especialmente significativos: el carácter fragmentario del discurso, el reflejo de la actualidad histórica y el diálogo con creadores y teóricos de la fotografía.

[2] Este aspecto ha sido estudiado por Luis Bagué, quien, enfatizando el carácter plástico e instantáneo de muchos poemas, se ha referido a ellos como "postales" y "fotografías" (*apud* Payeras, Bernat y Moral, 2017: 57-71).

1. FRAGMENTACIÓN

Las doce secuencias numeradas que componen el conjunto dialogan entre sí, con las imágenes a las que se refieren, con artistas, escritores y pensadores del mundo contemporáneo, con el propio autor que se interpela a sí mismo en el texto y, en última instancia, con el lector. Se trata de un discurso abierto, que actúa dejando a la conciencia fluir libre sobre los estímulos visuales e incrustando, en el propio discurso, otros discursos —sobre todo de carácter literario y filosófico— que actúan como hipotexto. Pese a la fragmentariedad, el sujeto poético nos ofrece, a partir de las imágenes evocadas, un conjunto de reflexiones que acaban desvelando una cierta unidad de sentido. Por el carácter reflexivo de los textos, junto con su presentación parcial y asistemática, denominaré como "fragmento" a cada una de las doce secuencias poéticas que forman el conjunto del libro.

El fragmentarismo del discurso literario se adecúa al carácter de *collage* visual que el libro propone, en tanto que hace referencia a numerosas imágenes fotográficas, y, a la vez, replica el carácter fragmentario del mismo medio fotográfico como documento: la fotografía congela una imagen, un instante. No incluye el antes y el después, por lo que la construcción de un relato sobre ella es posterior.

El collage textual y fotográfico, no obstante, posee nexos de unión que apuntalan la unidad del conjunto y conducen al lector en el laberinto de palabras para alcanzar su sentido. La reflexión en torno al hecho fotográfico es el más relevante de esos nexos. Complementariamente, las palabras "corazón" y "bosque" —representando, la primera, el centro emocional del sujeto y la segunda, el espacio de la colectividad—, pasan de texto en texto, creando cierta ilación entre ellos.

"Corazón", en primera instancia, es el destinatario directo del torrente verbal, el alter ego del sujeto poético y, por ello mismo, uno de los elementos esenciales en el carácter dialógico del texto. Es interesante que el poeta haya decidido tomar como sinécdoque de su ser individual esa entraña que se asocia habitualmente con las emociones, aunque lo hace, también, para negarlo, para limitar su espacio en la interpretación de la realidad, como propone en el fragmento V: "No lamentarse, no darle la palabra al corazón en llamas" (Díaz, 2017: 125).

Tal vez la alteración emocional sea la primera e inevitable reacción ante algunas de las fotografías aludidas en el texto, pero los hechos que

reflejan exigen una reflexión que la controle[3]. Conceptos fotográficos —"campo", "encuadrar", "enfocar", "obturador", "cámara subjetiva", "visor", "lomografía", etc.— delimitan las coordenadas de la reacción que la imagen provoca, trasladando un marco conceptual técnico a la observación y análisis de la misma: "Cuanto pueda quedar fuera de campo importa mucho más en esta foto que tiene al corazón atenazado en su rincón prohibido", escribe en el fragmento XI (Díaz, 2017: 130). Y en el XII propone "encuadrar de otra forma la emoción, como desde su ausencia, sin sentir…" (Díaz, 2017: 130).

El "corazón" individual de estos poemas se inserta en un conjunto más amplio nombrado como "corazón del bosque" o "de la jungla" (Díaz, 2017: 123), representando ambos el latido conjunto de una época, de una civilización.

El "bosque", segundo elemento estable en el mapa simbólico del poemario, tiene un sentido más movedizo. Por un lado, representa la aglomeración humana, que en nuestra civilización occidental toma la forma de la ciudad: "El secreto del bosque hace distintas la tiniebla y la luz, por más que la mirada no pueda ya no ser urbana", escribe en el fragmento VI (Díaz, 2017: 125); y en el IX habla de "Claros del bosque, imágenes de una ciudad deshabitada con todas sus ventanas encendidas" (Díaz, 2017: 128). El bosque urbano no es un espacio amable, sino un entorno donde se concentran las inseguridades, las soledades, los miedos y las precarias vidas de todos y cada uno. Más allá de la fascinación que puedan ejercer sobre el ánimo del paseante —como en efecto recoge *Fotografías*— la belleza de sus extrañas flores arquitectónicas, la cambiante configuración de su estructura, el brillo nocturno de sus luminarias, la ciudad —las ciudades— son el espacio de la confusión, de la dilución de las identidades. Por otra parte, el bosque de *Fotografías* es también un bosque conceptual e ideológico, colindante con el mundo conocido, sí, pero de una espesura casi impenetrable, donde se vuelve una empresa titánica arrancar fragmentos de sentido: "Llegados al confín inmundo de este otro bosque de cemento y humo, las palabras se vuelven barro sucio y grasiento, signos inconsistentes para nadie" (Díaz, 2017: 129). En su

[3] Esta opción parece afirmarse en la interpretación de Sontag a Virginia Woolf en *Ante el dolor de los demás* ([2003] 2004), porque la sola reacción emocional ante hechos luctuosos es una respuesta insuficiente que, de todos modos, puede ser abortada por la interpretación que se haga de la foto a partir de posiciones contrapuestas.

construcción simbólica predomina, en cualquier caso, un sentimiento de fracaso colectivo. El invierno, con toda su carga alegórica, es la estación en la que el discurso se halla instalado. También es la estación en la que se desarrolla un discurso hegemónico que se establece en la conciencia colectiva inducido por los poderes fácticos, que opera de forma mendaz e interesada y que, inconscientemente, alimenta su propia destrucción: "Hojas muertas del bosque para incendiar el bosque. Como un campo minado guarda todas las falsificaciones del sentido, todas las trampas del razonamiento acechando desde la luz de niebla de este invierno infinito" (Díaz, 2017: 127).

Ante ese bosque "que sepulta sus senderos, como un bosque culpable"[4], del fragmento VIII (Díaz, 2017: 127), la conciencia individual busca cauces y herramientas para la interpretación del presente, explorando claves de futuro. Pero el bosque es fiel a su arraigado simbolismo como espacio del temor, de la confusión, donde es fácil perder las referencias y desorientarse. Puede ser un terreno para el descubrimiento, para la aventura de conocer si es que se tienen las herramientas para recorrerlo, tal como expone en el fragmento VIII: "Inventar los senderos y caminar a ciegas, entre chasquidos de hojarasca y ramajes secos, como por un osario inmenso" (Díaz, 2017: 127). Porque esa es la principal dificultad, que las viejas herramientas[5] parecen obsoletas: "Desmantelados obradores, las viejas herramientas desechadas" (Díaz, 2017: 127). Un presente sociopolítico profundamente inestable extrema las dificultades para hallar sentido y salida a las nuevas situaciones, tal como recoge el poema XI: "El bosque se desplaza imperceptiblemente confundiendo la imagen" (Díaz, 2017: 129).

La centralidad simbólica del corazón y el bosque queda refrendada por la propia organización del libro. *Fotografías* se abre con una referencia al corazón y se cierra con otra, de sentido coincidente, al corazón y al bosque. La apertura —"Tú no quieres banderas, corazón, no quieres confortarte" (Díaz, 2017: 121)— se refiere a la necesidad de perspectiva y objetividad, imposibles cuando la identidad personal se implica en el análisis. El fragmento XII, por su parte, clausura agrupando los símbolos

[4] En ocasiones, Díaz de Castro enfatiza el texto utilizando para ello las cursivas.

[5] El poeta utiliza la imagen de las "viejas herramientas" para sugerir el abandono del marxismo como instrumento teórico para transformar la realidad.

del corazón y el bosque para reafirmarse en la convicción de que hay que guardar en la memoria las imágenes "en frío" (Díaz, 2017: 130), para no permitir que el torrente emocional anule la "doble acción precisa de desenmascarar y construir" (Díaz, 2017: 131).

Estos nexos, como he dicho anteriormente, dan ilación al collage en que se basa el poemario, construido en torno a la acumulación de unas imágenes que no son exclusivamente fotográficas, aunque sí lo sean en su mayor parte. En el conjunto del libro se superponen instantáneas de la actualidad periodística —y de ahí el abierto protagonismo de la fotografía de reportaje en el contexto—, con otras imágenes de intención artística. Como fragmentos de realidad confluyen todas ellas en *Fotografías* (2008) formando una especie de mosaico que se resiste a la fijación, una imagen caleidoscópica donde los fragmentos se reordenan representando el movedizo semblante del presente histórico.

También las referencias al *collage* son frecuentes en el poemario, y están presentes a través de dos obras concretas. Una de ellas es Berlin Alexanderplatz ([1929] 1982), de Alfred Döblin, una obra que convoca Díaz oportunamente como representación literaria de un período histórico en el quicio de una transformación social radical, que superpone discursos, voces narrativas, textos de distinta procedencia, etc. La segunda de esas obras es Une semaine de bonté, de Max Ernst ([1934] 2009), que sobresale por lo que tiene de deconstrucción y reconstrucción de sentido. Díaz se refiere expresamente a ella en el fragmento V en los siguientes términos: "Une semaine de bonté: mientras Hitler ganaba, limpiamente, en las urnas, Max Ernst organizaba sus recortes: fragmentos victorianos para armar en imágenes el réquiem por un orden a punto de naufragio" (Díaz, 2017: 124-125). En efecto, Max Ernst recorta grabados de distinta procedencia, a menudo folletines victorianos, para pegarlos de nuevo, reordenados, creando un mundo visual impactante, vanguardista y transgresor, que presenta la realidad bajo una óptica revolucionaria. Otra vez se subraya el momento de crisis histórica en que la obra se produce, en plena devastación de los valores humanistas. El fragmento citado enlaza con varias cuestiones que el discurso poético aborda, tales como la relación entre imagen y realidad, la debilidad del arte para incidir en la realidad histórica, el valor del collage como técnica para deconstruir el discurso dominante, etc. Esta última idea tiene mucho arraigo en el discurso poético: "Se ve de otra manera mirando en los reflejos de un espejo hecho añicos sobre un charco

de sangre coagulándose" (Díaz, 2017: 128). De esa convicción surge la propuesta básica del discurso poético: "Fragmentar para armar la realidad de otro modo que con el sentimiento" (Díaz, 2017: 125). Como hiciera Ernst con su expresión plástica, Díaz parece empeñado en ver a través de imágenes conocidas la verdad subyacente.

2. LAS FRACCIONES DEL MOMENTO HISTÓRICO

Urgido por la actualidad política internacional, este libro se escribe en lo que el autor considera el gozne entre dos órdenes mundiales, revelando la inquietud del artista ante la crisis global que plantea el nuevo siglo[6], convirtiéndose el propio poemario en la "metáfora de un tiempo amenazado" (Díaz, 2017: 122).

El *collage* fotográfico que el poeta despliega ante nuestra mirada de lectores tiene como referente fundamental la actualidad gráfica. Sin embargo, como antes quedó establecido, *Fotografías* es una obra literaria carente de ilustraciones. Esta circunstancia obliga a algunas consideraciones que no pueden soslayarse. Es cierto que la historia literaria confronta al lector con muchos textos poéticos que son el reflejo ecfrástico de imágenes que pocas veces aparecen recogidas en el libro. Se trata a menudo de estampas sobradamente conocidas o también de otras menos conocidas pero inequívocas una vez localizadas. Son obras concretas de autores concretos que es posible cotejar con el texto poético. En *Fotografías* esta modalidad existe, pero no es la norma. El discurso de Díaz remite continuamente a artistas que se han servido de la fotografía como forma de expresión, pero no suele mencionar obras concretas. Por otra parte, el texto conduce al lector a la evocación de imágenes que la memoria colectiva de estos tiempos convulsos conserva en la retina, de la que hemos conocido variantes más o menos numerosas. La foto, en este caso, no siempre es identificable con exactitud, aunque la imagen mental tenga un referente nítido.

Partiendo, pues, de que el mosaico visual en que se apoya *Fotografías* tematiza preferentemente la fotografía de reportaje, algunos ejemplos

[6] Y, en efecto, el libro se escribe cuando está a punto de estallar una crisis económica a escala mundial, pero lo que el poemario de Díaz denuncia es la ausencia de valores éticos en las instancias superiores, que conculcan el pacto social.

pueden esclarecer las estrategias elegidas por el autor para sustentar sobre ella sus reflexiones. Empezaré con algunas imágenes icónicas, fácilmente aislables. El fragmento IV, por ejemplo, hace referencia a la fotografía "Muerte de un miliciano", de Robert Capa, publicada por la revista *Life*, el 12 de julio de 1937[7], no en 1938, como dice el texto de Díaz. No es objeto de este estudio comentar la autoría de esta foto[8] ni su veracidad documental, que son cuestiones ampliamente debatidas, porque ello no afecta a la reflexión que el poema propone. Lo que en este caso interesa es cotejar la foto del miliciano, que es una imagen que contribuyó a internacionalizar el conflicto bélico español, con la imagen publicitaria que ocupa la página siguiente:

> *Cuando en 1938* Life *publicó la foto del miliciano desplomándose que hizo famoso a Capa, en la página opuesta figuraba un anuncio de fijador Vitalis: un modelo de cabellos brillantes, pulcramente peinados. Como algunos lo vuelven a llevar en estos tiempos, signos. Y, redundante, como un tiro de gracia, el sarcasmo de la marca: Vitalis. La marca del sarcasmo* (Díaz, 2017: 123-124).

Díaz contextualiza la imagen según fue publicada, de modo que desvela cómo el capitalismo posee antídotos para neutralizar mensajes incómodos. El nombre de la marca comercial oponiéndose a la captación del momento de la muerte lo pone de manifiesto con crudeza. La publicidad comercial, su papel económico e ideológico en el sistema capitalista ocupa un lugar contiguo a la caída de un republicano que muere en la defensa del Frente Popular, invadiendo con su banalidad la imagen lacerante, lo que distorsiona la percepción del receptor y fomenta su indiferencia.

Otro ejemplo interesante es el fragmento noveno, donde se equiparan dos imágenes de distinta naturaleza, alejadas en el tiempo, pero unidas por un elemento visual: el capirote —o su equivalente— que cubre, en ambos casos, la cabeza de las figuras centrales. La primera es una foto del 31 de marzo de 2003, servida por la agencia de noticias Xinhua,

[7] Anteriormente, había sido publicada el 23 de septiembre de 1936 en la revista francesa *Vu.*

[8] El seudónimo Robert Capa corresponde, realmente, a dos personas, Endre Ernő Friedmann, y su pareja, Gerda Taro. Trabajaron juntos como corresponsales de guerra, siendo imposible atribuir con exactitud a uno de los dos la autoría concreta de una foto durante el tiempo que duró su colaboración. Por otra parte, existe abundante bibliografía en torno a la hipótesis de que la fotografía no corresponda a una muerte real sino a una escenificación del conflicto.

que dio la vuelta al mundo. Acababa de dar comienzo la Guerra de Irak, declarada once días antes, y la imagen de un padre, con la cabeza cubierta por una especie de bolsa negra, abrazando a un hijo de corta edad detrás de la alambrada, era un mudo alegato contra la sinrazón del conflicto. Díaz de Castro la describe y, sobre todo, la interpreta: "Desenfocados en el primer plano, entre el espectador y el prisionero, los alambres de espino distancian la mirada estremecida" (2017:128). Una palabra definitoria abarca a autor y lector: ambos son espectadores y, por conocedores, partícipes del drama que se despliega ante sus ojos. Implícita queda una pregunta: ¿Puede el espectador permanecer impasible ante el horror? "Esos polbos", el grabado de Goya que el fragmento coteja con la fotografía anterior, desvela algunas semejanzas significativas. En primer lugar, en lo que el ojo aprecia, la cabeza cubierta de los prisioneros y su forma puntiaguda. De forma menos evidente está lo que no capta la retina, pero sí la reflexión del lector: la equivalencia de los espectadores que contemplan en la actualidad la fotografía y la multitud que asiste al auto de fe. Al fondo de la mirada, libros como *Ante el dolor de los demás,* de Susan Sontag ([2003] 2004) o *Marcos de guerra*, de Judith Butler ([2009] 2010) se intuyen como soporte intelectual. El concepto de público escarmiento, la inoculación del miedo en la población civil como mecanismo de control, la religión como coartada para la violencia también están ahí, en la mirada literaria sobre las dos imágenes.

En el mismo fragmento nos asalta otra imagen prendida en la retina de quienes asistimos, horrorizados, al espectáculo[9] del impacto de dos aviones contra las Torres Gemelas el 11 de setiembre de 2001 en Nueva York:

> *Hay una zona cero en cada excusa, en cada territorio salvado de sí mismo, hay un claro del bosque inhabitable en cada corazón que asiste al espectáculo. Mientras, quien se entregó al vacío desde el piso noventa de una torre de humo sigue cayendo interminablemente en su fotografía última* (Díaz, 2017: 128).

[9] Utilizo conscientemente la palabra *espectáculo*. Hoy sabemos que los atentados se planificaron cuidadosamente para que pudieran ser retransmitidos en directo por la televisión española. No por azar el poeta insiste a lo largo del poemario en ideas como teatro, espectáculo o representación para referirse a la realidad histórica global.

La cita anterior es un ejemplo de cómo hay un cierto grado de indefinición en cuanto al referente. Existen numerosas imágenes de personas saltando al vacío desde las Torres Gemelas. La más famosa es la de Richard Drew, fotógrafo de la agencia AP, titulada "El hombre que cae". Esa fotografía fue portada de numerosos medios el día siguiente del atentado, pero no es la única de estas características. Fotógrafos profesionales y aficionados documentaron ese momento —el propio Drew tomó una serie de fotos con la misma temática—, por lo que el poema de Díaz nos sitúa ante un collage mental de imágenes y recuerdos de un momento que marcó de forma definitiva un nuevo período de la Historia.

Muchas imágenes icónicas nos asaltan en las páginas de *Fotografías:* en el primer poema, por ejemplo, el "panorama de luces encendidas, desde el puente de Brooklyn" (Díaz, 2017: 121); en el octavo "ese muchacho masacrado por tirar una piedra contra un tanque israelí" (Díaz, 2017: 127); en el onceno "el documento repetido de un cayuco fantasma a la deriva, con su tripulación de muertos frente a costas doradas con bañistas de bronce" (Díaz, 2017: 129). El discurso apela a imágenes reconocibles que no siempre pueden aislarse como referentes únicos, lo que, por un lado, abunda en la idea de collage y, por otro, contribuye a fijar la atención sobre la realidad que ese cúmulo de imágenes traen a la conciencia del hombre actual.

Uniendo estos fragmentos, el autor invita a reparar en las imágenes servidas por la actualidad gráfica, aprendiendo a analizar las estrategias comunicativas que confluyen sobre cada una de ellas: entre la mirada del fotógrafo de conflictos, que capta un instante decisivo —en expresión de Cartier Bresson—, el uso mediático de dicha imagen, las lecturas políticas que desde diferentes discursos ideológicos se adueñan de ellas, hay un cúmulo de significados que la retina del espectador tiene que aprender a identificar para discernir por sí mismo. Díaz habla, en el poema VI, de "Fragmentar para armar la realidad de otro modo que con el sentimiento" y de "Entrenar políticamente la mirada" (Díaz, 2017: 125). Walter Benjamin, en una época marcada por el descubrimiento del psicoanálisis, se refirió al "inconsciente óptico" para designar aquello que la mirada directa del ojo sobre la realidad percibe solo de forma inconsciente, pero que la fotografía revela. En este sentido, las imágenes fotográficas tendrían la virtud de revelar la realidad no sobre el papel, sino en la mente del observador. La conciencia, así iluminada, se impulsa hacia nuevas dimensiones del

conocimiento. Entre las que Díaz destaca se encuentran dos: desactivar "la lógica del miedo" (Díaz, 2017: 126) y aprender del pasado.

Aprender del pasado: la actualidad impone continuos *flashbacks*, sensaciones de *déjà vu*. La imagen publicitaria de "Vitalis", es la de un fijador para el pelo, probablemente una de aquellas brillantinas a la moda de los años 30 del siglo XX, que —cómo no— evoca en Díaz la imagen engominada propia de ciertos sectores sociales en tiempos más recientes. También el grabado de Goya recobra actualidad confrontado con la imagen de la guerra de Irak.

Desactivar la lógica del miedo: los canales mediáticos sirven a diario multitud de imágenes de la actualidad política y social, trayendo a nuestras pupilas hechos incómodos que nos apelan, hechos que son también hábilmente manejados desde distintos discursos ideológicos para controlar a la población civil sembrando el miedo y alcanzando réditos de ese temor. Una exacerbada conciencia de precariedad se ha instalado en el mundo occidental a partir de los atentados de las Torres Gemelas, el 11 de septiembre de 2001 y nuestra sociedad va cediendo sucesivas parcelas de sus libertades a trueque de una ilusoria seguridad. Díaz recuerda en el poema VI lo fácil que es infundir un miedo irracional en la población civil, apelando a la conocida intervención radiofónica de Orson Welles que, en 1938, sembró el caos en Nueva York con la lectura de un relato de ficción.

Otros fragmentos del collage verbal apuntan a la fotografía como instrumento de control sobre la población. La hiperconectividad propia de la sociedad actual provee de un sinnúmero de datos a los dueños de los canales de comunicación, que los usan sin pudor para fines comerciales o de localización y que podrían usarlos de igual modo con fines de control ideológico y político. En un apunte sobre Sander deja caer Díaz: "Muchas de sus imágenes es fácil encontrarlas en la red. Como todo. Como a todos" (II, 122). Porque las imágenes que circulan por la red forman, en conjunto, un collage que, reordenado a conveniencia, compromete y amenaza nuestras libertades fundamentales: "Cerniéndose su hueco sobre torres y humo, sobre urbes inmensas en la niebla, ignorantes de lo que significa el diluvio de imágenes fugaces, esa red invisible en la que el vigilante toma nota" (Díaz, 2017: 123). La advertencia actualiza la fábula contenida en 1984 (Orwell, 1949).

Fotografías enuncia la realidad como campo de contradicciones dialécticas, pero no logra sustraerse a un invasivo pesimismo histórico.

El séptimo fragmento recala sobre lo que fue el último sueño colectivo del llamado "socialismo real", concretado en la experiencia histórica de la Revolución Cubana. Cartier Bresson, en un foto-reportaje sobre la vida en la Cuba de Castro, aparecido en la revista *Life* (1963), afirma haber leído en un cartel de La Habana: "Un país que estudia es un país que ganará" (Díaz, 2017: 126). Díaz de Castro lo transcribe insertándolo en un enunciado poético que, no obstante, recoge el desencanto de quien escribe sabiendo ya en qué muros se estrellan tantas utopías: "hace mucho tiempo que el eslogan que Henry Cartier-Bresson mencionaba en la revista *Life* resulta una verdad que la historia desmiente" (Díaz, 2017: 126).

Ante la cambiante realidad que se percibe, en el contexto posmoderno de quiebra de las ideologías, el sujeto se pregunta si son todavía útiles las viejas herramientas —¿la hoz y el martillo, en irónica reflexión de fondo?— para abordar el análisis de un tiempo nuevo que interpreta, en el poema II, como "migración global hacia ninguna parte" (Díaz, 2017: 122)[10].

3. DIALOGISMO

En un mundo donde la cultura de la imagen se expande de forma abrumadora, no es extraño que la literatura incorpore dicha cultura de forma expresa. El conocimiento de los distintos medios visuales y audiovisuales alcanzan cada vez de forma más especializada distintas parcelas del saber académico, y los estudios literarios no son ajenos a esta tendencia. No parece, sin embargo, que la fotografía sea la forma artística más valorada en esta clase de estudios, siendo la causa probable de esta marginación el hecho de que:

> *a diferencia de otras formas artístico-culturales, [la fotografía] está instalada como práctica familiar y social generalizada, motivo por el cual*

[10] La cuestión migratoria está también muy presente en la temática de *Fotografías*. De forma destacada lo hace en referencia al trabajo fotográfico de Sebastião Salgado, periodista gráfico distinguido con los más importantes premios internacionales. Uno de los temas que le han dado mayor notoriedad es su forma de fotografiar los éxodos masivos que han tenido lugar a finales del siglo XX y principios del XXI. Díaz evoca también los movimientos migratorios en las imágenes relativas a cayucos que arriban a las costas europeas, a menudo ante la atónita mirada de turistas y veraneantes en su jornada de playa. En el contexto, las migraciones meraforizan un mundo en crisis, moviéndose hacia otra era que se anticipa con indicios inquietantes.

> *las definiciones en torno al oficio y el carácter artístico convivieron y han reñido con imaginarios que la alejan de algún tipo de saber especialmente calificado* (Pérez, 2010: en línea).

Su carácter familiar y democrático, sin embargo, la hace un objeto habitual en el ámbito literario, sobre el que se proyectan las más varias intenciones descriptivas, simbólicas, ecfrásticas, etc.

Fotografías, sin embargo, se desarrolla en un registro discursivo, que disputa parcelas al ensayo. Su lenguaje funcional, descriptivo y reflexivo, escasamente ornamental, viene trufado de referencias bibliográficas y fundamentado en el conocimiento de los grandes maestros del género. Bajo este registro plantea una reflexión que pivota en torno al sentido y utilidad de la fotografía, que es tanto como decir la utilidad del arte.

El poemario se refiere a la dialéctica entre las emociones y el análisis racional en una obra poética que se vale de recursos ensayísticos para generar un discurso que dialoga con las emociones —ese "corazón" al que el hablante se dirige— adentrándose en la espesura —el "bosque"— de sentidos que la representación visual de la realidad nos ofrece.

Díaz de Castro plantea en esta obra cuestiones éticas en torno a la fotografía como forma de representación de la realidad. La selección de los materiales, el enfoque y el encuadre suponen elecciones significativas que aborda auxiliado por la lectura de pensadores como Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes o Judith Butler. Lo hace partiendo de un análisis personal afirmado en la indefensión del individuo frente al nuevo orden que paulatinamente se instala en el concierto internacional. Pero, también extiende y ejemplifica, con imágenes inscritas en el acervo colectivo, un catálogo personal de horrores —principalmente en su vertiente documental sociohistórica y de conflictos— a los que como ser humano y como escritor necesita dar respuesta.

Un elemento central en el discurso poético de Díaz, a partir del cual se establece el diálogo con otros creadores, es el que proyecta el ejercicio artístico sobre una realidad histórica en un proceso de crisis, de transformación radical. No olvidemos que tanto el fotógrafo Sander, su prologuista Döblin —autor de *Berlin Alexanderplatz*, obra a la que se hace también alusión en *Fotografías*—, como el surrealista Max Ernst, a cuya obra *Une semaine de bonté* se refiere igualmente Díaz en su poemario, son autores perseguidos por el nazismo, cuyas obras se producen en el momento

de crisis histórica que desemboca en los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. En esta ecuación, por otra parte, no debemos olvidar a Atget, por el carácter de precursor que los surrealistas le reconocieron, pero son, particularmente, los otros autores mencionados los que tienen que dar una respuesta artística y personal a la realidad histórica que les tocó vivir, combatiendo el ascenso y la posterior dominancia de una ideología contraria a los derechos humanos.

Se comprende en Díaz de Castro la intuición de estar viviendo un momento de crisis paralela, donde conviven los innumerables focos de emergencia humanitaria con una crisis económica e ideológica que amenaza con destruir los fundamentos de la sociedad occidental y de logros que parecían consolidados en ella. Esta cuestión se instala desde el primer momento en el discurso poético, tanto en la cita inicial de Benjamin —"Se avecinan tiempos peligrosos"—, como en el fragmento I: "Florecen con el siglo nuevo otras simulaciones de futuro […], artificios inciertos del lenguaje globalizado […]. Y tú piensas en la Alexanderplatz de Döblin o en la ciudad vacía de una foto de Sander anterior al nazismo"[11] (Díaz, 2017: 121).

En el espacio de referencias filosóficas, fotográficas y literarias que se instala en el centro del discurso poético de Díaz, existen varios núcleos de reflexión recurrentes. Uno de esos núcleos es, indudablemente, el que apunta hacia el inminente cambio de paradigma político y social que avanza de forma tan implacable como inadvertida. En este sentido, la obra de Döblin se presenta como una advertencia: "Vuelve a verse a Franz Biberkopf repartiendo las nuevas octavillas entre la muchedumbre descuidada de la Alexanderplatz. Otro orden se acerca" (Díaz, 2017: 124).

El autor despliega un *collage* de imágenes de nuestro tiempo y, en torno a ellas, ofrece sus reflexiones, en las que el periodismo gráfico, como registro de la realidad histórica, está representado a través de sus clásicos como Henry Cartier-Bresson, Robert Capa, e incluso clásicos actuales como el brasileño Sebastião Salgado. El carácter serial del trabajo de este último replica, en cierto modo, el de Sander, aunque con motivos y estilos diferentes. En verdad, la metodología de Salgado está reñida con la inmediatez de los reportajes de actualidad, pero —pese a la polémica que provocan su estilo y sus mecanismos de comercialización—, no deja de

[11] Sin duda, la mención a Sander es un *lapsus*. El poeta confunde su nombre con el de Atget.

documentar el presente histórico.

De forma colectiva, otra clase de exposiciones, como las fundadas en las recopiladas para el concurso anual de World Press Photo activan las reflexiones de Díaz de Castro: "Luz helada sobre un temblor desnudo, una imagen cualquiera del concurso anual de World Press Photo […] Tratar de percibir el ruido del obturador. Que el ojo indague, gracias al artificio, en lo que no veía." (Díaz, 2017: 125). El fotoperiodismo, dando testimonio de la realidad, configura también un mosaico de imágenes, fragmentos del instante actual, en un amplio conjunto de categorías entre las que no faltan representaciones del horror, documentando la guerra, la violación de los derechos humanos, las catástrofes naturales, etc. En torno a estas imágenes repetidas de la tragedia humana surge la preocupación de provocar, paradójicamente, una sensación anestesiante. Deshabituar la mirada del horror se impone como necesidad para reaccionar ante lo que las fotos atestiguan, pues "solo el extrañamiento de la imagen puede garantizar la doble acción precisa de desenmascarar y construir" (Díaz, 2017: 131).

La convicción de que el aluvión de imágenes que nos sirve la realidad histórica acaba teniendo un efecto contrario al de impactar activamente sobre las conciencias, encuentra su expresión en *Fotografías*: "Lo repetido acaba por anestesiar, incluso lo más doloroso pasa inadvertido" (Díaz, 2017: 122); "Reproducidas sin cesar aturden las imágenes más bellas. Como toda belleza repetida. Como los testimonios del horror, de la muerte" (Díaz, 2017: 123).

Una de las referencias teóricas más claras de *Fotografías* es Walter Benjamin, perceptible en aspectos como la noción de "inconsciente óptico" y la cuestión de la fidelidad a la naturaleza, enmarcada en el entorno de la conflictiva relación de la fotografía con la realidad objetiva que está presente en la obra de Díaz de Castro y que, a su vez, puede vincularse a la consideración de la fotografía como objeto artístico. Este último aspecto parece secundario tanto en la formulación teórica de Benjamin —para quien la "reproductibilidad técnica" de la imagen es motivo de una ambivalente reflexión acerca del carácter artístico de la misma—, como en el discurso desarrollado en *Fotografías* (2007). Si cotejamos dicho discurso con las reflexiones vertidas por Benjamin en los distintos ensayos recogidos en *Sobre la fotografía* (2005), salta a la vista la focalización del diálogo de Díaz de Castro con ellos en torno a los creadores sobre los que Benjamin centra su análisis, tanto Baudelaire —autor, también él, de un

breve ensayo sobre la fotografía—, como de los fotógrafos Sander y Atget, igualmente mencionados en el poemario. El diálogo de *Fotografías* con los tres creadores orbita —a partir, como digo, del pensador alemán—, en torno a la cuestión de la representación de la realidad en la fotografía.

El filósofo menciona a Baudelaire reseñando el "recelo" con que contempla el hecho fotográfico en tanto que arte esencialmente "reproductivo" (Benjamin, 2005: 52). Díaz de Castro recala, en el fragmento VIII, en las siguientes palabras de *Salon de 1859*: "El amor a la obscenidad es tan propio en el hombre como el amor a sí mismo"[12] (Díaz, 2017: 127). Las palabras, extrapoladas por Díaz a un contexto poético, se insertan originalmente en una reflexión donde Baudelaire se emplea a fondo en el rechazo de la fotografía como forma artística, precisamente por lo que conceptúa como su extrema fidelidad a la realidad representada. En este sentido, pues, la mención de Baudelaire se alinea con las alusiones a Atget y Sander, igualmente presentes en *Fotografías*, en cuanto al hecho de que ambos autores representan dos modelos fotográficos no solo distintos sino, incluso, contrapuestos. Sander es, en esencia, un retratista, podríamos decir que colecciona minuciosamente imágenes de seres humanos. Atget, por el contrario, representa espacios desiertos, cuya marca más característica es la ausencia del ser humano. Contrapuestos en sus motivos, lo son también en cuanto a los efectos producidos: mientras que las imágenes de Sander se contemplan como fieles reflejos de una realidad social y como registro fisionómico, las fotografías de Atget encuadran e iluminan sus motivos provocando el extrañamiento de los mismos. Mientras que la fotografía de Sander genera una percepción hiperrealista, la de Atget provoca sensación de irrealidad[13]. Tales elementos apuntan, por una

[12] La cita original de Baudelaire —"L'amour de l'obscenité est aussi vivace dans *le coeur* naturel de l'homme que *l'amour* de soi-même"— pertenece al texto "Le public moderne et la photographie", parte II del *Salon de 1959* (1965: 306).

[13] En la estela de Benjamin, *Fotografías* problematiza la relación de la imagen fotográfica con la realidad objetiva contraponiendo, implícitamente, las obras de Sander y Atget, por una parte, y las de Ernst, Döblin o Carver, por otra. Ante un conjunto de naturaleza tan diversa es legítimo preguntarse si el carácter irrealista de determinados modelos creativos compromete su carga revolucionaria. O si el esteticismo de un autor como Salgado —que el poeta parece oponer a la crudeza de Carver— anula su intención de denuncia. La cuestión del realismo está muy presente en *Fotografías*: "desconfiar de la percepción" (Díaz, 2017: 125) o de la "ilusión realista" (Díaz, 2017: 130) son consejos del poeta que son tanto validaciones de opciones irrealizadoras como aviso acerca de las manipulaciones técnicas e ideológicas que la fotografía padece.

parte —en relación con Baudelaire— a la discusión en torno a la fidelidad de la fotografía a la realidad, pudiéndose actualmente cuestionar de muy distintas formas la fidelidad notarial de la misma a su modelo. Por otra parte, plantean la cuestión de las relaciones entre el arte —no solo la fotografía, pero sí especialmente— y la realidad, lo que deriva en la pregunta acerca de su utilidad en cuanto testimonio histórico. El poemario traslada, incluso, la cuestión al propio oficio poético, reuniendo en un mismo texto —en este caso el fragmento V—, dos ejercicios de estilo diferentes sobre un mismo objeto literario: el del poema en prosa, reflexivo, que domina la construcción de esta obra, y el del verso libre de carácter lírico, que incrusta como alternativa estilística en el anterior: "cuando el pliegue de un pecho / se convierte en la luna de Bagdad…" (Díaz, 2017: 124).

Díaz, en su fragmento II, recuerda que "Los nazis persiguieron a August Sander por sus *Rostros del tiempo*[14] —prologado por Döblin—, con tantos ciudadanos alemanes que no encajaban con su paradigma" (Díaz, 2017: 122). El carácter transgresor de la fotografía de Sander se percibe especialmente en la seriación de personajes, quienes en su diversidad social y fisionómica constituyen un mudo alegato contra la pretendida superioridad racial propugnada por el nazismo. Benjamin y Döblin apreciaron su carácter subversivo, que los propios nazis no tardaron en comprender y perseguir. La cuestión identitaria latente en el trabajo de Sander no escapa a Benjamin, quien comprende hasta qué punto la procedencia de cada uno será en el futuro, cada vez más, un elemento de análisis y debate en el espacio político:

> *Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra procedencia. También nosotros tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita* (2005: 46).

Indudablemente, esta consideración de la fotografía de Sander apunta hacia la representación del "otro" en la imagen capturada, con todas sus implicaciones éticas y políticas, aspecto muy presente, por cierto, en las reflexiones teóricas de otro referente esencial de Díaz: Susan Sontag, a la que más tarde se hará referencia.

La fotografía de Atget, el otro implicado en la tríada de referentes

[14] Se refiere al libro *Antlitz der zeit. Sechzig aufnahmen deutscher menschen des 20* (Sander, 1929).

compartidos con el pensamiento benjaminiano, no solo es contrapuesta al "criterio científico" (Benjamin, 2005: 44) en su representación de la realidad, sino que propone una mirada inquietante sobre sus localizaciones espaciales. En ellas, cobra especial relieve la ausencia del ser humano. Lo que no se muestra en la imagen es paradójicamente revelador. Benjamin afirma que esos lugares vacíos, esas ciudades "desamuebladas", "anticipan la fotografía surrealista" (Benjamin, 2005: 40). En este caso, aunque la dimensión estética aparece reforzada en la percepción de la imagen, a diferencia de la dimensión social que Sander proyecta, no deja de ser, igualmente, una propuesta revolucionaria en tanto que rompe con los convencionalismos burgueses en torno al hecho fotográfico.

Lo que estas reflexiones ponen de manifiesto es el potencial transgresor de la fotografía y que este puede canalizarse a través de técnicas y perspectivas opuestas. Díaz de Castro desvela, por otra parte, la actualidad de sus propuestas. En el fragmento IX escribe: "Las calles silenciosas, inhumanas, que fotografiara Atget, ilustran la necesidad de excluir los trazados familiares" (Díaz, 2017: 128). Trasladado al presente, el ejercicio de estilo practicado por el fotógrafo francés continúa resultando inquietante. El poeta lo rememora en relación con el presente, invitando a "desconfiar de la ilusión realista". También la deconstrucción de la realidad promueve imágenes que cuestionan el presente histórico, como la distorsi*ón cromática de las lomografías:* "Turbios facsímiles, secuencia tras secuencia, de vidas clandestinas y obvias […] que la imagen ignora, que se quedan al margen del discurso, que no importan a nadie, que no existen" (Díaz, 2017: 129).

La cuestión del realismo en el arte está, por supuesto, implícito en las alusiones a Sander y Atget. Walter Benjamin había analizado las fotografías de Sander como un "corpus" fisionómico capaz de captar una realidad social negada por el discurso político hegemónico.

En "Le public moderne et la photographie", Baudelaire había contemplado la aparición de la imagen fotográfica como una amenaza para el arte (1965: 302-308). Benjamin recoge las reflexiones del poeta en un contexto que pretende historiar los orígenes de la fotografía, colocando a esta en el centro de una reflexión que contempla sus implicaciones en cuanto a "un cambio histórico radical en el modo de percepción" y también en cuanto a la "problematización del significado y la función de la obra de arte" (Carrasco, 2016: 171). Seguramente, la impronta más

sólida de Benjamin sobre las reflexiones poéticas de Díaz es la relativa a las implicaciones políticas de la imagen fotográfica. El aprendizaje de una nueva gramática visual no solo afecta de lleno al hecho artístico sino a la captación de la realidad en su vertiente social y política. A eso hace referencia cuando habla de la necesidad de "*entrenar políticamente la mirada*" (Díaz, 2017: 125).

Muy provechoso es también el diálogo del poemario de Díaz con Susan Sontag. De hecho, todo el libro parece responder al supuesto de que "Las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica" (Sontag, [1977] 2006: 35).

Las capturas fotográficas registran imágenes de la realidad dándoles carácter fidedigno —lo que será objeto también de debate en *Fotografías*—, adquiriendo su uso social carácter probatorio. En *Sobre la fotografía* recuerda Sontag que, desde 1871, "los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas" ([1977] 2006: 19), constatación que alimenta el recelo de Díaz ante los usos que puedan darse al capital fotográfico vertido en la red de redes.

Un aspecto ético esencial involucrado en la fotografía y en *Fotografías* se refiere a la ética de la captura fotográfica. Empleo la palabra captura por la connotación depredadora, tan vinculada al carácter oportunista del reportaje gráfico. La aprehensión de un instante crítico de la historia, su fijación en la imagen, involucra a sujetos cuyos derechos no pueden ser ignorados. ¿Es ética la distribución de la imagen del hombre que cae al vacío desde lo alto de una de las Torres Gemelas, de la mujer a punto de ser lapidada, o cualquier otra imagen donde un ser humano es sometido a exposición pública en el supremo instante privado de la muerte? ¿Es suficiente la supuesta repugnancia con que estas imágenes sacuden la conciencia para que su difusión sea admisible? Y ¿cómo se concilia el valor humanista del testimonio con la postura no intervencionista del reportero gráfico? Como bien supo ver Díez de Revenga, "la reflexión de Díaz de Castro ante las imágenes le hacen catapultar las ideas que tienen mucho que ver con la estatura moral y con la libertad de pensar y decidir" (*apud* Payeras Grau, Bernat Vistarini y Morán Rodríguez, 2017: 302).

Es en este punto donde la deuda con el pensamiento de Sontag se hace más evidente ya que Díaz de Castro busca tanto en *Sobre la fotografía* (1977) como en *Ante el dolor de los demás* (2003) la respuesta

a acuciantes problemas estéticos y morales relacionados con el hecho fotográfico. La ensayista americana había escrito en el primero acerca de la "insoportable repetición en una ya familiar exhibición de atrocidades" ([1977] 2006: 37), afirmando que "sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión" ([1977] 2006: 38) y que "[l]a omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética" ([1977] 2006: 43). Pese a todo, la escritora muestra su convicción —que Díaz aparentemente comparte— de que "[l]as imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica" ([1977] 2006: 34). La historicidad del arte —no solo de la fotografía, sino también, de modo particular, la literatura— se hace visible al trasluz de estas reflexiones. En este sentido, *Fotografías* es un poemario que responde a las circunstancias históricas que tienen su origen en la Guerra de Irak y cuyo punto de inflexión en Occidente es el atentado contra las Torres Gemelas. Tanto estos hechos históricos como otros aspectos de la actualidad internacional —los flujos migratorios, particularmente desde el continente africano hacia las costas europeas, los conflictos de Oriente Medio, etc.— encuentran su reflejo en el discurso de Díaz y están vinculados a la galería fotográfica que los poemas activan en la memoria del lector.

El diálogo con Sontag se establece también en el plano relativo al papel del periodista gráfico en las situaciones de conflicto. Para la ensayista, "[f]otografiar es esencialmente un acto de no intervención. Parte del horror de las proezas del fotoperiodismo contemporáneo […] proviene de advertir cómo se ha vuelto verosímil, en situaciones en las cuales un fotógrafo debe optar entre una fotografía y una vida, optar por la fotografía" ([1977] 2006: 27). Aunque esta observación ignora —y Sontag llegará, posteriormente, a comprenderlo— los excepcionales riesgos que corren los reporteros en las situaciones que retratan, que dificultan el mero ejercicio de su profesión, y más aún la intervención en los hechos documentados, es posible hallar un eco atenuado de estas palabras en el fragmento XII de *Fotografías*: "Quisiéramos hallar claves del revelado para dejar la vida palpitando en la imagen, animal, delicada, contemplándonos desde la cruda luz de un flash de reportero, alguien que, agazapado, esperaba la muerte para poder contarla" (Díaz, 2017: 130).

Sontag, no obstante, descree de su propia afirmación, que ilustra

únicamente una hipótesis extrema. El acto de documentar gráficamente la realidad, incluso si se piensa —que esta es otra cuestión a debate— que la fotografía refleja dicha realidad de forma totalmente fidedigna, no es un ejercicio neutral. "Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva", afirma ([1977] 2006: 28). Y, paralelamente, en la escritura de Díaz se encuentra implícita la pregunta acerca de si es posible, en su máxima expresión, la cámara objetiva (2017: 130).

Un punto también muy relevante en el diálogo del poemario con el pensamiento de Sontag se encuentra en el aspecto de la fotografía como prueba testifical. Recuerda Sontag que los registros fotográficos se han usado como prueba incriminatoria desde 1871. Pero la relación entre fotografía y verdad no es en absoluto inequívoca: "la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad" ([1977] 2006: 19). Obviamente, el tratamiento técnico de la fotografía en la era digital hace desconfiar al observador más desavisado de la veracidad de muchas imágenes. Pero las manipulaciones son anteriores a la era digital. Desde muy pronto, se aplicaron *retoques* manuales a la fotografía para lograr efectos cromáticos y otros propósitos estéticos. Por otra parte, como Díaz de Castro no deja de señalar en su poemario, la verdad histórica, tan fácilmente manipulable, ha sido también adulterada en su vertiente gráfica:

> *Amaños como el de Lee Oswald, asesino hipotético del presidente Kennedy, los supuestos trucajes del Pentágono después del 11-M (sic)*[15]*, innumerables desaparecidos en las fotografías cubanas o soviéticas […] Ya las pruebas no sirven para nada: grado cero de la Fotografía, zona cero del pensamiento* (Díaz, 2017: 126-127).

Calcando el concepto aplicado por Barthes al hecho literario, el poeta se refiere a la transparencia de la fotografía como documento fehaciente, toda vez que ha sido y es reiteradamente objeto de manipulaciones por parte de quienes controlan la información.

De forma complementaria, el discurso poético se desplaza del ejercicio de la fotografía a la recepción de la misma, especulando acerca del impacto que las imágenes de la tragedia llegan a alcanzar sobre la

[15] Sin duda es una errata, debería decir 11-S.

conciencia del observador. La posición de Susan Sontag es también, en este punto, relevante, y Díaz de Castro lo reconoce citándola directamente en el fragmento VIII: "Razona Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*: 'Donde la gente se sienta segura sentirá indiferencia'" (Díaz, 2017: 127).

La reacción emocional ante las imágenes de la tragedia no es cuestión baladí en *Fotografías*. Tomando como referencia, en efecto, *Ante el dolor de los demás*, se puede considerar que Sontag analiza desde distintos puntos de vista el papel de la fotografía en orden a representar las tragedias históricas ante la opinión del observador. Por una parte, confirma la autoridad de la fotografía como argumento incriminatorio porque "[s]u crédito de objetividad era inherente" (Sontag ([2003] 2004: 35), aunque sin olvidar la ambivalencia a que la somete el hecho de que han de poseer, "necesariamente, un punto de vista" (Sontag ([2003] 2004: 35). Sontag desarrolla en *Ante el dolor de los demás* la cuestión del punto de vista, que ya estaba implícita en *Sobre la fotografía*, pero no solo en relación al autor de dicha fotografía, que obviamente realiza unas elecciones técnicas y estilísticas que no son del todo neutrales, sino que traslada la reflexión al ámbito de los medios que difunden las imágenes y, más todavía, al de la reacción de los receptores de la información gráfica, llamando la atención acerca de los "usos ideológicos de las imágenes" (Sontag ([2003] 2004: 39). Al igual que el fotógrafo y que los medios, tampoco los observadores son neutrales, y sus lecturas de las imágenes pueden ser interesadas. "Para los militantes la identidad lo es todo", escribe Sontag ([2003] 2004: 18). Tal vez, por ello mismo, Díaz de Castro sentencia: "Que el ojo indague, gracias al artificio, en lo que no veía. El conflicto de obligarse a extrañar lo habitual, de echar a caminar por el campo minado de las contradicciones, ese banco de pruebas de la identidad. La identidad, ese buitre paciente" (Díaz, 2017: 125). El poeta se ha identificado con la corriente conocida como poesía de la experiencia, uno de cuyos representantes principales es Luis García Montero, autor de un libro, *Los dueños del vacío* (2006), solo un año anterior a la publicación de *Fotografías* (2007), siendo también posible encontrar entre ambos algunas líneas comunes de sentido, una de ellas relativa a las trampas de la identidad y otra que refleja la crisis histórica, el fin de una época y la incertidumbre acerca del futuro próximo. Aunque Díaz de Castro reduce la reflexión al rango de aforismo, García Montero afirma que "[l]a indagación en la identidad acaba descubriendo el

vacío de una naturaleza íntima o cultural" (2006: 12), denunciando la crisis "de un sujeto moderno que, desorientado por los avatares de la realidad, se encerró en su propia identidad hasta llegar a la Nada" (2006: 13). La conciencia del vacío, de habitar un mundo transitorio que ha abandonado los ideales de la Modernidad en aras de una transformación que aboca a la mayor de las confusiones instalada en el discurso de García Montero se halla igualmente en la base de *Fotografías*. La identidad se acoraza en el centro de numerosos conflictos contemporáneos; es, en efecto, un buitre paciente que amenaza la estabilidad del planeta y se lleva por delante vidas humanas. En relación con la recepción de la fotografía, la identidad condiciona la interpretación de las imágenes de un modo que supera el control del autor y pone en causa su carácter probatorio, desestabiliza, desde un ángulo distinto, las relaciones teóricas de la fotografía con la realidad, tal como Susan Sontag apunta.

Otro punto de confluencia entre las reflexiones de Sontag y las de Díaz de Castro tiene su asiento en la reacción emocional ante las imágenes que reflejan el sufrimiento ajeno. Este es uno de los puntos que, diseminados en *Fotografías*, dan unidad al conjunto y se relaciona, particularmente, con el símbolo del corazón. El cuidado con que el poeta recalca la necesidad de confinar el corazón en su reducto, impidiendo el desborde emocional, viene a coincidir con la idea de Sontag acerca de los peligros de una respuesta únicamente emocional a las imágenes trágicas, al carácter anestesiante de la repetición, a la inoculación del miedo y la consiguiente parálisis. El poeta aboga por confinar las emociones en un rincón que no nuble el raciocinio, que no aboque a la inacción, que permita, en la línea benjaminiana, analizar políticamente las imágenes, algo que igualmente confluye con el pensamiento de Sontag: "Atribuir a las imágenes, como hace Wolf, sólo lo que confirma la general repugnancia a la guerra es apartarse de un vínculo con España en cuanto país con historia. Es descartar la política" ([2003] 2004: 17-18).

Quizá no sea tampoco casual que Susan Sontag haga referencia al anuncio de Vitalis ([2003] 2004: 42-43) que aparece junto a la foto del miliciano de la que se ha hablado anteriormente. O que mencione a Goya —uno de cuyos grabados Díaz de Castro coteja con una fotografía actual— como precursor. También es interesante la coincidencia en la reflexión en torno a la obra fotográfica de Sebastião Salgado reconociendo las reticencias teóricas que suscitan las "situaciones comercializadas"

([2003] 2004: 92) de sus proyectos, en el marco de reprensión que provoca la fotografía documental "si parece 'estética', es decir, si se parece demasiado al arte" ([2003] 2004: 81). También Díaz de Castro es sensible a esta cuestión. Para él, la contradicción es patente, pese a lo cual —y aun reconociéndolo y evidenciándolo— el poeta entiende que se trata de fotografías necesarias: "son pruebas para algún futuro y, ahora, golpetazos en las puertas cerradas del corazón dormido" (2017: 123).

En su diálogo con Roland Barthes Díaz de Castro apunta, sobre todo, a la cuestión de cómo las fotografías remueven las emociones del observador:

> *Se quedan en nosotros esas fotografías que nos punzan, como decía Barthes. Son solo ellas la Fotografía y es sólo en soledad como se miran, como enseñan instantes, sucesos, siendo aún. Apariencias reales, sin dolor ni alegría. No lamentarse, no darle la palabra al corazón en llamas* (Díaz, 2017: 125).

Aunque en el ensayo de Barthes el *punctum* se analiza en un contexto —en general— *más intimista*, la idea de la subjetividad en la lectura de las imágenes fotográficas es también pertinente en un contexto testimonial e histórico, como es el que soporta el discurso de *Fotografías*. Porque, aunque el poeta es partidario de dar preferencia al análisis racional, es inevitable que el sujeto que observa se sienta herido por las imágenes que nos sirve la actualidad gráfica. La sacudida emocional no es la única respuesta, ni la mejor respuesta deseable a esas imágenes. Pero no puede negarse que existe.

Sin ser expresamente mencionado en el poemario, el libro de Judith Butler, *Marcos de guerra* ([2009] 2010), se intuye, igualmente, como panel intelectual al fondo de estas reflexiones poéticas. El poemario de Díaz encuadra bajo su objetivo la realidad global surgida después de la Guera de Irak, enfocando particularmente hechos cruciales como los atentados del 11-S que son objeto específico de reflexión en la obra de Butler. Aunque la filósofa americana debate y refuta algunos planteamientos de Sontag —a los que Díaz parece, no obstante, más afín—, igualmente inserta el hecho fotográfico en un contexto interpretativo acerca de la violencia de los estados y analiza el valor testifical de las fotografías, al margen —incluso de forma contrapuesta— a la intención del fotógrafo. Incide asimismo en

la respuesta emocional y política del observador ante la fotografía. Nada de esto es ajeno al contenido del poemario analizado.

4. CONCLUSIONES

En el conjunto del poemario se percibe la tensión dialéctica entre el análisis racional, para el que se requieren instrumentos y técnicas apropiados y la reacción emocional ante imágenes que golpean "en las puertas cerradas del corazón dormido" (Díaz, 2017: 123). Como quedó establecido al principio de estas líneas, *Fotografías* es tanto la obra de un fotógrafo como la de un poeta, por lo que, en gran medida, el discurso en torno al hecho fotográfico es extrapolable al hecho literario. No solo se constata la facilidad con la que Díaz alude a escritores como Aleixandre, Quevedo, Baudelaire, etc., sino que la dureza con que los fotógrafos de conflictos retratan, sin concesiones, las miserias de este tiempo, queda implícitamente equiparada a la literatura de Carver o Döblin. También aspectos técnicos y estilísticos son extrapolables, en cierta medida, y se comprende que el autor, reflexiona, a la vez, en torno a dos lenguajes que le son familiares. En tal contexto, todo el poemario puede interpretarse como una poética personal a partir de la metáfora de la fotografía. Al fin y al cabo, el tema predilecto del poeta, la temporalidad, es un nexo que unifica ambas formas artísticas, pues si la poesía ha podido ser considerada por Machado como "palabra en el tiempo", la fotografía no deja de ser, en esencia, luz en el tiempo, tanto en el aspecto técnico como en su modo de esclarecer la realidad. Ese marco común hace del poemario no solo un compendio de reflexiones históricas sino también una aproximación a la respuesta artística que estas exigen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, C. (1965). *Critique d'Art*. Paris: Armand Colin.

BENJAMIN, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

BUTLER, J. ([2009] 2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

CARRASCO, N. (2016). "Arte y fotografía en Walter Benjamin: raíces de una vieja controversia". *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las*

Artes 16, 156-175.
DÍAZ DE CASTRO, F. (2005). *Hasta mañana mar*. Madrid: UNED/Visor. Premio de Poesía Ciudad de Melilla.
____ (2007). *Fotografías*. Málaga: Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur.
____ (2017). *Cuestión de tiempo*. Sevilla: Renacimiento.
DÖBLIN, A. ([1929] 1982). *Berlin Alexanderplatz*, traducción de Miguel Sáenz. Barcelona: Bruguera.
ERNST, M. ([1934] 2009). *Une semaine de bonté. Los collages originales.* Madrid: Fundación Mapfre.
GARCÍA MONTERO, L. (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.
LIFE MAGAZINE (1963). *Inside Castro's Cuba* 15th March.
ORWELL, G. ([1949] 2009). *1984*. Barcelona: Destino.
PAYERAS GRAU, M.; BERNAT VISTARINI, A. y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2017). *La armonía de la realidad y su desorden. Estudios sobre la poesía de Francisco Díaz de Castro*. Palma: Lleonard Muntaner.
PÉREZ FERNÁNDEZ, S. (2010). "Teorías de la fotografía". *https://maestriadicom.org/cursos/teorias-de-la-fotografia/* [02/09/2018].
SANDER, A. (1929). *Antlitz der zeit. Sechzig aufnahmen deutscher menschen des 20.* Met einer einleitung von Alfred Döblin. München: Transmare Verlag / Kurt Wolf Verlag.
SONTAG, S. ([1977] 2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
____ ([2003] 2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 13 de abril de 2020.

LOS CONTRASTES Y LAS IRONÍAS EN *LA CIUDAD ALEGRE Y CONFIADA*, DE JACINTO BENAVENTE

CONTRASTS AND IRONIES IN *LA CIUDAD ALEGRE Y CONFIADA* BY JACINTO BENAVENTE

Pol POPOVIC KARIC
Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey
pol.popovic@tec.mx

Resumen: Este trabajo propone un estudio sobre los contrastes y las ironías en *La ciudad alegre y confiada* de Jacinto Benavente. Estos tienen un impacto estilístico y cómico característicos del teatro español de las primeras décadas del siglo XX. Además, el contraste y la ironía definen la estructura ideológica de esta obra y justifican su cierre. En la primera sección, las características y los personajes individuales serán estudiados a través de las contradicciones e incoherencias sociales que contribuyen a la imprevisible naturaleza de la trama. En la segunda sección, el análisis de la estructura socioeconómica de la sociedad proveerá las bases para los conflictos individuales y colectivos. La última sección se enfocará en la relación entre la vida y la muerte. Los protagonistas Crispín y Desterrado están convencidos que la muerte es la única manera de purificar a la gente y de salvar su ciudad. Soren Kierkegaard, Wayne Booth and Peter Roster proveen los acercamientos teóricos a la ironía que se utilizarán en este trabajo.

Palabras clave: Teatro español. *La ciudad alegre y confiada*. Jacinto Benavente. Soren Kierkegaard. Wayne Booth. Peter Roster.

Abstract: This paper proposes a study of contrasts and ironies in Jacinto Benavente's play *La ciudad alegre y confiada*. They produce stylistic and comical effects that are typical of the Spanish drama in the first decades of the 20th century. However, they also define the ideological structure of the

play and justify its outcome. The contrasts and the ironies of this play will be studied in three sections. In the first one, the personal characteristics and roles will be examined. Their contradictions and incoherencies contribute to the unpredictable nature of the play. In the second section, the analysis of the socioeconomic structure of the society will provide the bases for individual and collective conflicts. The last section focuses on the relation between life and death. The key protagonists Crispin and Desterrado are convinced that death is the only way to purify the people and to save their town. Soren Kierkegaard, Wayne Booth and Peter Roster provide the theoretical approaches to irony that will be used in this study.

Key Words: Spanish theatre. *La ciudad alegre y confiada*. Jacinto Benavente. Soren Kierkegaard. Wayne Booth and Peter Roster.

1. INTRODUCCIÓN

El 18 de mayo de 1916, *La ciudad alegre y confiada* se estrenó en el Teatro Lara de Madrid bajo el ojo atento de su autor Jacinto Benavente (Benavente, 1907). Esta obra forma secuela con *Los intereses creados*, que fue estrenada nueve años antes, en el mismo teatro. En esta, se establece la relación entre los protagonistas Crispín y Leandro en la que se fundamentan la ética y el pragmatismo de esta representación. Gracias a Leandro, el auditorio presencia el despliegue de un amor idealista, mientras la ingeniosidad de Crispín permite a Leandro contraer matrimonio para liquidar sus deudas y salvar a ambos protagonistas de las galeras. *La ciudad alegre y confiada* cuenta con una visión más abarcadora de la sociedad que su antecesora. No se trata de una simple conquista amorosa ni de un ascenso socioeconómico de dos forasteros, sino de una colectiva bajada apocalíptica. Crispín lleva al pueblo a una guerra a sabiendas que esta ocasionará la muerte en masa. A diferencia de la lucha humanística por el amor y la libertad de la primera secuela, en *La ciudad alegre y confiada* surge el impulso de destrucción y auto-inmolación.

William Starkey y José Montero Alonso ubican *La ciudad alegre y confiada* en un período de transición de la época neorromántica a la realista durante las primeras décadas del siglo veinte (Starkey, 1924: 67-70; Montero, 1967: 23). La grandilocuencia amorosa y la exuberancia

pasional de los héroes románticos del siglo XIX ha bajado de tonalidad ostensiblemente y un lenguaje más realista ha surgido de las obras de Benavente. La finura de su lenguaje se ha ajustado a las nuevas normas del teatro europeo sin perder el gusto por la ingeniosidad y manifestaciones sentimentales representadas en el siglo anterior (Ballesteros, 2003: 182-187).

La ciudad alegre y confiada dio continuidad y, a la vez, transformó el quehacer dramático de la *Commedia dell'Arte* que ha reinado en Europa durante tres siglos anteriores (Quezada, 1985: 57). Los personajes y ocasionalmente el vestuario de esta rica tradición italiana han sido parte de las representaciones de esta pieza de Jacinto Benavente. Crispín, Leandro, Silvia, Pantalón y Polichinela, entre otros personajes, comparten la naturaleza de sus antecesores italianos: incurren en diálogos conflictivos, manifiestan sus personalidades como la codicia o la ingeniosidad e inciden en comportamientos violentos (Monner, 1966: 90-91). Sin embargo, el requisito de templanza que se impuso con la entrada en el siglo veinte se refleja en los razonamientos basados en el realismo fundamentado en la corrupción, el poder económico y la crudeza de una derrota militar (Oliva, 2002: 60-63).

Gracias al lenguaje expresivo de Benavente y a una estructura dramática de adversidades complementarias, los contrastes y las ironías surgen con naturalidad en *La ciudad alegre y confiada*. Estos no tienen solo una función estética o cómica, también proveen las pautas para el despliegue de la trama y el desarrollo de las ideologías de sus personajes (Critchley, 2002: 91-97).

En tres secciones de este trabajo, se propone un análisis de los contrastes y de las ironías en *La ciudad alegre y confiada*. La primera ofrece perspectivas individuales de dos personajes, la segunda se enfoca en el contexto socioeconómico de la ciudad y la tercera provee un análisis de la relación entre la muerte y la existencia de los ciudadanos. Como referencias teóricas, se utilizarán los estudios sobra la ironía de Kierkegaard (1968: 290-322), Booth (1974: 32-60), Roster (1978: 41-43) y Sidgwick (1874: 107-110).

2. PERSONAJES INDIVIDUALES

En el espíritu de la *Commedia dell'Arte*, algunos personajes de

Benavente se vuelven representantes de nociones contrarias (Preciado, 1990: 51), como la codicia y el desinterés, mientras otros encarnan los perfiles de distintos grupos sociales que promueven el statu quo o incitan a la población a la revolución. En esta sección, el hostelero y el Desterrado servirán de base para el análisis del contraste creado por estas temáticas.

En la primera escena de *La ciudad alegre y confiada*, el hostelero abre la brecha entre el pasado y el presente al rememorar su convivencia con Crispín y Leandro que se desarrolló en *Los intereses creados*. El hostelero describe su relación con estos como si hubiera sido marcada exclusivamente por el desinterés y nobles sentimientos: "[…] no olvidaron el desinterés con que les serví siempre" (Benavente, 1981: 162). Además, enfocándose en el presente de la representación, el hostelero se refiere a Crispín con halagos y sumo respeto: "Y hoy mismo, con ser quien es el señor Crispín, el Magnífico […]" (Benavente, 1981: 163).

No obstante, el espectador de *Los intereses creados* se acordará que antes del enriquecimiento de Crispín y Leandro, el hostelero se había unido a sus acreedores para perseguirlos por incumplimiento de sus deudas. Sin embargo, esta fase de su relación con los protagonistas quedó borrada por el cambio en el estado financiero de estos y su generosa disposición de desembolsar cantidades considerables en la hostelería.

En *A Rhetoric of Irony*, Booth señala que las incongruencias y los contrastes a menudo indican la presencia de la ironía en una obra (Booth, 1974: 42). Este tipo de ironía, basada en la incongruencia, surge del contraste entre el recuerdo del espectador y las palabras del hostelero. La nueva interpretación de los eventos realizada por el hostelero borra lo indeseable y enfatiza lo deseable. La superposición de los contrarios da un aire cómico a la representación y recupera la tonalidad burlesca de la *commedia dell'arte*.

En la confluencia del olvido con la creación idealista del hostelero, también se manifiesta la ironía de Kierkegaard (1968: 290-322). En esta, la libertad absoluta se atribuye al individuo para que cancele la realidad y cree un mundo ideal. La libertad de Kierkegaard toma tres formas en esta representación dramática: el hostelero borra el pasado mentalmente, lo reconstruye verbalmente y lo utiliza de manera pragmática para tender lazos socioeconómicos con los poderosos de la ciudad.

Así, la representación escenifica el concepto teórico de Kierkegaard en tres niveles consecutivos: mental, verbal y actancial. Para que esta

implementación de la visión filosófica ocurra en la representación dramática, la obra necesita la asistencia del espectador quien provee la perspectiva realista de los hechos que han tomado lugar en *Los intereses creados*. Sin el recuerdo del espectador, el hostelero no contaría con la realidad que necesita cancelar para dar forma a la ironía kierkegaardiana. Así, el espectador y su memoria contribuyen a la interpretación irónica del comportamiento del hostelero y lo preparan para los futuros enfrentamientos con distintos personajes e ideologías.

En ocasiones, la palabra del hostelero consolida sus relaciones personales con los poderosos de la ciudad y, en otras, lo defiende de los pobres. Su elocuencia le permitió atajar el impulso de sus mozos de criticar a los ricos y de quejarse de su condición de empleados. Al enfadarse, la palabra del hostelero pierde su tono melancólico y toma el carácter de imposición: "¡Basta de insolencia! Si no os conviene…" (Benavente, 1981: 163).

En este caso, el hostelero pinta el mundo con la subjetividad de la teoría de Kierkegaard y la protege con la autoridad que el dinero y su posición le conceden. Para cambiar la postura de los mozos, el hostelero da a su palabra un tono y un significado amenazantes. Su voz no solo plasma lo deseable, como en el caso de rememoración de su relación con Crispín y Leandro, sino también revoca lo indeseable. Aunque en ambos casos el propósito de los enunciados del hostelero consiste en la recreación de una realidad que lo favorece, sus palabras revelan dos aspectos contrastantes de su personalidad: la sumisión ante los ricos y la opresión de los pobres.

La ironía de Booth que enfatiza la presencia de los contrastes y la de Kierkegaard que empodera al ironista con la creación subjetivista de su entorno moldean la personalidad del hostelero y dan forma a su lucha. Su destreza en la inversión de los hechos le permite superar las adversidades y ubicarlo en lo más alto en la jerarquía social de la ciudad.

Peter Roster da a conocer su visión de la ironía y la describe como un producto de la desilusión que se manifiesta a través de un comentario breve en el que se usan las palabras cuyo significado literal contrasta con lo que el ironista desea expresar (Roster, 1978: 41-43). La amargura y el despecho forman el cuadro afectivo del que surge una ironía aguda y capaz de herir, pero sin quebrantar los protocolos sociales.

La recepción del Desterrado en la hostelería provee el ambiente idóneo para la representación escenográfica de la ironía de Roster. Al darse

cuenta que el hostelero no es tan acogedor como en los tiempos anteriores a su destierro, el recién llegado finge aceptar su oferta de hospitalidad, "[…] yo no puedo desairar la cena que me has ofrecido" (Benavente, 1981: 183). Sin embargo, casi instantáneamente, se retira con su hijo para acudir a algún otro establecimiento.

La réplica del Desterrado surge de la amargura ocasionada por el desengaño. Recuerda la amabilidad del hostelero en otros tiempos que contrasta con la frialdad de su reencuentro y su amargura se oculta en el comentario "[…] yo no puedo desairar la cena que me has ofrecido" (Benavente, 1981: 183). Con esta inversión semántica, el Desterrado introduce el espíritu de inconformidad con el comportamiento del hostelero. El Desterrado no solo rechaza el banquete de gala sino también la postura ideológica de su supuesto anfitrión. La cena se vuelve una metáfora de la intriga y la codicia de las que el recién llegado se aleja.

Los acercamientos teóricos a la ironía de Booth y Roster comparten el mismo denominador común: la contradicción entre lo dicho y lo hecho. Sin embargo, estas teorías se diferencian por la presencia del despecho que se manifiesta en la visión de Roster. Este sentimiento se traslada de la teoría a la representación dramática y enfatiza la diferencia entre los estados de ánimo de los personajes. El hostelero manifiesta satisfacción con su estado social, mientras el Desterrado permanece amargado por el injusto destierro y la fría recepción en la hostelería.

La satisfacción y la amargura desempeñan papeles clave en la trama dramática. La primera tiende hacia el conservadurismo y la segunda hacia la rebelión. De tal suerte que el hostelero y el Desterrado se vuelven representantes de dos capas sociales y de sus respectivas tendencias ideológicas. El primero representa a los que poseen riquezas y desean conservarlas a través del statu quo y el segundo encarna a los de recursos menores que buscan la transformación de la ciudad a través de la rebelión.

3. PREDICCIONES Y EVALUACIONES SOCIOECONÓMICAS

El Desterrado, Arlequín y los mozos prevén una caída catastrófica de la ciudad. Algunos describen el acontecimiento con jocosidad, otros con seriedad. Mientras Arlequín lo anticipa con optimismo, los mozos lo presienten con pesimismo. Los contrastes entre sus perspectivas consuman

una imagen polivalente de la caída de la ciudad basándose en la comicidad y el realismo. Las visiones opuestas permiten una visión compuesta de diversos principios éticos.

El Desterrado asume la postura profética y predice el futuro de los ciudadanos acaudalados: "Por lucrarse hoy, empobrecerán mañana" (Benavente, 1981: 166). Su presagio de la caída de algunas personas pudientes surge de la observación de los hechos sociales y se fundamenta en varias teorías sobre la ética.

Desde que Soren Kierkegaard introdujo la preponderancia del "yo" existencialista en sus contemplaciones religiosas (Kierkegaard, 2006: 105; 2008: 82-97), se han desarrollado distintas teorías filosóficas con el enfoque individualista[1]. El egoísmo moral o el egoísmo hedonístico de Henry Sidgwick es un ejemplo de este desarrollo que propone una teoría moral fundamentada en el interés de uno mismo (Sidgwick, 1874: 107-110). Desde esta perspectiva, el individuo actúa considerando exclusivamente su provecho personal.

Al referirse a los oportunistas que aprovechan las circunstancias para "lucrarse hoy" (Benavente, 1981: 166), el Desterrado da forma a la teoría del egoísmo hedonístico de Sidgwick. Efectivamente, Pantalón y Polichinela permanecieron enfocados en sus ganancias y pérdidas económicas sin tomar en consideración el bienestar de la población. La muerte, el sufrimiento y la pérdida de la integridad ciudadana ante la invasión de las tropas venecianas pasan desapercibidos por ellos.

El interés personal de Pantalón se transforma en una obsesión. Primero, evoca la pérdida de sus posesiones con lamentaciones descorazonadas y, luego, la codicia lo lleva a la locura. En el cierre de la obra, este permanece tan obsesionado por la pérdida de su hacienda que no se concientiza del peligro inminente que corre su vida:

> *Voces. —¡Al loco! ¡Al loco!*
> *Pantalón. —¡Mi dinero! ¡Mi dinero!*
> *Voces. —¡Al loco! ¡Al loco!*
> *Desterrado. —¡Ven aquí, miserable! Impiedad o locura, no clames así por tu dinero…* (Benavente, 1981: 243).

[1] Aunque en este texto se enfatice la obra filosófica de Kierkegaard, no se olvidan contribuciones y perspectivas sobre la noción del "yo" de los filósofos de la antigüedad como Sócrates, Platón y Aristóteles.

El final de la comedia, marcado por dinámicos cambios socioeconómicos y los gritos de Pantalón, encarna la predicción del Desterrado: "Por lucrarse hoy, empobrecerán mañana" (Benavente, 1981: 166). Esta previsión refleja la crítica del egoísmo moral que el filósofo austríaco Kurt Baier desarrolló (Baier, 1958: 188). Él se refiere a la miopía del egoísta que falla en la búsqueda de su bienestar porque solo ha tomado en consideración las consecuencias inmediatas de sus actos y no las a mediano y largo plazo.

La previsión del Desterrado sobre el porvenir de los rapiñadores presenta su trayectoria en dos etapas: el enriquecimiento desmedido y el fin trágico. Estos resultan derrotados porque han fallado en prever las consecuencias de su comportamiento a largo plazo como lo indica Baier. Se han enriquecido a costa de la ciudad y así han debilitado su infraestructura socioeconómica. Por tanto, la caída de esta en las manos de las fuerzas enemigas arrasa con las posesiones y el bienestar de los ricos. Las ganancias en demasía durante una época se han transformado en un empobrecimiento a largo plazo.

A diferencia del tono grave de la predicción del Desterrado, la obra de Jacinto Benavente cuenta también con augurios cómicos que apuntan en la misma dirección. En su camino al banquete, la carroza del señor Polichinela sufre una volcadura. Lo que ha podido ser un accidente azaroso, que cumple con los criterios cómicos de la comedia española, se vuelve una escena representativa del egoísmo "miope" de Baier: la ganancia inmediata lleva a la pérdida posterior (Baier, 1958: 160).

Ante el aguzado oído y la atenta mirada del público, Crispín separa al señor Polichinela del corrillo para explicarle en confianza la incoherencia de la queja que este le dirige respecto al mantenimiento de los caminos de la ciudad. Así, la obra dramática ofrece un ejemplo de la astucia financiera de Polichinela que primero le proveyó la ganancia y luego ocasionó la pérdida. De nuevo, la moral egoísta de Baier toma cuerpo y, en esta ocasión, el culpable paga su deuda con la ciudad en el lugar mismo donde ha lucrado:

> *Crispín. —¿El camino del Puente, decís? Oídme aquí aparte, señor Polichinela. ¿No recordáis que cuando se trató en la Ciudad de abrir ese camino fuisteis vos el que no consintió de ningún modo que se encargaran*

> *los trabajos a otro que a un muy allegado vuestro, que se hizo pagar muy lindamente…, cuando todos sabemos que por la mitad del coste había quien abriera mejor camino con ventaja de todo?* (Benavente, 1981: 218).

El contexto cómico de la volcadura no augura solamente la caída de un individuo sino también una catástrofe colectiva. A diferencia de la previsión del Desterrado que se fundamenta solamente en los hombres ricos, el camino del Puente es una vía pública por la que circula toda la población en su metafórica trayectoria hacia el fracaso socioeconómico.

La solemnidad de la previsión del Desterrado se combina con la comicidad de la queja de Polichinela para presagiar la caída de la ciudad. El efecto de esta confluencia de tonos opuestos da el color tragicómico a la representación. La tensión dramática y la risa se complementan durante la apreciación de la obra y consolidan la noción de una farsa en la que se conjugan los valores y los estados de ánimo opuestos, así como Preciado la define en *La actuación dramática, creativa: la comedia del arte* (Preciado, 1990: 112).

A diferencia de la predicción trágica del Desterrado y del mal agüero de la volcadura de la carroza de Polichinela, Arlequín introduce una visión optimista en la escena. Desde su perspectiva, la ruina tendrá una función regeneradora en la reconstrucción de la ciudad.

> *Arlequín. —Que [los políticos] la gobiernan como se merece: despreciándola. Que por fortuna nos llevarán a la ruina, y entonces empezaremos a ser algo* (Benavente, 1981: 171).

La previsión de Arlequín retoma el concepto de opuestos de la ironía de Booth: la ruina económica sirve de base para el renacimiento de la ciudad. En otros términos, lo malo trae algo bueno. Lo que algunos ciudadanos consideran fracaso —como Pantalón y Polichinela—, Arlequín califica de oportunidad. El papel de Arlequín en la *Commedia dell'Arte s*e asocia con bufonadas e ingeniosidades que suelen darse en un ámbito de despreocupación por los protocolos y con un afán de hacer reír (Quezada, 1985: 166). El perfil tradicional de este personaje se reconfirma en *La ciudad alegre y confiada*. Mientras unos tiemblan por su dinero, Arlequín anticipa con alegría la ruina de la ciudad.

Además de una perspectiva entre inusual y contradictoria sobre el bienestar ciudadano, Arlequín introduce la crítica social en la representación,

así como Sánchez Estevan lo señala en Jacinto Benavente y su teatro, estudio biográfico crítico (Sánchez, 1954: 121). Según este, además de los aspectos humorísticos, la comedia tiene la capacidad de emitir una crítica social y, por ende, impacta la consciencia colectiva. Siguiendo esta línea de reflexión, el comentario de Arlequín sobre el inadecuado funcionamiento del gobierno da una punzada al público que acogió con cariño a Crispín, el gobernante por excelencia de la ciudad, por su ingeniosidad y la destreza social, aunque su desempeño haya sido marcado con fallas en el ámbito de la ética profesional.

Al atestiguar el ataque contra Crispín, el espectador tiende a defenderlo tácitamente y, en ese impulso, nace una ética propia de esta obra. Se defiende a un protagonista que ha retorcido las leyes y la justicia —como se ha presenciado en *Los intereses creados* y que Crispín ha confirmado en *La ciudad alegre y confiada*— para subir a la cima jerárquica. De tal manera que la farsa cuestiona la consciencia de los espectadores que acogen a Crispín y su éxito a costa de la ética que Platón, Aristóteles y Kant basaron en los valores como equidad, justicia, media aurea, deber moral y universalidad, entre otros (Platón, 2007: 195-297; Aristóteles, 2003: 220-240; Kant, 2012: 81-82). La obra invierte estos valores éticos a través del apoyo moral brindado a Crispín por el auditorio.

Al lado opuesto de la escala social que ocupa Crispín, se encuentran los mozos de la hostelería. Ellos tienen metas más concretas y mucho más modestas que las que Crispín y Leandro han tenido durante su ascenso a la cima de la jerarquía social. Los mozos empeñan sus vidas y esfuerzos para cubrir sus inmediatas necesidades. Las jornadas arduas y la incertidumbre ante el futuro les han marcado con un realismo pesimista. Lejos de las estipulaciones optimistas del Arlequín sobre la mejora después del acaecimiento de la ruina, su visión se oscurece ante la posibilidad de la inflación que conlleva el abaratamiento de las personas: "cuando todo está más caro, los hombres están más baratos" (Benavente, 1981: 163).

La relación inversa entre los valores de las cosas y de los seres humanos encuentra su lugar en la visión social y realista de la comedia de Jacinto Benavente. Los mozos no destacan personalidades individuales, su función consiste en proveer el panorama de una clase social necesitada. Sus voces y desempeños son uniformes porque su sentir y sus situaciones son iguales. Cuando uno de ellos se expresa sobre su estado social, las demás voces se unen a esta de manera tácita.

La moraleja de los mozos, "cuando todo está más caro, los hombres están más baratos" (Benavente, 1981: 163), se va desplegando en la marcha de la trama tomando distintas formas. Primero, vertió luz sobre la situación económica de estos y, luego, presagió el destino de los soldados de su ciudad. Cuando la guerra irrumpió, el lema encontró su significado literal en el destino de los militares que se transformaron en carne de cañón. La falta de armas y municiones, ocasionada por la codicia y las malversaciones, les ha dejado a la merced de la muerte y de la humillación.

En la tensión ocasionada por la guerra, nacen los contrastes en los que se fundamenta la ironía de Booth. Por un lado, el espectador atestigua la muerte injustificada de los soldados; y por el otro, Arlequín da un toque burlón al evento: "Con eso nos dirán que ha sido una defensa heroica" (Benavente, 1981: 163). La alternancia entre lo trágico y lo cómico cuestiona los valores humanos y consolida la naturaleza tragicómica de la farsa.

Los comentarios de Arlequín han servido de puntos contrastantes respecto a voces y situaciones serias sobre el destino de la ciudad. Dependiendo del momento de la representación, estos fueron teñidos de burla, malicia e incluso del realismo. Estos tonos se conjugaron con la comicidad de la obra y la realidad del público.

Algunos eventos descritos por Arlequín, que adquirieron una tonalidad chusca en la representación, han acaecido en guerras reales y permanecido en la memoria colectiva. De tal suerte que la representación teatral mantuvo un vínculo estrecho con la realidad. Por ejemplo, la reventazón de un cañón —particularmente de uno de mala calidad— ha sido causa de muerte en diversos conflictos bélicos. Basándose en este suceso real, Arlequín encuentra un aspecto positivo en el hundimiento de un barco de la ciudad por el peligro que sus cañones representan para ellos mismos: "Por dicha nuestra, con ella [la nave] se hundirán sus seis cañones, de los cuales nadie se atreve a disparar con cinco, después que reventó el primero con que fue a dispararse" (Benavente, 1981: 163).

Los acontecimientos reales y su subyacente crítica social, basada en el manejo inapropiado de las finanzas del ejército, se filtran en los comentarios agudos de Arlequín y cunden en el auditorio. La risa que provocan se fundamenta en el desdén por la imperfección de la humanidad y en la alegría de expresar lo que a menudo resulta solapado en las narraciones oficiales de diversos acontecimientos. Así, la jocosidad y

la crítica social se unen en las predicciones y evaluaciones sociales de Arlequín (Llovet, 1966: 112-117; Gallud, 2011: 89-96).

4. LA MUERTE

En su obra El malestar en la cultura, Sigmund Freud retoma los mitos y las creencias relacionados con los dioses de la Antigua Grecia, Eros y Tánatos, para profundizar en el estudio sobre la relación entre la vida y la muerte (Freud, 2015: 111-114). En la antigüedad, Eros era el dios del amor (Garibay, 2011: 237-239), pero Freud le adjudicó un valor más abarcador y lo convirtió en un símbolo de la vida; mientras Tánatos permaneció anclado en el dominio de la muerte. En el pensamiento freudiano, Eros tiende hacia Tánatos. En otros términos, la vida tiene el propósito de llegar a la muerte y, cuando esto sucede, la muerte pone fin a la vida. En *La ciudad alegre y confiada*, el proceso resulta invertido. Crispín y el Desterrado están convencidos que la muerte purificará y renovará la vida.

Desde el punto de vista teórico de Booth, la vida y la muerte adquieren un sentido irónico en esta obra de Benavente. No solo Crispín y Leandro han predicho que la muerte no acabará con la vida y el amor, sino que los redimirá y los eternizará. Efectivamente, la muerte sublimó el amor que Leandro y Silvia trabaron en *Los intereses creados* y los redimió de las bajezas como la infidelidad, la mentira y el abandono que Leandro ha adquirido en *La ciudad alegre y confiada*. La muerte se volvió la herramienta principal en la transgresión de las imperfecciones y en la sublimación del amor.

Al examinar la trayectoria afectiva de Leandro, el espectador identifica tres fases principales. La primera se revela en *Los intereses creados* en forma del enamoramiento, la segunda se manifiesta en *La ciudad alegre* y confiada a través del desamor y la tercera desemboca en la muerte de Leandro en la última obra.

Después de la boda, el amor por Silvia se desvaneció y Leandro se volvió un mentiroso en persecución de una bailarina exótica. El hechizo amoroso se esfumó y Leandro cayó en la deshonra pública, la ciudad perdió su modelo del amor ideal que Leandro y Silvia encarnaban.

La caída de Leandro en la estima se manifestó en el auditorio en forma de sonrisas y risas. Así, como Ismael Sánchez lo indica en Jacinto Benavente y su teatro, estudio biográfico crítico (Sánchez, 1954: 82-83), la

comedia de Jacinto Benavente abunda en escenas jocosas y, en el diálogo citado abajo, la comicidad burlesca surge del intercambio entre Leandro y su confidente Colombina:

> *Leandro. —[…] doña Sirena, ¿no me dirás hasta cuándo se burlará de mí Girasol?*
> *Colombina. —Decid hasta cuánto, y nos entenderemos.*
> *Leandro. —Ponga ella misma el precio* (Benavente, 1981: 184).

Avezada en asuntos amorosos, doña Colombina efectuó un "giro" —como si se inspirara en el nombre de Girasol— con el término "cuándo", de la pregunta de Leandro, y lo sustituyó con "cuánto". Ella dio seguimiento al tema de la "burla", que Leandro introdujo, suplantando la clásica noción de tiempo que separa a los enamorados con una potencial transacción económica.

Así como las transacciones económicas han deshonrado al hostelero, Pantalón y Polichinela, el impulso de Leandro hacia Girasol ha perdido todo cariz romántico por el uso de la negociación monetaria (Núñez, 2018: 71-73). La desvaloración de este amor resulta definitiva y ningún recurso dramático puede reponer lo perdido, con excepción del fallecimiento. El anuncio de la muerte de Leandro impone un silencio respetuoso en el auditorio y el ritmo burlesco de la obra da paso a la solemnidad.

La desaparición del protagonista provoca un enfrentamiento entre Silvia y Girasol que lo han conocido desde dos perspectivas distintas: la de la esposa y la de la amante. En el momento fatídico, ellas pasaron por alto la infidelidad y la falta del collarín de diamantes prometido para sumirse en el dolor ocasionado por la muerte de Leandro. Incluso, Silvia manifiesta un impulso de agredir a Girasol cuya presencia "ofende su dolor" (Benavente, 1981: 235). Su adversidad representa la sublimación de la imagen de Leandro por la muerte y la renovada admiración por su persona.

Solo al traspasar el umbral del más allá, Leandro llega a gozar de nuevo de elogios. Contrariamente al conflicto mitológico entre los dioses Eros y Tánatos, la muerte purificó el amor de Leandro y lo volvió eterno:

> *Crispín. —[…] Quise ser yo quien llevara a Silvia a rezar ante él… Yo fui testigo de su primer beso de amor, cuando su corazón lleno de vida decía: "Para siempre"… Ahora… será el último beso el que dirá…: "Ya nunca", que es también para siempre. El amor solo sabe decir palabras de*

eternidad... (Benavente, 1981: 235).

Además de absolver los pecados y de soslayar las debilidades de Leandro, la muerte tiene el don de salvar el alma de la ciudad: "Esa alma es la que importa salvar; la salvaremos" (Benavente, 1981: 222). La salvación colectiva se encamina por dos vías distintas en *La ciudad alegre y confiada*. Por un lado, la muerte inicia su proceso de purificación a través de un individuo y se extiende a las masas y, por el otro, impacta las masas desde el inicio.

En el esquema de purificación a través de un individuo, Crispín tuvo el privilegio de encarnar el papel de chivo expiatorio cuya muerte llevó a la redención de la ciudadanía. La capacidad de desplegar su poder purificador sobre el pueblo se fundamentó en el estatus socioeconómico que Crispín adquirió a lo largo de sus hazañas. Su trayectoria ascendente lo posicionó en la cúspide social en la que no encarnó solo el poder sino también la maña y la culpabilidad del pueblo que gobernaba.

En su obra Historias y estereotipos, Robyn Quin y Barrie McMahon concluyen que el héroe se vuelve representante de los ideales y de las características de un pueblo (Quin y McMahon, 1997: 128). Siguiendo este paradigma, Crispín se empapa de la naturaleza y de los ideales de su gente para volverse su representante y así libera a la población de sus pecados a través de un acto de inmolación.

En su comportamiento, Crispín ha manifestado una contradicción propia de la ironía de Booth. En *Los intereses creados*, este desplegó sus artificios para manipular a los acreedores, las leyes y al señor Polichinela para salvarse y proveer un futuro próspero para él mismo y Leandro. En *La ciudad alegre y confiada*, este perseguidor de la vida y del éxito ha llegado al pináculo del poder y —como si no hubiera más espacio dramático para su ascenso— se volteó contra él mismo en un acto de autodestrucción.

Al orquestar su caída, Crispín decide llevarse consigo a los prójimos. Así, escenifica el despliegue de una inmolación individual que se vuelve colectiva. Su mente se liberó de prejuicios y pasó por alto riñas anteriores para incluir en el cuadro de "prójimos" a los adversarios —como Polichinela y Pantalón— al igual que a su amigo Leandro y al enamorado de su hija, entre otros. Contrastando con la tonalidad airosa de *Los intereses creados*, Crispín crea un ambiente de fraternidad oscura que entrega la ciudad a la muerte:

> *Ahora ambiciono la grandeza de la Ciudad; por conseguirla sacrificaré mis riquezas, mi vida…, por de contado os sacrificaré a vosotros […] que hasta el fin hemos de estar unidos, como cómplices de un mismo crimen* (Benavente, 1981: 220).

En el cierre de la obra, las palabras ceden el lugar a la actuación y la farsa clásica retoma sus derechos. En un caos apocalíptico, se suceden las persecuciones, rumores macabros, gritos y la muerte. Todos los artefactos dramáticos, visuales y auditivos, señalan la desviación de la trama de la paz precaria de la primera parte de *La ciudad alegre y confiada* para tomar un rumbo anárquico. La maraña del desorden y de la confusión, tejida por el pánico colectivo, no es más que la materialización del plan de Crispín, el autor intelectual de la trama y del drama.

La metodología del sacrificio de Crispín se basa en el egocentrismo tal y como Jean Piaget la describió en *La Psicología de la Inteligencia* (Piaget, 1973: 63-64). Crispín es a la vez el autor intelectual de la intriga, su ejecutor y la víctima de la misma. También el método egocéntrico ha sido empleado por Crispín en *Los intereses creados*, pero con un propósito contrario: su salvación y la del prójimo. En ambas obras, el denominador común ha sido el individualismo de Crispín que le ha otorgado el papel protagónico por excelencia.

A diferencia de Crispín, el Desterrado no intentó desempeñar el papel protagónico ni contempló la posibilidad de que alguna otra persona lo haga. Su pensamiento tomó dimensiones colectivas, concibió la defensa de la ciudad como un deber patriótico a sabiendas que llevaba a una catástrofe humanitaria. Guiado por la noción de responsabilidad compartida y del pecado colectivo, optó por el sacrificio en masa sin ningún liderazgo en particular: "[La guerra] es enviar a la muerte a los soldados, al pueblo; es destruir la Ciudad" (Benavente, 1981: 222). Su ideología del sacrificio uniformizó a todos los ciudadanos y los privó del liderazgo individual. Incluso, su hijo Lauro se volvió uno de esos soldados anónimos que el Desterrado precipitó a la muerte.

La idea de la regeneración de la ciudad a través de la muerte une a Crispín y al Desterrado. Su complementariedad se manifestó en el momento en que este adoptó el uso de la mentira para lanzar al pueblo a una lucha suicida: "Sí; le hablaré [al pueblo] desgarrado mi corazón,

porque he de mentirle, he de mentirle por primera vez en mi vida. Hablaré de triunfos, de glorias… Y sabemos lo que será esa guerra…" (Benavente, 1981: 222). Así como fueron unidos por la noción de la expiación a través de la muerte, adoptan la mentira como método de implementación de su plan y así consolidan su unión.

La noción freudiana que se basa en la conclusión de la vida con la llegada de la muerte contrasta con la ideología de Crispín y del Desterrado. Ellos cuentan con la muerte para vigorizar y purificar la vida. Este ímpetu redentor de la muerte se manifestó también en la renovación del amor de Leandro y Silvia. En *La ciudad alegre y confiada*, la muerte desempeña el papel regenerador de la vida ética y del amor.

5. CONCLUSIÓN

Ramón Pérez de Ayala y Christopher Soufas han criticado la obra dramática de Jacinto Benavente por su abundancia de diálogos que, según ellos, la asemeja más a una obra literaria que a una representación dramática. Ramón Pérez la considera "antiteatral", mientras Christopher Soufas la cataloga de "poorly developed sense of theatricality" (Pérez de Ayala, 1966: 291; Soufas, 2000: 151). Sus comentarios se fundamentan en la necesidad de dar prioridad a la actuación y a la significación del cuerpo del actor en el escenario a costa del diálogo, del monólogo y de didascalias. Esta prerrogativa dramática fue llevada al mundo teatral por Bertolt Brecht y Antonin Artaud a través de sus publicaciones canónicas**,** *Brecht on Theater* (Brecht, 1964) y *Le Théâtre et son double* (Artaud, 1938)*,* y sus puestas en escena de numerosas obras.

Aunque la postura de Ramón Pérez de Ayala y Christopher Soufas sea bien fundamentada en la teoría y la apreciación de *La ciudad alegre y confiada*, hay que tomar en cuenta que la trama de esta obra se fundamenta en dos distintas y complementarias etapas. La primera toma forma de un preámbulo en el que se gesta la idea de un cambio socioeconómico e ideológico que fue promovido por la injusticia social, la codicia y la vulnerabilidad tanto ética como militar. Mientras el caos se cierne sobre la ciudad, se abre un espacio de intercambio de ideas y predicciones sobre un cataclismo y el consecuente renuevo de la ciudad. En esta etapa, el uso del lenguaje fue necesario para introducir distintas perspectivas ideológicas y permitir algunos enfrentamientos entre estas.

Asimismo, el lenguaje dio a conocer acontecimientos cuya representación hubiera requerido un uso excesivo de tiempo y de distintos escenarios, como por ejemplo la reventazón del cañón de un buque de guerra. También los diálogos permitieron a personajes manifestar distintos estados de ánimo que fluctuaron desde la amargura hasta la comicidad. El refinado uso lingüístico de estos recreó el ambiente social e ideológico y, así, preparó el escenario para la segunda etapa.

En esta, la tensión acumulada produjo una explosión socioeconómica que trastornó el orden preestablecido. Ante el auditorio, se desplegó un baño de sangre de los ciudadanos, el saqueo colectivo y el levantamiento del pueblo contra sus gobernantes. La actuación y sus manifestaciones verbales recrearon el ámbito de la comedia española que se nutre del dinamismo de la *Commedia dell'Arte*.

En el cierre de la obra, los acontecimientos trágicos se combinaron con los de la solemnidad dramática del Desterrado que usó el cuerpo de su hijo para hincar la bandera de purificación colectiva. Asimismo, en el desconcierto general de los personajes, se perfila la figura de Pantalón que clama por su dinero sin prestar oídos a los asesinos que lo persiguen para quitarle la vida. El cierre de esta obra resaltó la actuación y la presencia escénica de los personajes que Brecht y Artaud definieron como criterios insoslayables de una representación teatral.

La primera parte de la obra ha necesitado de una paz precaria y de un intercambio ideológico para dar paso al bullicio final. Los calificativos de la ciudad que se destacaron en el título de la obra, "alegre y confiada", fueron sustituidos dramáticamente en el cierre por la saña y la destrucción. Este contraste se reflejó en la forma de representación en la que la primera fase se nutrió de un lenguaje anunciador del cambio socioeconómico, mientras la segunda desplegó el vigor de la destrucción con todos sus atributos dramáticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁGICAS

ARISTÓTELES. (2003). *Ética nicomáquea*. Madrid: Gredos.
ARTAUD, A. (1938). *Le Théâtre et son double*. París: Gallimard.
BAIER, K. (1958). *The moral Point of View: a rational basis of Ethics.* New York: Cornell University Press.

BALLESTEROS DORADO, A. (2003). *Espacios del drama romántico español*. Madrid: CSIC.

BENAVENTE, J. (1907). *Los intereses creados: comedia de polichinelas, en dos actos, tres cuadros y un prólogo.* Madrid: Sociedad de Autores Españoles.

_____ (1981). *La ciudad alegre y confiada, Comedias escogidas.* Madrid: Aguilar.

BOOTH, W. (1974). *Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

BRECHT, B. (1964). *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang.

CRITCHLEY, S. (2002). *On Humour*. New York: Routledge.

FREUD, S. (2015). *El malestar en la cultura.* Buenos Aires: Amorrortu.

GALLUD JARDIEL, E. (2011). "Jacinto Benavente y su visión satírica del teatro por dentro". *Anagnórisis* 3, *http://www.anagnorisis.es/pdfs/gallud_jardiel.pdf* [22/10/2019].

GARIBAY K., A. (2011). *Mitología griega: dioses y héroes.* México: Editorial Porrúa.

KANT, I. (2012). *Crítica de la razón pura.* Valencia: Diálogo.

KIERKEGAARD, S. (1968). *The Concept of Irony, with constant references to Socrates*. Bloomington: Indiana University Press.

_____ (2006). *O lo uno o lo otro, un fragmento de vida I.* Madrid: Trotta.

_____ (2008). *Temor y temblor*. Buenos Aires: Editorial Losada.

LLOVET, E. (1966). "Jacinto Benavente y su circunstancia literaria y social". *Cuadernos Hispanoamericanos* 204, 519-526.

MONNER SANS, J. (1966). "El centenario de Jacinto Benavente". *Ediciones Revista Atenea* 12, 86-114.

MONTERO ALFONSO, J. (1967). *Jacinto Benavente. Su vida y su teatro.* Madrid: Sucesores de Rivadeneira.

NÚÑEZ REY, C. (2018). "El ensayismo de Carmen de Burgos, *Colombina,* en defensa de la igualdad de la mujer". *Estudios Románicos* 27, 61-74.

OLIVA, C. (2002). *Teatro español del siglo XX.* Madrid: Síntesis.

PÉREZ DE AYALA, R. (1966). *Las máscaras. Obras completas III.* Madrid: Aguilar.

PIAGET, J. (1973). *La Psicología de la Inteligencia.* Barcelona: Crítica.

PLATÓN (2007). "Sócrates". *Diálogos, v*olumen II, México: Editores Mexicanos Unidos.

PRECIADO, J. (1990). *La actuación dramática, creativa: la Comedia del arte.* México: Noriega.
QUEZADA, A. *(1985). La comedia del arte.* México: Fondo de Cultura Económica.
QUIN, R. y McMAHON, B. (1997). *Historias y estereotipos.* Madrid: Ediciones de la Torre.
ROSTER, P. (1978). *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo.* Madrid: Gredos.
SÁNCHEZ ESTEVAN, I. (1954). *Jacinto Benavente y su teatro, estudio biográfico crítico.* Barcelona: Ariel.
SIDGWICK, H. (1874). *The methods of ethics*. Londres: MacMillan.
SOUFAS, CH. (2000). "Benavente and the Spanish Discourse on Theater". *Hispanic Review* 68.2, 148-159.
STARKEY, W. (1924). *Jacinto Benavente*. Londres: Oxford Press.

Recibido el 24 de febrero de 2020.

Aceptado el 9 de mayo de 2020.

EL ARTE DE LA CONTEMPLACIÓN Y DE LA SENSORIALIDAD EN LA GÉNESIS CREATIVA DE MARÍA VICTORIA ATENCIA[1]

THE ART OF CONTEMPLATION AND SENSORIALITY IN THE CREATIVE GENESIS OF MARÍA VICTORIA ATENCIA

Blas SÁNCHEZ DUEÑAS
Universidad de Córdoba
lh2sadub@uco.es

Resumen: La producción lírica de María Victoria Atencia se eleva como un todo orgánico atravesado por unos mismos componentes poéticos y técnicos. La importancia de lo cotidiano, la sustantividad de intertextos y referentes artísticos y el alcance de los entornos del paisanaje vital conforman algunos de los ejes discursivos centrales de su obra. El presente trabajo indaga en la trascendencia de los referentes sensoriales, en especial del sentido de la vista, como claves para elaboración de una lírica donde el mundo exterior, captado sensorialmente, se convierte en onda de expansión desde la que emerge, convertido en poesía, el mundo interior de la autora.

Palabras clave: María Victoria Atencia. Sentidos. Contemplación. Imagen. Referentes artísticos.

Abstract: María Victoria Atencia's body of lyrical poetry stands as an organic whole woven together by a set of shared poetic and technical threads. The importance of everyday life, the substantivity of intertexts and artistic references, and the scope of vital landscapes constitute some of the central discursive axes of her creative practice. This work explores the transcendence of these sensorial references, especially the sense of sight,

[1] Este trabajo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas de la Transición (1973-1982)", financiado por: FEDER / Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación (FFI2017-84759-P).

as key to the production of a unique body of lyrical works in which the external world, sensorially captured, becomes a wave of expansion from which the author's interior world.

Key Words: María Victoria Atencia. Senses. Contemplation. Image. Artistic references.

Unos ojos engendran otros ojos, y otros
nacen, ya de por vida, ciegos para el discurso
de un tiempo que acaricia en su paz la serena
belleza de las formas.

1. UNA POÉTICA DE LA ATENCIÓN: LA MIRADA COMO MANANTIAL POÉTICO

Al adentrarse en la poesía de María Victoria Atencia resulta ineludible no reparar en las correspondencias e interacciones trenzadas entre el universo del lenguaje verbal, el de las dimensiones sensoriales y el de la expresión plástica. Algunos de los análisis de Sharon Keefe Ugalde (2010 y 2017) sobre la práctica artística de la poeta malagueña han puesto de relieve la trascendencia representada por lo que ella denomina "poética de la atención" así como la visión profunda que emerge "de los intertextos pictóricos y el deseo de abrir la palabra a un estado de plenitud en el que no se sienta el transcurrir del tiempo" (2010: 676).

Los signos de la poética de la atención, las formas de la contemplación o las proyecciones de la mirada y de los efectos sensoriales como estímulos creativos han estado presentes a lo largo de toda su producción. La revelación de las intuiciones poéticas parte, en numerosas ocasiones, del sentido de la vista. María Victoria Atencia focaliza un arte proyectado desde una atenta mirada que se posa ya sobre objetos de la vida cotidiana para trascenderlos por la poesía, ya en sueños entrevistos que abocetan geografías oníricas, sentimentales o naturales o ya sobre formas artísticas preexistentes que despiertan emociones, recuerdos, incertidumbres o diálogos entre esencias espirituales, realidades divergentes, materiales plásticos o su propia existencia para, posteriormente, ser recreados en

un acto creativo que emerge desde la impresión de la realidad sensible percibida o imaginada reconstruida en el poema.

Su práctica creativa incide insistentemente en el poder la mirada y de la observación como correlatos esenciales en la configuración de objeto artístico lírico que brota inspirado por sustancias culturales o componentes cotidianos previos contemplados y aprehendidos por Atencia hasta llegar a conformar un conjunto de isotopías y unos ejes semánticos ligados de un modo u otro al sentido de la vista. En su práctica, se exterioriza de forma reincidente un léxico vinculado al campo de los referentes visuales: ojos, luz, oscuridad, día, noche, miradas, vigilia, asomarse, colores, mostrar, mirar, abrir, cerrar, espejos, ceguera, niebla, asomarse, lágrimas, ciego, sombra, párpados… Es decir, la creación brota gracias al arte de la contemplación que se configura como producto de unas formas de abstracción y atención que, como las palomas de sus versos, se posan en la realidad física, vivida, recordada o contemplada, para ser proyectadas en una extensa gama de dimensiones expresivas y figurativas desde donde se impulsan todo tipo de significados y analogías desencadenados por los efectos sensoriales de un recuerdo desde el que emana el poema como se puede apreciar en "Sueño de Churriana" de *El mundo de M. V.* (1978): "Estoy viendo la casa y me estoy viendo en ella: / aunque confusamente, las puertas al cerrarse / hacen caer mis párpados" (Atencia, 1990: 72). Otras proyecciones sobre las perspectivas de la mirada en conexión con la luz o la visión como fuerza creadora e iluminadora frente a la oscuridad de las sombras o lo inexistente se pueden apreciar en el poema "El día" de la sección "Capillas Mediceas" de *El coleccionista* (1979). La figura artística, aún ciega por no haber sido concebida, espera la mirada creadora, el poder forjador del cincel iluminador proveniente de la mano docta de aquel que es capaz dar forma a lo incorporeidad del bloque de mármol, de alumbrar aquello que apenas es un destello inspirado. Contra la oscura noche del objeto inmaterial, se produce el génesis de la creación, la fuente de la iluminación del arte que transforma no solo los motivos que aprehende sino también a las personas que lo protagonizan al influir en su estado de ánimo y en su percepción, estimular su mente y elevar su espíritu, como se aprecia en el Creador creado por Miguel Ángel Buonarroti en las Capillas de los Médicis:

Apenas si tallada, si deslumbrada, ciega
por el cincel aún,
la poderosa obra mira ceñudamente.
"Llamó Dios a la sombra noche" (Génesis 1 / 5).
Para la noche eterna de los Médicis
Buonarroti creó, contra el Creador, la luz" (Atencia, 1990: 122).

Asumiendo la influencia de la contemplación y de las impresiones visuales como dinámicas esenciales en la obra de Atencia, conviene anotar, por otro lado, la trascendencia de otro amplio conjunto de dimensiones sensitivas en su obra. Además de la mirada, María Victoria Atencia, siguiendo la estela proustiana, se vale del resto de los sentidos como estímulos creativos ya sea para crear una tupida red de sensaciones, ya como vehículo de evocación o ya como medio de acercarse al mundo, a su mundo, como fuerzas emergentes capaces de descifrarlo hasta llegar a configurar lo que se podría denominar como una virtuosa retórica sensitiva.

2. UNA POÉTICA DE LAS SENSACIONES

Al lado de la vista, sensaciones táctiles, impresiones olfativas, sacudidas auditivas o palpitaciones gustativas son, con frecuencia, convocados por Atencia como antesalas desde las que traspasar la realidad, tratar de comprender el mundo e interpretarse a sí misma a través de los haces de dualidades sobre las que construyen sus textos. En "La cónsula" de *El mundo de M.V.*, además de las sensaciones tangibles, un olor recordado de repente, en medio del frescor de un zaguán, la atrae a una casa en la que nunca estuvo antes. Los sentidos estimulan la imaginación para transportar a la poeta a un similar espacio y tiempo pretérito y (con)fundirse "con quienes se vivieron / aquí, por estos cuartos, con sus juegos y risas / en los lechos que aún dejan su sombra en las paredes" (Atencia, 1990: 71). Se percibe en su poesía el deseo de aferrarse a la vida por los sentidos, de rescatar por la memoria y por medio de los estímulos sensoriales los lugares u objetos de singular relevancia para ella. Sin estridencias, con una serena nostalgia y equilibrio formal para percibir y crear formas de lo bello (Casado, 2003: 95) afín a su propia concepción literaria, sus sentidos se activan para volver a instantes recobrados a raíz de acariciar o palpar las superficies habitadas, escuchar sonidos o silencios que la sobrecogen,

saborear el alma de aquellos o todo lo que, desde el exterior, pueda filtrarse y empapar en su refugio anímico como expresa ilustrativamente la estampa compuesta sobre la "Placeta de San Marcos" de la serie "Victoria Serenissima" de *El coleccionista*:

> *Amárrate, alma mía; sujétate a este mármol,*
> *Sebastián de tu tronco, con cuantas cintas pueda*
> *ofrecerte en Venecia la lluvia que te empapa.*
> *Amárrate a este palo, alma Ulises, y escucha*
> *—desde donde la plaza proclama su equilibrio—*
> *el rugido de bronce que la piedra sostiene* (Atencia, 1990: 107).

En sus estrofas se dejan sentir los latidos de las sensaciones en estrechas correspondencias con el fondo de las realidades reproducidas existiendo siempre una tensión entre una realidad material, figurada, corpórea o física que estimula un impulso creativo hasta trascender poéticamente el referente existente en la configuración de una nueva dimensión, la del poema atenciano. Así como el aire puede acariciar o herir o la música puede despertar o atemperar el corazón, en sus versos se palpa ("Piedra de la meditación" de *El coleccionista*), se acaricia ("Mar" de *Marta y María* (1976) y "El mundo de M.V." de *El mundo de M.V.*), se huele ("La cónsula" de *El mundo de M.V.*, "Ivoire, de Balmain" de *Paulina o el libro de las aguas* (1984), "Parador de San Francisco", "Datura Suaveolens", o la serie "Aroma caudal" de *El coleccionista*) o se saborea ("Sueño de Churriana" e "Inés" de *El mundo de M.V.*) como se puede apreciar en "Mermelada Inglesa" de *De la llama en que arde* (1988), breve poema donde se condensa el placer que se sienten los labios al tacto de este producto dulce y agrio a la vez en la rueda mudable de los días: "Sobre el aparador, en su envase, me aguarda / dulce y agria a la vez, reluciente y equívoca, / elaborada en todo conforme a su receta / —reunidas las semillas, troceadas las mondas...,— / para el placer agónico de cercarme los labios/ en el acontecer mudable de los días" (Atencia, 1990: 334).

No omiten sus versos sonidos o rumores para elevar su espíritu, cantos que anuncian el alba o momentos inefables para recogerse en un silencio profundo donde encontrar la paz espiritual anhelada como en "Shostakovich": "Las corrientes subálveas de la sangre recorren / el légamo en que duerme desde un principio el ángel / para alzarse de pronto

en más alto instrumento / que gracia alguna pudo levantar en sus alas" (Atencia, 1990: 220) o en "La música": "Volveré a tus estancias, padre Haendel, y a encerrarme / con clave / universal donde nada más oiga, o sólo el roce de una esfera celeste / [...] bajo el ardiente arco del verano y su caliente insinuación: / bienvenida al silencio" (Atencia, 1990: 361). Y tampoco faltan ejemplos donde los sentidos al completo son convocados en su plenitud como en "Mar" de *Marta y María*.

> *Bajo mi cama estáis, conchas, algas, arenas:*
> *comienza vuestro frío donde acaban mis sábanas.*
> *Rozaría una jábega con descolgar los brazos*
> *y su red tendería del palo de mesana*
> *de este lecho flotante entre ataúd y tina.*
> *Cuando cierro los ojos se me cubren de escamas.*
> *Cuando cierro los ojos, el viento del Estrecho*
> *pone olor de Guinea en la ropa mojada,*
> *pone sal en un cesto de flores y racimos*
> *de uvas verdes y negras encima de mi almohada,*
> *pone henchido el insomnio, y en un larguero entonces*
> *me siento con mi sueño a ver pasar el agua* (Atencia, 1990: 361).

El calor del hogar contrasta con el frío del subterráneo mundo marino, "concha, algas, arenas", que subyace alegórica y materialmente en las esferas del subsuelo malagueño. La frialdad de las profundidades comienza donde acaba la calidez de las domésticas sábanas. No obstante, la hablante lírica no reniega de esa salina energía del subsuelo de su tierra, antes bien, siente su presencia y, conocedora de sus atractivos, de su deleite y de la seducción que despierta, desea fundirse con él para dejar(se) sentir y envolver por el cúmulo de sensaciones que estimula y envuelve. Cerrar los ojos no implica cercenar los sentidos y arrinconar ese universo inferior subyacente; al contrario, entraña una epifanía sensorial al despertar su ánimo a nuevas visiones y hacer de las sensaciones una ocasión para sumergirse en otras regiones inasibles a la conciencia. Posibilita penetrar en lo onírico, en ese espacio de ensoñación desde donde se es capaz de vislumbrar otras realidades y de vivirlas como si fuesen escenarios materiales objetivables. Al cerrar la vista, se alcanza la posibilidad de ir desvaneciendo las zonas físicas materiales a la par que se produce una imaginaria (con)fusión con el escenario marino que se intuye mediante un proceso de metamorfosis fruto

de la fusión con la naturaleza marina: "cuando cierro los ojos se me cubren de escamas". Nuevas visiones emergen, los sentidos afloran en estado de alerta. La poeta cual ser marino comienza a vivir otra realidad y a avistar otras regiones ignotas: las del interior del mar.

Al cerrar los ojos no aparece ese espacio caótico, incompleto y desordenado que se mostraba y defendía Pedro Salinas en "Vocación" de *Seguro Azar* (1929); al contrario, paradójicamente, la mirada se extiende hacia otras latitudes mientras que, en paralelo, los sentidos en plenitud se estimulan. Emerge el olor de Guinea que se acompasa por el tacto de la ropa mojada y de la sal en un inesperado bodegón de flores y frutas súbitamente esbozado para ser instalado en el acogedor reposo de almohada. Ni hay vuelta atrás, ni hay tiempo para el descanso. No se puede oponer resistencia a la atracción del mar ni al deleite de color, de olor o de sensaciones que este incita hasta llegar a inundar el reposo del sueño e instigar el insomnio: "y en un larguero entonces me siento con mi sueño a ver pasar el agua".

El mar no sólo se ofrece como numen onírico. La composición artística se genera gracias a la poderosa fuerza y la intensidad sugestiva de este elemento natural, así como por los efectos sensuales, sentimentales y figurativos que ejerce en la poeta. El impacto emotivo, además de estimular la sensibilidad y acompasar el mundo de sacudidas que despiertan las ensoñaciones con el mar, ocupa un lugar central como generador de recuerdos e inspirador de valores estéticos, sensoriales y plásticos.

3. DEL MUNDO EXTERIOR SENSITIVO AL UNIVERSO INTERIOR DE LA CREACIÓN

En algunas declaraciones, María Victoria Atencia ha revelado la importancia de su formación e inclinaciones plásticas estimuladas en el Colegio del Monte para aprender a mirar, para ejercitarse en la captación de la acción detenida representada en cualquier lienzo y para obtener la forma y el sentido equilibrado de la composición en forma de *flash* mediante una estrategia técnica de sincretismo, impresionismo y condensación configuradoras de una de las características definitorias de su estética compositiva cuajada de poemas tan breves como densos: "La pintura me enseño y sigue enseñándome a mirar, para ver un conjunto como una instantánea manifestación perdurable. Muchos de mis poemas

deben a la pintura ese aire como de flash" Janes (1990: XXIII), a la pintura también debe "un cierto sentido de la composición, de las distancias, de la indagación en eso que llaman punto de fuga (que en la poesía rara vez es uno solo), del color y de sus gradaciones, del equilibrio entre volúmenes. La pintura me enseñó y sigue enseñándome a mirar" (Ugalde, 1991: 4).

En la poética atenciana son numerosos los textos, recogidos en nutrida representación en *El oro de los tigres* (2009), en los que la poeta malagueña hace referencia al proceso de la contemplación o a la capacidad y procedimientos para trasladar una imagen o sensación hacia regiones más profundas donde se mantendrá agazapado hasta, llegado su momento, alcanzar su materialización en el poema. Siguiendo algunos de cauces líricos de Rilke, muchas de sus creaciones líricas hacen uso de la mirada o de los sentidos como primer peldaño referencial que actuará como demiurgo desde el que se emprenderá un proceso de transmutación desde las sombras de la inexistencia. A través de los insondables veneros de la entelequia creadora, la poeta penetra en realidades más hondas haciendo suyos los objetos apenas entrevistos, albergados o captados, desde los que emergerán los nutrientes de una fuerza creativa que, tiempo después, se convertirán en los estigmas de un fruto textual intrínsecamente trabado a aquella impresión u observación primera.

El referente inicial, procedente en las más ocasiones del mundo exterior en conexión en una amplia panoplia de casos con estímulos sensoriales, se interioriza, es apropiado y asumido para recrearse, pasado un transitorio o más dilatado lapsus temporal, mediante un proceso de asociación que emerge desde la subjetividad de la intimidad, del mundo interior y de la conciencia lírica de la poeta malagueña para, mediante analogías, conexiones simbólicas y afinidades personales, ser reelaborado. El nuevo estímulo surge ahora envuelto en el prisma de la sensibilidad y de la dicción del temperamento creativo de la poeta malagueña mediante la orfebrería del entrecruzamiento con la intencionalidad y encarnaciones personales que envuelven y delimitan el nuevo producto lírico que no es otro que el que conforma la poesía de María Victoria Atencia; el personal cosmos orgánico que configura su corpus poético como ella misma personificó en el título de su poemario *El mundo de M.V.* (1978).

El poema que da título a ese libro y a la cosmogonía literaria contenida en él evidencia ese proceso:

Si mi mano acaricia la cretona de pájaros
inglesa y he encendido el quinqué y hay un lirio
en la opalina y huele a madera la casa,
puedo llegarme al verde y al azul de los bosques
de Aubusson y sentarme al borde de un estanque
cuyas aguas retiene el tapiz en sus hilos.
Me asomo a las umbrías de cuanto en esta hora
dispongo y pueda darme su reposo: también
este mundo es el mío: entreabro la puerta
de su ficción y dejo que sobre este añadido
vegetal de mi casa, por donde los insectos
derivan su zumbido, se instale una paloma (Atienza, 1990: 65).

El tacto o la contemplación de un objeto activan las esferas sensoriales de la poeta hasta llegar a fundirse, penetrar o vivir en el interior del objeto representado "puedo llegarme al verde y al azul de los bosques / de Aubusson y sentarme al borde de un estanque / cuyas aguas retiene el tapiz en sus hilos". La percepción o el roce provocan una cadena de conexiones a través de las que se desliza la transferencia del elemento físico a un estado de interioridad en el que la poeta rompe los espacios físicos para proyectarse dentro de la tela de Aubusson. Desde ese esa región insondable deviene la intuición poética: asomarse a las umbrías, reposar y reparar en que "este mundo es el mío".

La segunda estrofa se construye sobre esos fenómenos inexplicables que se suscitan en el mundo interior creador espoleado desde la ensambladura del referente artístico. En estado de reposo y desde la serenidad de un espacio familiar reconocible, bajo la luz de un quinqué y el olor del hogar, con la naturaleza sensorial estimulada, la poeta, cual la Alicia de Carroll, se asoma a ese espacio umbroso que favorece o posibilita la traslación al espacio interior de su ficción: "se sumerge en el mundo representado en la tela y, como Narciso, se asoma a las aguas del estanque para descubrirse a sí misma en una nueva realidad, en una dimensión distinta a la cotidiana, a la que también pertenece" (Payeras, 2012: 71). Asomarse al estanque entraña penetrar en las esferas del mundo de su poesía, de su creación o del arte, que es el que habita y que supone entreabrir la puerta de la ficción, de la ilusión lírica en este y otros muchos casos incitado desde la contemplación de un objeto artístico cuya imagen, recuerdo o intuición será el punto de partida del cosmos poético de Atencia.

4. ENCRUCIJADAS CREADORAS: IMÁGENES TRASMUTADAS EN PALABRAS

Las originarias teorías que vincularon el arte de la palabra con el de imagen como las de Simonides de Ceos, Plutarco u Horacio sustentaban que la poesía debía considerarse como pintura que hablaba y la pintura como poesía muda. A ellas se podrían añadir las consideraciones de Hermógenes de Tarso (siglo II) sobre la écfrasis quien, en sus de *Ecphrasis Progymnasmata*, definía esta relación entre imagen y palabra como una representación gracias a la cual la poesía era entendida como la "descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos".

En el caso particular de la poeta malagueña, al margen de aquellos poemas con una base referencial artística identificable como los recogidos en *Compas binario*: "Dama de Toulouse", "El mundo de Cristina" basado en la pintura homónima de Andrew Wyeth, o la sección titulada "Caprichos" conformada por los poemas "Marquesa de Lazán", "Conde de Fernán Núñez", "Húsar de la reina", "Manolito Osorio", "Condesa de Chinchón" y "Duquesa de Alba" inspirados en pinturas de Goya, entre otros, desde sus primeras composiciones, un nutrido conjunto de poemas de María Victoria Atencia se elaboran y puede verse como estampas o como impresiones visuales de un mundo propio donde el mar, la playa, los niños, los barcos, los espacios naturales, las estancias, etc., actúan como continuo correlato recordatorio de la existencia de una mujer contemplativa que posa su mirada sobre la naturaleza, el espacio exterior, los objetos cotidianos, los seres humanos o el mundo del arte para hacer de las palabras signos estéticos y pinturas lingüísticas y, mediante ellos, verter sus experiencias en un mensaje comunicativo cargado de pinceladas visuales con las que dibuja lingüísticamente los espacios íntimos que conquistaron su vida o aquellos cuya presencia o recuerdo activan el vuelo de la creación como se aboceta en "Villa Jaraba" de *Los sueños* (1976):

> *La casa grande, bella, sin concluir, colgada*
> *en el sueño, y las nubes entrando con el aire*
> *por los vanos sin hojas de ventanas y puertas,*
> *velando parcialmente, felices, los pasillos*

y el hueco de la escalera. Los ranúnculos (sólo
los he visto en los libros de botánica) cubren,
ocultándolo, el suelo, y columnas de mármol
sostienen arquerías o se derraman rotas
por un patio interior que los acantos tupen.
La mano desmedida mi recelo sosiega
invitándome a entrar, y una lata mohosa
—no sé quién la sostiene— va recogiendo el agua (Atencia, 1990: 52).

Suspendida en el espacio de la irrealidad onírica entrevista cual surrealista imagen daliniana, el poema perfila en un primer plano una casa caracterizada por sus amplias dimensiones y su hermosura, pero, paradójicamente, inacabada o en estado ruinoso, puesto que a través de cuyos vanos de puertas y ventanas penetran las nubes empujadas por el aire hasta ocupar todas sus dependencias.

El lienzo verbal se construye como una insólita quimera plástica envuelta en las decadentistas atmósferas de la desolación y de la ruina. Los versos configuran un paisaje alucinatorio cubierto por los exóticos y extravagantes ranúnculos solo visibles en libros de botánica según descifra la nota aclaratoria encabalgada entre paréntesis que actúa como correlato informativo para subrayar el carácter extraordinario y figurativo de una composición donde las ruinas de columnas de mármol, otrora sostenedoras de arquerías, se derraman rotas en una imagen que simboliza la majestuosidad de la caída, intensificada por la vegetación de acantos que tupe e invisibiliza la nobleza y belleza de las formas marmóreas. Como en muchos otros poemas de Atencia, el desenlace es abierto en consonancia con parte de su producción donde su propuesta poética se construye sobre la base de una poesía sincrética, esencialista y depurada que se sirve de la tensión y de la ambigüedad, de las dualidades significativas y de símbolos e imágenes polivalentes como subterfugios desde los que entrelazar lo percibido con su expresión subjetiva. En los tres versos alejandrinos que cierran la composición, no se precisa ni se aclara la resolución de la enigmática impresión iconográfica. Dos ambiguas imágenes se combinan como corolario: frente a las dudas y el desasosiego suscitados por el fantasmagórico escenario descrito donde una metonímica mano sosiega el recelo ante cualquier temerosa prevención induciendo al sujeto poético a adentrarse en él. La iconografía surrealista de una lata mohosa que recoge el agua sin saber quién la porta cierra la composición de un paisaje

alucinatorio que tanto atrajo a la poeta que no dudó en materializarlo pictóricamente por medio de la palabra dejando abierta la puerta a la fantasía por el carácter irresoluto de sus versos finales.

5. LA FOTOGRAFÍA COMO REFERENTE INTERARTÍSTICO: *A ORILLAS DEL EMS*

Un amplio número de poemas de la poeta malagueña está elaborado por creaciones en cuyo interior se concentran los signos y esencias de un material artístico precedente que es aprehendido por el numen del alma que se desprende de la personal cosmogonía poética de Atencia. Sin embargo, en lugar de plasmar lo contemplado en una écfrasis convencional descriptiva, atributiva o asociativa en terminología de Valerie Robillard (2011), es decir, en lugar de recrear lingüísticamente el objeto contemplado, Atencia interioriza y transforma el referente cultural dotándolo de emoción, viviéndolo desde su propio interior y (re)elaborando unas dimensiones figurativas particulares hasta configurar su personal objeto artístico en el que se condensan intuiciones e insinuaciones entrevistas a través de nebulosas atmósferas donde el arte se funde con lo temporal, lo identitario, la reflexión ética o espiritual, lo sensorial, lo cotidiano o lo sentimental. La organicidad de su creación genera un fenómeno de ósmosis entre las encrucijadas de las órbitas artísticas entrevistas y aprehendidas y las vivencias o las experiencias vitales que se suscitan en su esfera personal hasta cobrar vida en el poema. El objeto primero se convierte en otro en una resignificación surgida de la nueva mirada y la consiguiente verbalización operada sobre él.

Los tres versos del esencial y sincrético poema "Photo Hall" deslindan una de las claves de bóveda de parte de la poesía de Atencia con respecto a la fuerza de las imágenes en su lírica y a los procesos de aprehensión y destilación ejercitados para, desde la fase de contemplación, brotar reelaborados lingüísticamente: "A traición nos asaltan los antiguos instantes / que la fotografía detuvo en sus cartones / junto a un tiempo que ya nos hiere con sus manos" (Atencia, 1990: 174).

La contemplación de una fotografía estimula los mecanismos de la memoria hasta transferir al presente los recuerdos implícitos entrelazados al instante de su captación aunque no conviene olvidar con Susan Sontag (2006) que la imagen fotográfica no es sino una representación intervenida

de la realidad gracias al poder de un medio por el que se nos posibilita detener el tiempo, inmortalizar un instante sujeto a lo que el artista desea volver permanente y en donde emerge una pugna entre lo real y lo ficticio. A traición, como en este caso, o con la quietud de la poeta reflexiva y serena como fue definida por Jorge Guillén (1979) en otros muchos, el universo del ayer, las prístinas impresiones de estampas e imágenes, contempladas, vividas o recordadas, van filtrándose por entre el mundo creativo y personal de Atencia, lacerado, no obstante, por la intransigente fuga de la personificación de un tiempo cáustico que horada y hiere en su inherente devenir.

La quietud y el tiempo estático de las fotografías, así como las impresiones sensoriales captadas, de los cuadros apreciados y el de las estampas plásticas y visuales presentes a lo largo toda la obra de Atencia deben leerse como signos y soportes vitales interiorizados entrecruzados a través de reflexiones dialógicas con las dimensiones de los sueños, los recuerdos, los estímulos, las reflexiones o las emociones que despiertan en la propia autora. Pasado y presente y arte y vida dialogan y, con ellos, se construyen encrucijadas entre el pasado representado por el elemento artístico y el presente desde el que emerge el nuevo cuerpo interdiscursivo, entre las categorías dominantes del plano visual o sensorial de unas formas artísticas y las lingüísticas del arte literario, entre la identificación de lo fotografiado y la distancia que medra con el presente y con el poder evocador que impregna.

Por su carácter unitario, conexiones interartísticas y *corpus* textual reproducido, uno de los volúmenes menos conocidos de Atencia *A orillas del Ems* es ejemplar para ser leído bajo el prisma dialógico entre palabra e imagen puesto que, en esta obra, mejor que en ninguna otra, las imágenes se convierten en signos lingüísticos a través del lenguaje poético. Escrito en 1985, y por tanto en un lapsus temporal en el que tenían protagonismo los soportes artísticos coleccionados en libros como *Compas binario* o *Paulina o el libro de las aguas*, *A orillas del Ems* se publica parcialmente en revistas como *Ciudad del Paraíso*, n.° 1 (1990) y *El signo del gorrión*, n.° 0 (1993), para ver la luz en su totalidad en número monográfico (213-214) que la revista *Litoral* le dedicó en 1997 con el título *El vuelo*. *María Victoria Atencia* bajo la coordinación de José A. Mesa Toré.

El libro reproduce quince postales sobre las que se proyectan simultáneamente un mismo número de poemas seleccionadas de un conjunto

más amplio recogido en un libro alemán *Telgte in Erinnerung* (*Telgte en el recuerdo*), publicado por Renate Kruchende en 1983. Las instantáneas reproducen retratos de estudio o poses prefijadas protagonizadas personas, espacios y pinceladas cotidianas del pueblo de Telgte en los primeros lustros del siglo XX. En él se recogen imágenes acartonadas por la quietud y rigidez del retrato de estudio de parejas, ancianas, niños con objetos propios de la infancia, jóvenes en traje de baño, grupos de escolares, profesionales representativos de diferentes ocupaciones laborales con sus uniformes y objetos caracterizadores como "Jefe de estación", "Lavandera", "Pregonero", "Bomberos en traje de gala", etc., de tal modo que esas viejas fotografías trasladan a sus receptores al pasado que quedó atrapado en ellas a través de sus protagonistas, de sus indumentarias y rostros, de sus objetos y formas retratadas pero también nos conducen "a la memoria de quien repasa las imágenes y las asocia a la propia vida" (Jiménez Millán, 2017: 109) como ejecuta Atencia en cada uno de los poemas de este libro.

Según María Ema Llorente (2015: 100) la recreación interartística operada por Atencia posibilita "la reconstrucción de una memoria y de unas voces que, a pesar de no ser las suyas, se van entrelazando con su propia voz y sus propios recuerdos, en una combinación de discursos en la que se desdibujan las fronteras entre lo propio y lo ajeno". El poema titulado "La niña" con el que se cierra la selección es fiel muestra del conjunto de operaciones, relaciones dialógicas y connotaciones ecfrásticas sobre los que se asientan parte de las perspectivas cruzadas entre las artes de la imagen y de las de la palabra en el caso de Atencia:

> *La niña de trenzas y flequillo, de babero y maleta a la espalda,*
> *en la que me enseñaron a reconocerme las fotos de los míos,*
> *hoy, frente a mí, en este cuaderno aparece.*
> *Coincidencia feliz: de esa criatura vine*
> *para llegar a ella tras de un largo camino.*
> *Te lo ruego: sigue tú misma, o vuelve y disfruta de tus padres aún jóvenes,*
> *la borrega y el agua en el cauce de piedra. No te preocupes:*
> *soy una de esas señoras que se encuentran a veces de visita en las casas*
> *y cuyo nombre no vuelve a recordarse* (Atencia, 1997: XXXII).

Además de significar la importancia concedida a este poema como cierre del conjunto recopilado en *A orillas del Ems*, los versos de este texto alejan la composición de otras del poemario ya que apenas tienen incidencia en la (re)creación de componentes plásticos relacionados con la descripción de la fotografía y con la literalidad descriptiva proyectada sobre ella. Como trazos descriptivos tan solo se muestran dos elementos prosopográficos del peinado de la niña compendiados en el pelo recogido con trenzas y flequillo aderezados con dos útiles de ascendencia infantil el babero colegial y la maleta a la espalda.

La fotografía actúa como ente especular que facilita la estimulación creativa hasta provocar la identificación de Atencia con la imagen captada por Kruchen. La visión de la pequeña protagonista alemana del retrato, la niña Inni Stumpe en su primer día de colegio, traslada a Atencia a su niñez para evocar desde la lejanía temporal del presente una imagen lírica por la que, especularmente, se entrelaza al universo de su propia infancia. La poeta se reconoce en la niña de la fotografía porque así se lo mostraron

sus familiares no porque ella misma se reconozca en ellas o las contemple con la certeza del recuerdo de ser ella. Parece que la protagonista real, la hablante, no se identifica en ese espacio del universo infantil vivido sino que el reconocimiento se produce por la enseñanza y la dicción que sobre su propia persona, sus imágenes antiguas y sus viejas fotografías personales le enseñaron sus antepasados.

Poco más le interesa o le atrae de la imagen fotográfica desde el punto de vista iconográfico. No fija su atención en ningún otro aspecto ni desde el punto de vista del primer plano representado por la niña ni desde el extremo de la introspección psicológica por medio de la que podría sumergirse para evocar los sentimientos o el mundo interior de la niña retratada o desde otros componentes iconográficos como podrían ser los del espacio donde está tomada la fotografía, el fondo y los contornos que la delimitan o pinceladas más detalladas sobre el atuendo, pormenores como el pañuelo que parece colgar de su mochila, su mirada o rostro, su nombre, familia o infancia, sus perfiles existenciales o la propia pose de la protagonista con las manos enganchadas en las cintas de la maleta.

A pesar de la ambigüedad y de la confluencia o superposición de planos que puede suscitar más de una lectura, parece que los versos cuatro y cinco inciden en un tema esencial de la poética atenciana como es el de la herencia matrilineal, como señala González Iglesias (2014: 24) la maternidad funciona en su obra "como una metáfora general de las cosas en el tiempo del mundo. Es el cuerpo traspasado de tiempo, heredero del pasado y potencial de futuro". En muchos de sus poemas, se condensa la idea de la trascendencia de las mujeres como seres portadores y dadores de vida y como protagonistas de la existencia propia y ajena. Atencia muestra su conciencia identitaria de su ser femíneo que recoge y proyecta su pertenencia a la genealogía de la estirpe femenina. Es una coincidencia feliz, la cuadratura del círculo, de una mujer vino al mundo y que llega a otra, refractariamente, por la fotografía. Es un reconocimiento en el ser mujer, en el tránsito consanguíneo y la vida heredada de muchas mujeres tras un largo camino donde el tiempo es vencido en un eterno retorno cíclico como Atencia también expresó en el poema "Hija y madre" de *El coleccionista*: "detenida en el seno volviente de las horas / hija y madre me veo" (Atencia, 1990: 167). A pesar de la consciencia de la diferencia y de la alteridad que no impide que la hablante se reconozca en la niña retratada, también se podrían entender estos versos como prismas especulares de

reconocimiento e identificación desde la infancia al tiempo presente de la escritura donde se produciría una traslación o una mezcla de planos entre la niña retratada y ella misma, entre su pasado y el de la fotografía, que se concitan en un mismo plano constituido por el de la recreación poética como naturaleza biológica heredera del pasado y potencial de futura savia.

Dos estructuras deliberadamente dialogadas, aunque no puedan transcender más allá del espacio del monólogo de la palabra poética cierran el poema. El séptimo verso se inicia con un ruego mediante el que se deslizan dos consejos de carácter apelativo para que el espectáculo de la infancia no se quiebre y el mundo de la ilusión y de la inocencia pervivan todo lo posible siguiendo la estela hernandiana de "Nanas de la cebolla" "desperté de ser niño / nunca despiertes". El yo lírico es consciente de la celeridad del paso del tiempo, por ello, desde la lejanía y la experiencia de una mujer que ha vivido los sucesivos ciclos de la existencia, no se pueden silenciar reflexiones trascendentes ante el mítico mundo de la infancia. Se defiende que se permanezca siendo fiel a sí misma, que se vivan los escenarios de la infancia y se aprovechen las vivencias irrepetibles de la niñez sin olvidar gozar todo lo que se pueda del amor paternofilial de unos padres jóvenes y que se disfruten los escenarios y atributos de la geografía infantil representados simbólicamente por una oveja y el tránsito del agua entre el cauce de piedra de cualquier arroyuelo.

En los versos finales, la hablante traspasa los límites entre la realidad y la ficción entre el estatismo inerte de una fotografía y la nueva vida que recobra por la dialéctica poética trazada sobre ella por el yo lírico. Como en un juego de espejos o de planos superpuestos, el sujeto poético en primera persona se introduce dentro de la fotografía para aconsejar a la niña. El consejo puede hacerse efectivo o no; la niña puede hacer caso a la hablante u olvidar sus palabras porque, al fin y al cabo, la hablante encarnación de la poeta, no es más que "una de esas señoras que se encuentran a veces de visita en las casas / y cuyo nombre no vuelve a recordarse", palabras conclusivas que reintegran a la protagonista de la foto al mundo inmóvil, intemporal y silente de una fotografía mientras que también ponen fin a un viaje imaginario por los protagonistas de un libro donde "el tiempo estático de las fotografías se vuelve experiencia vital interiorizada, sueño y recuerdo, ficción sugerente" (Jiménez Millán, 2017: 109) a través de las cuales las imágenes se proyectan como fuentes de creación y de estimulación interartística.

Como se puede apreciar en todos los poemas de *A orillas del Ems* y en buena parte del resto de su obra, los referentes artísticos nunca se configuran como naturalezas muertas en la poesía de Atencia. Sus poemas no evocan realidades artísticas precedentes como accesorios decorativos exánimes o estáticos, sino que emergen dotados de alma y de vida a través de mecanismos como la evocación, el diálogo con sus protagonistas o la invención de su mundo psicológico o físico provocados desde los efectos sensoriales que se despliegan en el interior de la poeta. En el poema titulado "El galope" se interroga y se apela a lo que pudo envolver y todo lo que continuó a la instantánea que inmortalizó al pequeño protagonista del texto, un niño llamado Heinrich montado en su caballo: "¿Hasta dónde, pequeño Heinrich, llegaste montado en tu caballo? [,..] Quieto, fijas en mí tu mirada para poder decirme / que hubo otros relevos y que tu rostro hoy y el de los tuyos sellan / palmo a palmo la tierra de tu ciego galope" (Atencia, 1997: VIII). El sujeto poético que protagoniza sus textos se sumerge en los referentes culturales para dialogar con ellos, para ponerse en su situación y convivir en sus contextos con un continuo devenir donde los objetos se entrecruzan indisolublemente con su propia vida y con las impresiones, sentimientos o captaciones que se despiertan en/sobre ellos.

La quietud y la fijación atemporal de las inertes estampas poéticas, así como la inmovilidad y el tiempo estático de las fotografías, de los cuadros o de otros elementos artísticos presentes en la obra de Atencia deben leerse como experiencias vitales y referentes dinámicos y palpitantes que, a través de sueños, recuerdos, estímulos, sensaciones o emociones, se constituyen como fuentes de creación y de vida.

6. COLOFÓN RECOPILATORIO

A lo largo de la trayectoria poética de María Victoria Atencia se puede apreciar que su obra lírica ha crecido entre ejes duales, entre dialécticas enfrentadas, entre la tensión de las palabras y la trascendencia de lo sensorial, de las imágenes aprehendidas y de su propia existencia e identidad depositados en unos textos que construyen un yo poético cuyos estímulos creativos parten desde el exterior hacia el interior para, posteriormente, gracias a la cosmogonía de la mecánica de la creación, ser reelaborados y dispuestos en la forma artística que arquitraba el poema.

Si los sentidos se configuran como puertas de entrada en la captación de un mundo sensorial externo, entre todos ellos, la atenta mirada de la poeta se alza como capacidad sensitiva esencial desde la que traspasar la realidad para alcanzar niveles más profundos de abstracción, de creación y de plasmación de su identidad, de su concepción existencial y de su reflexión personal.

Aunque esté presente a lo largo de toda su trayectoria lírica, a partir de *El coleccionista* y, sobre todo, en la parte central de su geografía literaria hasta *Las contemplaciones* (1997) se va a intensificar el peso de la observación, de las imágenes y de las miradas como coordenadas de abstracción y captación desde las que construir parte de su universo creador alejado, no obstante, de cualquier cariz neoparnasiano o culturalista. Atencia no recrea ecfrásticamente el motivo plástico o la impresión sensorial primera, sino que la aprehende y transforma en un nuevo ser figurativo, una personal creación cargada de autorreferencialidad y de una particular dimensión ética, temporal o afectiva conformada por la impresión o por el simbolismo que el referente impregnó en la poeta hasta licuarlo en la composición lírica en coherencia con su mundo creativo y vital y con las meditaciones y reflexiones de sus urdimbres poéticas. Es decir, en lugar de realizar una descripción del objeto externo o una traducción literaria de determinadas imágenes, ejercita la expresión de las asociaciones subjetivas que el sentido, el objeto o la imagen despierta en la autora, por lo que contribuye a la objetivación de su mundo interior y funciona, por tanto, como una forma de autoconocimiento (Payeras, 2012: 63).

Muchos de sus poemas parten de la contemplación o del efecto provocado por estímulos sensoriales despertados por la observación de materiales procedentes de diversas modalidades artísticas desde la pintura a la escultura pasando por la literatura, la música, los espacios naturales, la arquitectura, la fotografía y otras formas de patrimonio cultural y monumental. En el particular museo poético de María Victoria Atencia podemos encontrar pinturas seriadas como las del "Homenaje a Turner" protagonizada por cinco frescos líricos inspirados en lienzos de Joseph Mallord William Turner: "Kensington gardens", "Rain", "Venice", "Life-boat" y "Pintura inglesa" depositados en *El coleccionista* o como las de Goya en la colección de los "Caprichos" en *Compás binario*. A ellas se unen tablas de Toulouse "Dama de Toulouse" y de Andrew Wyeth en "El

mundo de Cristina" en *Compás binario*; "Retrato de una joven dormida" de Goya en *Paulina o el libro de las aguas* o "Las tres gracias" en *De pérdidas y adioses* o en *A orillas del Ems* para configurar una galería poética expositiva donde la relación verbal y visual se yuxtaponen y enriquecen gracias la operación creativa intercambiada entre ambos códigos en la práctica de Atencia.

En la misma línea y con un fuerte soporte visual, contemplativo y figurativo pueden admirarse esculturas y materiales del patrimonio arquitectónico y monumental muchas de ellas elaboradas después de viajes y de las huellas indelebles que dejaron o despertaron en el alma de la poeta. Si la ciudad de Praga inspiró todo un libro como *El puente* (1992), son nutridas las ciudades y espacios de la geografía vital y poética de la escritora andaluza que se filtran para explorar la belleza, la magnificencia o la mitología inherentes a ellas como Venencia a quien se dedica la primera serie de poemas "Venecia Serenissima", el "Parador de San Francisco", la catedral de Málaga construida por "Diego de siloé" y "Champs Élysées" todos ellos configuradores de espacios en *El Coleccionista*; y otras como "Casablanca", "Santa Isabel la Real" en *Compás binario* , "Ponte Sant´Angelo", "La Chiesa" cuyo referente es la veneciana iglesia de Santa María della Salute y "San Marcos" en *Paulina o el libro de las aguas*; la picassiana "Plaza de la merced" en *De la llama en que arde*. A ellas se suma una colección escultórica donde se pueden contemplar piezas como "Paolina Borghese" de Antonio Canova; "Esclavo agonizante" y "Piedad Rondanini" de Miguel Ángel; la "Venus de Milo", "Samotracia"; "La noche", escultura de Aristides Maillol, etc., donde las claves de la tradición y de formas de arte contempladas constituyen estímulo para dos tiempos que se (con)funden para activar la imaginación y abrir las puertas a la creación de un mundo propio donde el estatismo histórico de los referentes artísticos se trasciende hacia otra dimensión temporal y personal mediante el arte de la palabra.

Desde el silencio y la abstracción de la palabra impresa, María Victoria Atencia ha elaborado una amplia galería artística de écfrasis lingüísticas imaginadas mediante el arte de la descripción proyectada en poemas figurativos o en iconografías imaginarias sin referentes objetivos. La importancia de las isotopías relacionadas con las impresiones visuales, el campo semántico de la vista y la experiencia de las sensaciones como resortes de inspiración en la creación de espacios personales y la elaboración

de bocetos artísticos confeccionados desde sus efectos en la hablante lírica sin más materialidad que el de la ficción de la palabra constituyen prismas especulares desde donde María Victoria Atencia ha acentuado el papel de los sentidos, la entrada en horizontes imaginarios y el ahondamiento del sujeto poético en sí mismo y en su devenir vital.

La mudez de formas iconográficas pictóricas y escultóricas o aquellas vinculadas a la fotografía, a la captación sensorial o a espacios arquitectónicos y monumentales que han preservado la memoria de la historia personal y colectiva se entrelazan en los poemas de la poeta malagueña para realzar el valor trascendente de la experiencia estética donde la escritora por medio de su arte, el de la expresión verbal, dialoga con todo tipo de intertextos artísticos y da forma lírica a sustancias temáticas captadas sensorialmente a través de las que, a través el tamiz de la memoria creadora, rememora emociones, plasma recuerdos o exterioriza experiencias vitales que serán trascendidas literariamente en la intemporal dimensión artística de la voz poética de María Victoria Atencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATENCIA, M.ª V. (1990). *La señal*. Clara Janés (pról.). Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

____ (1997). *A orillas del Ems*. *Litoral* 213-214, IV-XXXII.

____ (2009). *El oro de los tigres*, Francisco Javier Torres (ed.). Benalmádena: E.D.A. Libros.

CASADO, M. (2003). *La poesía como pensamiento*. Madrid: Huerga y Fierro.

GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2014). "Serena, clásica, espiritual, viajera: la poesía de María Victoria Atencia". En *El fruto de mi voz*, M. V. Atencia, 7-70. Salamanca: Universidad y Patrimonio Nacional.

GUILLÉN, J. (1979). "María Victoria Atencia". En *El coleccionista*, M.ª V. Atencia. Sevilla: Suplemento *Calle del Aire*, s/p. [pero 7].

LLORENTE, M.ª E. (2015). "*A orillas del Ems*, de María Victoria Atencia: una biografía propia con imágenes ajenas". *Revista Internacional de Humanidades* 4.1, 99-112.

JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2017). "Cultura y vida en la poesía de María Victoria Atencia". En *La poesía de María Victoria Atencia*, José

Jurado Morales (ed.), 101-111. Madrid: Visor Libros.
MESA TORÉ, J. A. (ed.). (1997). *El vuelo. María Victoria Atencia*. *Litoral* 213-214 (número monográfico).
PAYERAS GRAU, M.ª (2012). "Arte y escritura en las poetas españolas del 50". En *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea.*, F. Díaz de Castro y A. del Olmo (eds.), 59-81. Sevilla: Renacimiento.
ROBILLARD, V. (2011). "En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)". En *Entre artes: entre actos: écfrasis e intermedialidad*, Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (eds.), 37-40. México: UNAM.
SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía.* México: Alfaguara.
UGALDE, S. K. (1991). "Conversación con María Victoria Atencia". En *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, 1-20. Madrid: Siglo XXI.
____ (2000). "La poesía de María Victoria Atencia o cómo contener el vuelo de la gentil oropéndola". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (eds.), vol. 2, 672-680. Madrid: Castalia.
____ (2017). "María Victoria Atencia y la poética de la atención". En *La poesía de María Victoria Atencia*, José Jurado Morales (ed.), 17-32. Madrid: Visor Libros.

Recibido el 23 de febrero de 2020.

Aceptado el 13 de abril de 2020.

LA REPRESENTACIÓN DE *LA PATA DE CABRA* EN UN TEATRO DE PROVINCIAS: VALENTÍA O TEMERIDAD

THE REPRESENTATION OF *LA PATA DE CABRA* IN A THEATER OF PROVINCES: COURAGE OR TEMERITY

Sergio SUÁREZ RAMÍREZ
Universidad de Valladolid
sergio.suarez@uva.es

Ángel SUÁREZ MUÑOZ
Universidad de Extremadura
asuarez@unex.es

Resumen: La ciudad de Badajoz tuvo durante el siglo XIX una intensa actividad teatral, superior a la que ha podido constatarse a través de las crónicas periodísticas de la época, que permiten un seguimiento cronológico a partir de 1860. Antes, es posible rescatar episodios sueltos a través de la documentación encontrada en archivos municipales y provinciales. Uno de esos episodios revela la osadía del director de una compañía para escenificar *La pata de cabra* en el teatro de una provincia, precario y con escasos recursos escénicos, animado por la conocida afición teatral de esta población, arriesgando su economía y reputación.

Palabras clave: *La pata de cabra*. Teatro. Siglo XIX. Badajoz. Magia. Compañía teatral.

Abstratc: The city of Badajoz had an intense theatrical activity during the nineteenth century, superior to that which has been verified through the journalistic chronicles of the time, which allow chronological monitoring from 1860. Before, it is possible to rescue loose episodes through the documentation found in municipal and provincial archives. One of those episodes reveals the boldness of the director of a company to stage the

kickstand in the theater of a province, precarious and with scarce scenic resources, encouraged by the well-known theatrical hobby of this population, risking its economy and reputation.

Key Words: *La pata de cabra*. Theater. XIX Century. Badajoz. Magic. Theater Company.

1. INTRODUCCIÓN

Tanto los estudios sobre el teatro representado en la ciudad de Badajoz durante el siglo XIX, como los estudios similares desarrollados en otras ciudades durante ese mismo periodo, han utilizado las crónicas aparecidas en la prensa de la época como hilo conductor, lo que, en muchos casos, ha permitido elaborar una cronología muy completa y fiable acerca de lo que realmente sucedió. También han permitido resaltar elementos sociológicos que rodearon la actividad teatral, derivados de los comentarios que los cronistas dejaban en las páginas de los periódicos, muchas veces más propios de la crónica social que de la específica o técnicamente teatral.

Sin embargo, la prensa en la ciudad de Badajoz, sobre todo durante la primera mitad del siglo XIX, es muy escasa y está muy fragmentada. Eso ha dificultado hacer un estudio continuado como los que ya se han publicado y que abarcan desde 1860 hasta la finalización del siglo.

La ausencia de esta fuente documental, que permita hacer un seguimiento pormenorizado de las funciones teatrales celebradas en la ciudad, no significa que no existiera actividad teatral. Otros documentos (cartas, informes, registros notariales, etc.) encontrados en los archivos municipales y provinciales testimonian precisamente lo contrario: que sí la había. Es verdad que son episodios inconexos, pero confirman una actividad escénica muy intensa, variada y de calidad.

En este artículo se quiere destacar uno de esos episodios: la representación de *La pata de cabra* en la ciudad de Badajoz, en el año 1840, por cuanto significó una apuesta arriesgada, pero a la vez decidida y valiente, de la compañía dirigida por Miguel Rivelles, dadas las precarias condiciones del teatro y las exigencias escénicas de la obra.

La elección de este episodio, y no otro, viene motivada por la abundante documentación recuperada en torno al mismo; también permite

dar a conocer pormenores interesantes sobre las prácticas escénicas de la época y contribuye a realzar la importancia de esta ciudad de provincias en el panorama escénico del siglo XIX, lo que la convertiría con el paso de los años en lugar obligado de parada para las compañías teatrales profesionales con destino Lisboa, ya fuera en la ruta procedente de Madrid o en la trazada por el sur, con origen en Sevilla.

2. EL TEATRO PRINCIPAL O DEL CAMPO DE SAN JUAN

En estudios previos (Suárez Muñoz, 1996, 1997, 2002 y 2003 —producto de su tesis de doctorado[1]—; Suárez Muñoz y Suárez Ramírez, 2002 y 2006; Suárez Ramírez y Suárez Muñoz, 2018), se ha documentado la apertura de un teatro justo a comienzos del siglo XIX en la ciudad de Badajoz. El que había sido Hospital de la Piedad, situado muy cerca de la Iglesia Catedral y también a poca distancia del Hospital San Sebastián (el más importante de la ciudad en ese siglo), como consecuencia de la desamortización de Mendizábal, pasa a manos de un particular, Jaime Carles y Busquet. Este hacendado vecino de la ciudad lo compró por 90.000 reales de vellón, equivalente a unos 337 euros actuales y, conocedor de la falta de un edificio dedicado al teatro (el último Corral de Comedias situado en la calle Dómine Galindo, actual Donoso Cortés, había sido derribado en 1731), decide habilitarlo para teatro, quedando operativo a finales de agosto de 1800. Debió valorar también, sin duda, su ubicación: el centro de la ciudad, a escasos cien metros del Ayuntamiento de entonces y de ahora; y en medio del itinerario o paseo principal utilizado habitualmente por la ciudadanía: Plaza de España (Campo de San Juan entonces) a Paseo de San Francisco, zona de expansión y recreo.

La importancia de esa compra y su transformación en teatro solo se ha podido valorar con el paso de los años y los estudios realizados. Gracias a esa decisión se pudo desarrollar y consolidar una afición teatral bastante intensa y constante, capaz de propiciar muchos años después (concretamente en 1864) el proyecto de construcción de un teatro propiamente dicho, también en ese itinerario y colindante con el Paseo

[1] Defendida en la UNED, bajo la dirección de José Romera Castillo, en 1994, que puede leerse completa en *https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/angelsuarez.pdf* [07/01/2020].

de San Francisco, más acorde con la afición existente y con el progreso urbanístico y social de la ciudad, con intención de competir con otras capitales del país, al menos en lo que a lo teatral se refiere. Así, el treinta de octubre de 1886 se inauguró el Teatro López de Ayala que, con más o menos dificultades, ha logrado sobrevivir hasta nuestros días. Aquella decisión, tomada en 1800, ha marcado la historia de la ciudad durante más de doscientos años. Hoy no sería la misma sin ese teatro. Ni su estructura urbanística ni sus actividades socioculturales tampoco serían las mismas.

Pero, evidentemente, un hospital que se habilita de manera precipitada como teatro no podía responder ni a la infraestructura, ni a la seguridad, ni a las condiciones mínimas necesarias, exigidas para albergar con normalidad funciones teatrales. Y, sin embargo, echa a rodar y acogerá como espacio prioritario las representaciones escénicas que se organizan en la ciudad, tanto por grupos de aficionados como por compañías profesionales, hasta la apertura del Teatro López de Ayala en la fecha que hemos indicado.

En un protocolo notarial encontrado en el Archivo Histórico de Badajoz, identificado con el número treinta y siete, redactado y firmado por el notario Lorenzo Mendoza y fechado a veintiocho de abril de 1864, se hace constar la comparecencia de don Florencio Martín y Castro, reclamando la herencia dejada por Josefa Carles Goicoechea, fallecida el doce de febrero de ese año, y referida al teatro de su propiedad. Todo el expediente se inscribió en el Registro de la Propiedad de Badajoz, tomo séptimo, folio doscientos cuarenta y cuatro con número de finca quinientos noventa y nueve. Lo más interesante de todo el expediente, sin duda, es la descripción de la finca donde se encontraba ubicado el Teatro del Campo de San Juan (Anexo I) y algunos pormenores de su interior:

> *La Casa Teatro se halla situada en la Plaza de la Constitución de esta Capital, llamada en lo antiguo Campo de San Juan, no estaba marcada con ningún número, pero en la actualidad tiene en dicha plaza y puerta principal del edificio el número ocho y en otra puerta accesoria de la calle de Santa Catalina el uno. Por la derecha entrando hace esquina a dicha calle de Santa Catalina en la que tiene una fachada que mide veinte y una varas; por la izquierda, linda con la casa número siete de dicha plaza de la Constitución propia de don Carlos Márquez y con la casa número seis de la misma plaza, perteneciente a los herederos de don Juan Crespo García; y por la espalda, con casa de don Juan Romero Falcón, que se*

> *halla señalada con el número tres de la referida calle de Santa Catalina. El edificio se halla situado sobre un área plana irregular, pero semejante a un paralelogramo que mide trece varas y tercia de ancho por treinta de largo. Compónese el local de un salón de entrada, de dieciséis varas de largo por cinco de ancho; del Teatro propiamente dicho, cuyo patio o platea mide diez y seis varas de largo por ocho y media de ancho, por término medio; el foro o palco escénico con los vestuarios tiene once varas de ancho por trece de largo; sobre el salón de entrada ecsiste* [sic] *una planta alta de igual ancho que éste y seis varas más de largo, que se halla dividida en varias habitaciones; sobre los vestuarios y en uno de los lados del foro hay también planta alta insignificante, estando el resto del edificio en una sola planta.*

Desde su habilitación este teatro, situado en el Campo de San Juan, se convirtió en lugar frecuente para funciones de todo tipo (escénicas, bailes, conciertos, prestidigitación, cuadros disolventes, etc.) compartidas, aunque mínimamente, con otros dos escenarios regentados por aficionados: el Liceo de Artesanos y el Conservatorio de la Orquesta Española.

El Teatro del Campo de San Juan, conocido también como Teatro Principal, no se caracterizó desde su inauguración por sus buenas condiciones, como ya se ha referido. A través de los comentarios aparecidos en la prensa[2] algunos años después, es fácil hacerse una idea de las condiciones que presentaba este teatro en el momento en que se contempla la posibilidad de representar *La pata de cabra*. Para *El Avisador de Badajoz* en su número cuarenta y tres de dos de noviembre de 1862 este teatro "no reúne las condiciones que se requieren en los de su clase" y, detallando un poco más, comenta que no reúne las circunstancias necesarias, "ni por su estructura interior, ni por su capacidad" para una capital de provincia como Badajoz. Mucha debió ser la resignación acumulada durante tantos años entre los aficionados al teatro, para entender que, ahora, se reclame que "es menester pensar en otro que lo sustituya con ventaja, debiendo permitir el doble de la cabida que hoy tiene"; en cuanto a la acústica y su decoro interior deben ser lo que "la esperiencia [sic] tiene acreditado para los edificios de su clase". También a través de la *Crónica de Badajoz* del tres de abril de 1864 se conocen aspectos relacionados con la deficiente iluminación,

[2] Consultada en la sección de hemeroteca de la Biblioteca pública Bartolomé J. Gallardo de Badajoz. Actualmente, también se puede consultar en *https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do* [28/02/2020].

pues si no fuera por "las fúlgidas estrellas de las beldades hechiceras que concurren a nuestro coliseo, seguramente viviríamos en tinieblas". En la misma publicación, pero unos meses después, concretamente el día ocho de diciembre, se añade que "el frío que reina en el teatro es capaz de helar no solo las palabras"; y cinco días después, insistiendo en la iluminación, se da cuenta del temor fundado que existe de quedarse a oscuras el día menos pensado, por eso "llevamos nuestra correspondiente vela de esperma y una caja de fósforos·. En definitiva, volviendo al número del tres de abril, en esa casa, llamada teatro, "todo es malo, antiguo y de mal gusto", teniendo todo un aspecto vulgar y pobre. En multitud de ocasiones se rogó al dueño del teatro para que introdujera en él algunas reformas, no solo para que presentara mejor aspecto, sino para que las localidades fueran algo más cómodas y el frío no se dejara sentir de un modo tan intenso. Esas reformas contribuirían a que la concurrencia fuera mayor, y mayores por lo tanto las cantidades que recibiría por el arriendo el propietario del local. Además, las empresas que lo arrendaran podrían ver recompensados con más facilidad los esfuerzos que emplearan en agradar al público. Este teatro limitaba mucho las obras que eran escenificadas en él, obligando a las compañías a realizar esfuerzos, a veces poco recompensados, para hacer más variado su repertorio.

3. *LA PATA DE CABRA* EN LOS REPERTORIOS DEL TEATRO DEL SIGLO XIX

Todo lo vence el amor o La pata de cabra (comedia de magia y de gran espectáculo en tres actos) fue una adaptación del melodrama cómico de Ribié y Martainville, titulado *Le pied de mouton*, estrenado en París en 1806, que realizó Juan de Grimaldi y que dio a conocer mediante el montaje que preparó para el Teatro del Príncipe de Madrid en febrero de 1829. Grimaldi era por entonces una persona que se desenvolvía bien en los ambientes culturales de la capital tras su llegada a España. El éxito alcanzado en su estreno le impulsó a firmar como suya la primera edición de esta obra, tal y como han comentado estudiosos de esta obra y de este autor, como Caldera (1982, 1984, 2001), Gies (1986) o Ribao Pereira (2006), entre otros.

La pata de cabra fue sin duda el drama más popular en la primera mitad del XIX, como consecuencia principalmente del espectáculo que

aseguraba. Consiguió atraer al público a los teatros en un momento en que se encontraban sumidos en una gran crisis económica y casi en la ruina. Como acertadamente ha señalado Gies (1986: 48) "su popularidad trajo dinero a los cofres de los empresarios y creó un público acostumbrado a presenciar las extravagancias del drama romántico".

Esta obra, en poco tiempo, compitió y superó en fama a dramas muy reconocidos, como *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, *El trovador* de García Gutiérrez o *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, por citar algunos; tampoco le restaron éxito otras obras con las que compartió cartelera, como *A Madrid me vuelvo* o *El casamiento por convicción* de Bretón de los Herreros, *La huérfana de Bruselas* de Grimaldi, *La villana de la Sagra* de Tirso de Molina, *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona* de José Cañizares, ni piezas también de magia como *El mágico de Astracán* de Valladares de Sotomayor, entre otras.

Si su estreno fue en Madrid, también otras ciudades tuvieron el privilegio de poder ver representada en sus teatros esta obra tan espectacular por su aparato escénico. De norte a sur y de este a oeste, recorrió toda la geografía nacional. Desde Palma de Mallorca (Mas i Vives, 1986) hasta Jerez de la Frontera (Álvarez Hortigosa, 2009)[3] o desde Santander (Gutiérrez Sebastián, 2009) hasta Barcelona (Radigales i Babí, 1998), entre otros lugares, está documentada la puesta en escena de esta obra, lo que dice mucho en favor de los teatros en los que se representó.

Como es ya conocido, la obra muestra las peripecias en las que se ve envuelto don Juan para poder casarse con doña Leonor, recluida por don Lope, su severo tutor, hasta que decida aceptar al pretendiente que le ha buscado: don Simplicio. Don Juan quiere suicidarse, momento en el que se le aparece Cupido, que le entrega un amuleto de la suerte, una pata de cabra, con la promesa de que conseguirá la felicidad eterna al lado de doña Leonor. Para ello, debe viajar a Zaragoza con el propósito de enfrentarse al pretendiente, don Simplicio. Siempre ayudado por Cupido, don Juan consigue librarse de diversos apresamientos a los que le conduce su deseo de estar con doña Leonor; incluso, Cupido le ayudará a vencer a Vulcano, aliado a su vez de don Simplicio, el pretendiente. Finalmente, don Lope,

[3] La tesis completa puede leerse en la web del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo: *https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TesisHistoria%20delTeatroenJerez.pdf* [07/01/2020]

resignado, acepta el matrimonio de don Juan y doña Leonor. La obra acaba con el reconocimiento de don Simplicio de que "todo lo vence el amor".

Se ha señalado que *La pata de cabra* dio una importancia enorme a la escenografía; resultaba muy característico el cuidado que se otorgó a las acotaciones, en las que el autor describía lugares, momentos, sonidos, gestos, movimientos e, incluso, procedimientos escénicos concretos. Para Gómez Alonso, en el drama romántico:

> […] *es más importante ver que oír (sobresalen los rasgos visuales frente a los literarios). Por tanto, la comedia de magia puede ser entendida como subliteratura: lo espectacular se antepone al texto, con lo que las "máquinas" utilizadas interesan más al espectador que el diálogo y los propios personajes. Para incrementar el deseo de satisfacción por parte del público, el espectáculo se completaba con instrumentos ópticos y mecánicos. El objetivo fundamental, como el de cualquier espectáculo parecido, era la atracción, que en el caso de las comedias de magia se valía de promover el horror (de forma divertida) y provocar sorpresa. Para disimular el ruido en los cambios producidos por las poleas y grúas, se aprovechaba la utilización de música* (Gómez Alonso, 2002: 96).

Por su parte, Ribao Pereira afirma que, aunque la comedia de magia continuó cosechando éxitos a lo largo del siglo XIX, pese a la prohibición y decadencia del género, evidenciadas ya desde las últimas décadas del siglo anterior, insistió en la utilización de recursos escénicos para llamar la atención del público:

> *El efectismo de la puesta en escena, el empleo de maquinaria aérea, las mutaciones complejas a la vista del público, los juegos de luces y sonidos, el recurso a lo onírico, lo horroroso, o lo mágico en escena, siguen siendo denominadores comunes de un género que evoluciona al mismo ritmo de la sociedad en que se manifiesta* (Ribao Pereira, 2006: 5).

No se puede ignorar que Grimaldi recurrió a Jean-Baptiste Blanchard para que trabajara junto a él en los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz, convirtiéndose así en:

> *el escenógrafo de los primeros dramas románticos representados en España e introductor, en la escena española, de los planteamientos estéticos vigentes en París y del empleo escénico de recursos procedentes de los espectáculos ópticos, con los que se hallaba muy familiarizado*

(Pinedo, 2015: 104).

Por su parte, Bretón de los Herreros en *El Correo Literario y Mercantil* de Madrid del día diecinueve de noviembre de 1832 también se refirió a los decorados que ambientaban al sacrificio de la cabra, a poco de comenzar el acto primero:

> *Es una creación muy propia del genio distinguido y de las luces que han dado tanto crédito al Sr. Blanchard. Aquellos grupos errantes de visiones, espectros, ensueños, pesadillas y cuantos horrores y desconciertos traza la humana fantasía al través del sueño y de las tinieblas, causan un efecto sorprendente, y dan un prestigio verdaderamente mágico á la misteriosa ceremonia que en torno suyo se ejecuta*.

Por eso, volviendo a Pinedo (2015: 103), no es descabellado creer que "La escenografía teatral, los espectáculos ópticos y otras expresiones artísticas crean un nuevo observador en el siglo XIX". En el diario madrileño *El Correo* del día dos de septiembre de 1831 se comentaba asimismo que:

> […] *cuando se anuncia* La Pata de Cabra*, el más rudo de los espectadores sabe muy bien que no va a ver una obra clásica de literatura, que no va a ver una comedia* […] *va a divertirse y a reír poderosamente por espacio de tres horas; asiste a una función teatral que halaga sus sentidos*.

Para Gies (1986), la popularidad de *La pata de cabra* emanaba del propio espectáculo, que reunía hasta treinta y cinco efectos de magia: desde vuelos de objetos y personas, hasta transformaciones, apariciones y desapariciones, cambios de escenario (once escenarios diferentes y doce cambios de escena), efectos que además de misteriosos, mezclaban elementos cómicos con ambiente romántico (paisajes lúgubres, bosques, cuevas iluminadas, tempestades, brujería, etc.). Todo ello exigía la participación de expertos tramoyistas que trabajaran rápidamente en el manejo del escenario, así como de eficientes escenógrafos y decoradores.

Igualmente, Gómez Alonso comenta que el gusto por las comedias de magia, cuyo apogeo se extendió desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX, está relacionado con los gustos caprichosos de los espectadores que, por entonces, muestran predilección:

> *por lo exótico, fantástico y macabro. Durante las mismas fechas aparecen referencias a anuncios de exhibición de personas deformes (gigantes, malformaciones). En el desarrollo de las obras se intenta generar mundos de ensueño y pesadilla, acordes con las representaciones pictóricas del momento* (Gómez Alonso, 2002: 94).

Consiste en dar espectáculo, en complacer las peticiones o gustos del público que, en definitiva, es quien paga y quien, de esa forma, mantiene a las compañías y a las empresas teatrales. Checa Beltrán (1992), poniendo como ejemplo el teatro de Lope de Vega, los romances de Moratín o las películas actuales, ha recalcado que en las comedias de magia primaba, por encima de cualquier otra cosa, el espectáculo, porque lo que de verdad interesaba era la recaudación que se obtuviera en cada representación.

Los grandes teatros se podían dotar de recursos para la utilización de efectos en las comedias de magia, máxime teniendo en cuenta que el espectáculo dependía en gran parte de ellos: decorados en los que destacaran los telones, tramoyas con movimiento, juegos de sombras en las paredes, presencia de seres sobrenaturales (fantasmas, ninfas…), que revivieran (esqueletos) o autómatas, juegos pirotécnicos e hidráulicos… En definitiva, múltiples recursos al servicio de un fin concreto: la diversión, el espectáculo y la asistencia, cuanto más numerosa, mejor.

Es razonable pensar que los principales teatros de Madrid, como el de la Cruz o del Príncipe, dispusieron de esos recursos, estando preparados para este tipo de espectáculo. En cambio, un teatro de provincia, como el de Badajoz, difícilmente lo estaría. Recordemos que el palco escénico medía once varas de largo por trece de ancho, algo menos de 100 metros cuadrados; lo que, a tenor de lo publicado en la prensa de la época, equivalía a "muy reducido". Respecto a las decoraciones "todo era malo, antiguo y del peor gusto". En definitiva, se disponía de una infraestructura bastante escasa para un montaje o representación escénica tan exigente.

Sin embargo, en 1839 recorre algunas localidades de la geografía extremeña la compañía teatral que dirigen Miguel Rivelles y Fulgencio Faquineto, integrada por el elenco de artistas que aparecen en el programa que fue difundido (Anexo II). Aunque sus actuaciones concluyeron al llegar el Carnaval de 1840, debieron ser bastante exitosas, porque hemos encontrado en el Archivo Municipal de la ciudad una serie de escritos

en los que Miguel Rivelles se interesa por conocer las costumbres sobre precios y reservas de palcos en el teatro de la ciudad de Badajoz con la finalidad de obsequiar al público, al inicio de la nueva temporada, con la representación de *La pata de cabra*. Especialmente interesante es el escrito, fechado el treinta y uno de agosto de 1840, que dirige el director de la compañía teatral al alcalde (Anexo III), solicitando autorización para un incremento en el precio de las localidades. Empieza diciendo que:

> […] *deseoso de complacer en un todo a los havitantes* [sic] *de esta Ciudad a quienes está sumamte agradecido; además de estarles presentando en escena composiciones de las más modernas, trata de que se ejecute con todo su aparato corresponte la gran Comedia de magia titulada:* La Pata de Cabra pª lo cual, venciendo cuantas dificultades ofrece un Teatro tan desprovisto como lo es este, va a desprenderse de unos cuantos miles de rr [sic] pª que vean la antedicha comedia, tal como se ha ejecutado en Madrid (en cuanto a la maquinaria).

Y concluye:

> *Para reportar el gasto de esta espero de la bondad de V.S.S. me permita pueda poner la entrada gral* [sic] *a 4 rr* [sic] *las lunetas a 3 = Los palcos 1os y plateas a 16 =; los palcos 2os segundos y plateas a 12 = y las sillas a 2 = atendiendo a los grandes gastos qe voy a hacer y que no dudo quedarán complacidos, pues no se omite nada de cuanto marca su Autor.*

Ese mismo día recibe la respuesta favorable desde el Ayuntamiento con la única condición de que "han de dar un cuarto por entrada para atender a la reparación de la Alameda de la Puerta de Palmas".

Aunque, como se ha indicado, la compañía teatral concluyó sus funciones al llegar el Carnaval de 1840, algo debieron percibir Miguel Rivelles y Fulgencio Faquineto en la población de Badajoz y en su afición al teatro, porque la temporada de invierno precedente no ha sido nada rentable para sus intereses. El caso es que, ya desde la primavera, sopesan la posibilidad de permanecer en Badajoz y continuar con sus funciones teatrales. Así, el once de abril Miguel Rivelles dirige un escrito al señor presidente de la Junta de Caridad del Hospital San Sebastián (Anexo IV) para que acepte negociar el pago del cuarto por entrada a que tiene derecho sobre las funciones que se llevan a cabo en el teatro, confirmando que ha solicitado el permiso correspondiente "para qe mi compa Dramática pueda

egercer [sic] sus funciones en esa capital durante el presente año cómico [sic] en cualquiera delas [sic] épocas [sic] de él, pues quiero acer [sic] la feria, la primavera y temporada de ynvierno". En ese mismo escrito reconoce que es:

> *Publico* [sic] *y notorio es qe en la última temporada dada en esa se aperdido* [sic] *y no poco, pero vaya para cuando se gana"*. Reconoce que la exención de pago por entrada que solicita aliviará sus cargas, porque "*ademas* [sic] *de qe se paga por la casa teatro mas* [sic] *qe vale, y es la quinta parte de todos los palcos y lunetas, un cuarto por entrada, otro pa el Hospital, un palco Prãl, dos lunetas y cinco Entradas, conqe si a mas* [sic] *se toma S. E. los dos palcos es ir atrabajar* [sic] *para ellos…*

Se pueden calificar como osadía o temeridad las intenciones de los señores Rivelles y Faquineto para escenificar en Badajoz *La pata de cabra*, dadas las condiciones del teatro y las exigencias de la obra. Miguel Rivelles, el director que interviene como representante de la compañía, alude a los sacrificios que está dispuesto a hacer para "que vean la antedicha comedia, tal como se ha ejecutado en Madrid (en cuanto a la maquinaria)".

No es desacertado pensar el efecto ilusionante que esta promesa despertaría en gobernantes y en el público aficionado al teatro de la localidad y su comarca, pues no desconocerían lo que se había publicado unos años antes en el *Diario de Avisos* de Madrid, concretamente el diez de octubre de 1832, cuando se detalla la tecnología utilizada en la función teatral de *La pata de cabra*:

> *En efecto, se ha reformado toda la maquinaria, añadiendo varias transformaciones nuevas enteramente y de suma visualidad de que antes carecía* […] *de suerte que* La pata de Cabra*, conservando su gracioso y aplaudido texto, se puede decir diversificada casi en su totalidad en cuanto a su aparato escénico, juegos mecánicos y demás. Un espectáculo, que tan prodigiosa concurrencia ha conseguido en sus repetidísimas y siempre aplaudidas representaciones, debía presentarse al público con innovaciones: se ha tratado, pues, de que estas fuesen dignas del público a quien se dedicaban: Ningún gasto, ningún trabajo se ha omitido para dar a* La Pata de Cabra *por segunda vez el interés privilegiado de la novedad; y se espera que cuantos la han visto y aplaudido la volverán a ver a y a aplaudir.*

Se desconoce con exactitud en qué condiciones se encontraba el teatro en 1840, pero sabemos cómo estaba en 1837 y qué reformas se proponen como ineludibles en 1841. Y, entre un año y otro, la representación de la obra por la compañía que dirigen Miguel Rivelles y Fulgencio Faquineto. Precisamente, el día veintisiete de abril de 1841 el arquitecto municipal, Valentín Falcato, remite un escrito al Ayuntamiento (anexo V). En su informe dice haberlo inspeccionado, tal y como ya lo hizo cuatro años antes:

> *en el día de ayer y en su consecuencia debo manifestar que igual reconocimto practiqué en Marzo del año de 1837 en que informé sobre la necesidad de hacer una reforma de algunas partes del Pavimento q. constituyen las galerías de los Palcos Tertulia o Cazuelas al paso que creía de urgente necesidad el que se apuntalasen todos los puentes que reciven* [sic] *los pares y asimismo los canes de Madera que vuelan de los Contra Fuertes sostenidos por tornapuntas ensambladas en forma y en resumen que sin estos reparos no podría responderse de la seguridad de este edificio; principalmte en días de grande concurrencia. En el practicado en el día de ayer encuentro que no se hizo todo cuanto queda referido, como se previno por la autoridad de V.S.; sin duda por no haverse* [sic] *berificado]*[sic] *segundo reconocimto para cerciorarse de quedar egecutado* [sic]*, y en consecuencia se haya la mayor parte de los antedichos pabimentos* [sic] *sin la renovación referida, así en sus maderas como en el Solado de Ladrillo, no estando en perfecta armonía las Tornapuntas y pies berticales* [sic] *que se colocaron para apoyo de los puentes y canes y de aquí ineficaz la resistencia que haya de oponerse a el empuje desproporcionado que sufra la línea de menor fuerza.*

Concluye su informe diciendo:

> *Por lo tanto, creo de absoluta necesidad la reposición de algunos de los pares y puentes que forman los referidos pabimentos* [sic] *en donde se ha manifestado la caries, el doble alfagiado así en los corredores como en los palcos, forrando estos además por la parte inferior con tela para ebitar* [sic] *la caída de los Ladrillos que se desprenden, pues que de esto resultan así la seguridad de las personas como la decencia y ornato: recorrer y asegurar el ensamblado de los pies derechos y tornapuntas y colocar las que faltan totalmente. Conciliando para esto que el tiempo de la duración de estas obras no impida los trabajos de la Compª Dramática nise* [sic] *defraude al público de esta diversión.*
> *La Techumbre del Edificio que es una de las partes principales de su*

> *seguridad no puede ser reconocida sin lebantar* [sic] *la tela que forma el cielo raso y cerciorarse del estado de las cavezas* [sic] *de los maderos que empotran en los cercos cuya operación requiere tiempo para que sea echa* [sic] *en debida forma.*

El Ayuntamiento obligó al dueño del teatro, entonces Ventura Muñoz, a acometer las obras sugeridas. De tal calado debieron de ser que no estuvieron concluidas hasta dos años después (1843), cuando los peritos nombrados al efecto por la institución municipal remitieron su informe (anexo VI):

> *De Badajoz a diez y nueve de Abril de mil ochocientos cuarenta y tres: ante el Sr. Alcalde primero Constitucional, parecieron los peritos Pedro Rodríguez y Antonio Brazas, quienes bajo del cargo qº tienen aceptado y jurado, y de nuevo aceptan y juran caso necesario Dijeron: Que han reconocido con la mayor escrupulosidad y detenimiento las obras de reparación egecutadas* [sic] *en el Edificio Teatro de esta Capital, las cuales han encontrado hechas con toda solidez y seguridad no habiendo observado cosa qº pueda amenazar sin perjuicio conocido a los concurrentes a los espectáculos públicos que en dho* [sic] *edificio se representen. Que así es la verdad en descargo de sus juramentos hechos en el que y esta su declaración leída que les fue, se afirmaron y ratificaron y la firmaron con rúbrica de que certifico = Pedro Rodrigz. Rúbrica. Antonio Brazas Galán. Rúbrica.*

Es decir, la representación de *La pata de cabra*, si finalmente se llegó a verificar, se hizo en un teatro precario, pequeño, desprovisto de los mínimos requisitos exigidos en infraestructura escenográfica y, sobre todo, inseguro, especialmente en funciones con numerosa asistencia de público.

Ninguna documentación se ha encontrado que lleve a pensar que la representación fuera suspendida. No existe ningún escrito de las autoridades que prohibiera dicha representación. Solo se conserva el informe acerca de las precarias condiciones del teatro antes de la representación anunciada (1837) y otro después (1841), indicando que ninguna reforma se había introducido de las entonces recomendadas. Y, sin embargo, sí existe una abundante documentación sobre las intenciones, expresadas por uno de los directores de la compañía (Miguel Rivelles), para llevar adelante la representación, constituida por la solicitud correspondiente, la petición de autorización para subir los precios de las localidades con que compensar

los gastos, la demanda de información acerca de la costumbre existente de reservar palcos a determinadas autoridades o la solicitud de exención del pago de un cuarto de real por entrada. Demasiadas gestiones y trámites como para pensar que solo fue un proyecto, un amago o una mera intención.

4. CONCLUSIONES

Es una lástima que no se conserve la prensa de estos años que, como hemos indicado, es muy irregular e intermitente, para saber con algunos detalles cómo transcurrió la representación de *La pata de cabra* en un teatro que, antes y después de la fecha de representación, presentaba unas condiciones inadecuadas hasta el punto de peligrar la seguridad de los espectadores.

Lo cierto es que, a la vista de la documentación encontrada, hay motivos para creer que la compañía de Rivelles y Faquineto se atrevió, contribuyendo a dignificar el teatro representado en la ciudad durante el siglo XIX.

Por este mismo escenario, tan precario y limitado, pasaron años después figuras como Enrico Tamberlick o Emma Nevada, quienes, camino de Lisboa, hicieron paradas en la ciudad de Badajoz y, al mismo tiempo que descansaban del largo viaje, obtenían unas ganancias complementarias.

La apuesta y el riesgo asumido por tantos artistas y multitud de compañías teatrales para actuar en un teatro con tantas carencias contribuyen a resaltar la importancia de la ciudad de Badajoz en los circuitos teatrales del siglo XIX, que ya se ha documentado en algunas publicaciones anteriores: el eje Madrid-Lisboa siempre tuvo, en su recorrido por el sur, a Badajoz como paso previo al cruce fronterizo, con procedencia previa bien desde Cáceres o bien desde Sevilla.

Se ha pretendido rescatar un nuevo episodio documentado, que permita añadir elementos para la reconstrucción de la historia del teatro representado durante el siglo XIX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ HORTIGOSA, F. (2009). *Historia del teatro en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral.

Cádiz: Universidad de Cádiz. Puede leerse en *https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TesisHistoria%20delTeatroenJerez.pdf* [07/01/2020].

CALDERA, E. (1982). "La última etapa de la comedia de magia". En *Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, G. Bellini (ed.), vol. II, 247-253. Roma: Bulzoni.

____ (1984). "*La pata de cabra* y *Le pied de mouton*". En *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*, VV. AA., 567-575. Roma: Instituto Español de Cultura.

____ (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia.

CHECA BELTRÁN, J. M. (1992). "La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica". En *La comedia de magia y de santos,* AA. VV., 383-394. Madrid: Ensayos Júcar.

GIES, D. T. (1986). *Edición, introducción y notas a "La pata de cabra"*. Roma: Bulzoni.

GÓMEZ ALONSO, R. (2002). "La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico". *Historia y Comunicación Social* 7, 89-107.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R. (2009). "Retazos del teatro popular en el Santander decimonónico". *Siglo diecinueve* 15, 81-102. Se ha consultado la versión digitalizada, sin página, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: *http://www.cervantesvirtual.com/obra/retazos-del-teatro-popular-en-el-santander-decimononico/* [10/02/2020].

MAS I VIVES, J. (1986). *El teatre a Mallorca a l'època romántica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Monstserrat.

PINEDO, C. (2015). "Escenografía y espectáculos ópticos: Jean-Baptiste Blanchard". *Episkenion* 3/4, 103-119.

RADIGALES I BABÍ, J. (1998). *Els origens del gran Teatre del Liceu (1837-1847). De la plaça de Santa Anna a la Rambla: història del Liceu Filharmonic d´Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat.

RIBAO PEREIRA, M. (2006). *De magia, manuscritos y ediciones: Todo lo vence amor o La pata de cabra (1829-1841)*. Vigo: Universidad de Vigo.

SUÁREZ MUÑOZ, A. (1997). *El Teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y Estudio*. Madrid: Támesis.

____ (1996). "El teatro en la ciudad de Badajoz en el siglo XIX. Los comienzos". *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz: Diputación Provincial) LII.1, 33-49.

____ (2002). *El Teatro López de Ayala. El teatro en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]*. Mérida: Editora Regional.

____ (2003). *Entre bambalinas. Estampas teatrales*. Badajoz: Caja de Badajoz.

SUÁREZ MUÑOZ, A. y SUÁREZ RAMÍREZ, S. (2002). "Espectáculos parateatrales en Badajoz en el siglo XIX (hasta 1886)". *Signa* 11, 257-296. Versión digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, sin página: *http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-5/html/025dabac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_26.html* [02/03/2020].

____ (2006). "El teatro clásico del Siglo de Oro en Badajoz (1860-1900)". *Signa* 15, 85-96. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6127/5860* [28/02/2020].

SUÁREZ RAMÍREZ, S. y SUÁREZ MUÑOZ, A. (2018). "Los incendios como amenaza de los teatros. El *otro* incendio del teatro López de Ayala en Badajoz y las circunstancias excepcionales que amenazaron su restauración y supervivencia". *Signa* 27, 1065-1093. Disponible en línea: *http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18662* [28/02/2020].

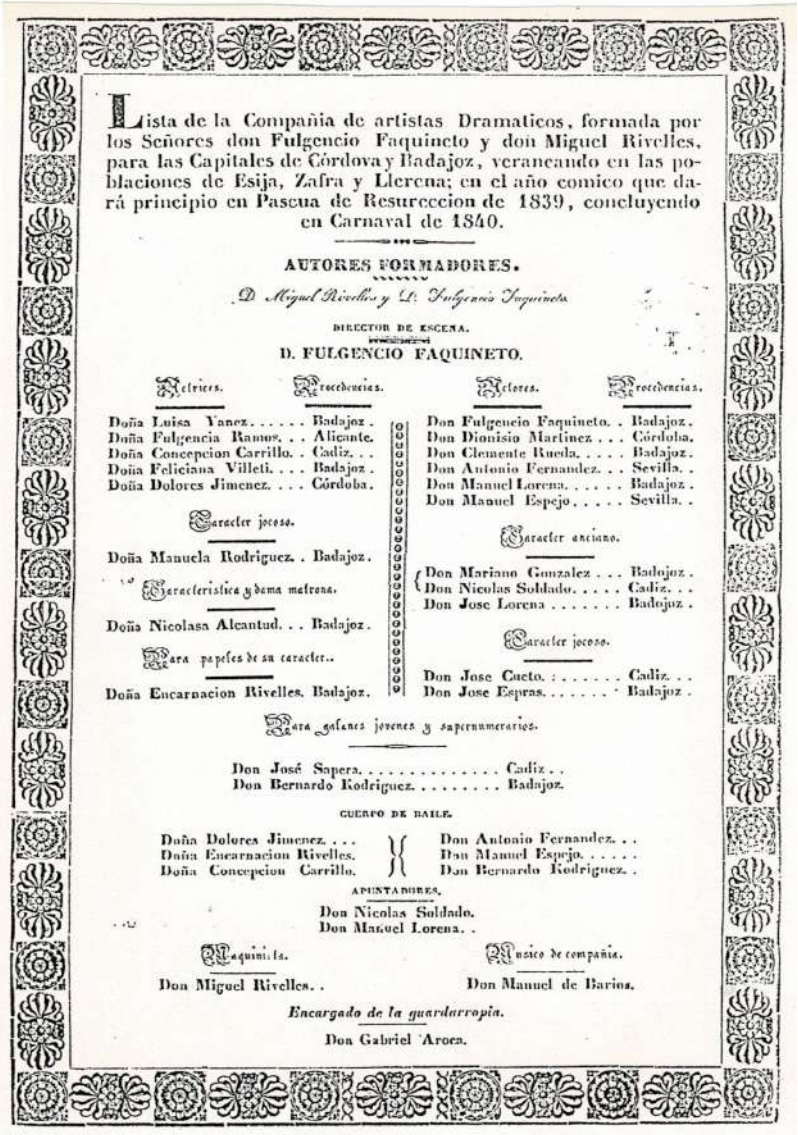
ANEXOS

ANEXO I. Descripción de la casa teatro del Campo de San Juan, conocido como Teatro Principal. Transcripción del documento incluido en el Legajo número 24 de los Fondos de la Audiencia. Protocolo notarial. Archivo Histórico de Badajoz.

La Casa Teatro se halla situada en la Plaza de la Constitución de esta Capital, llamada en lo antiguo Campo de San Juan, no estaba marcada con ningún número, pero en la actualidad tiene en dicha plaza y puerta principal del edificio el número ocho y en otra puerta accesoria de la calle de Santa Catalina el uno. Por la derecha entrando hace esquina a dicha calle de Santa Catalina en la que tiene una fachada que mide veinte y una varas; por la izquierda, linda con la casa número siete de dicha plaza de la Constitución propia de don Carlos Márquez y con la casa número seis de la misma plaza, perteneciente a los herederos de don Juan Crespo García; y por la espalda, con casa de don Juan Romero Falcón, que se halla señalada con el número tres de la referida calle de Santa Catalina. El edificio se halla situado sobre un área plana irregular, pero semejante a un paralelogramo que mide trece varas y tercia de ancho por treinta de largo. Compónese el local de un salón de entrada, de dieciséis varas de largo por cinco de ancho; del Teatro propiamente dicho, cuyo patio o platea mide diez y seis varas de largo por ocho y media de ancho, por término medio; el foro o palco escénico con los vestuarios tiene once varas de ancho por trece de largo; sobre el salón de entrada ecsiste [sic] una planta alta de igual ancho que éste y seis varas más de largo, que se halla dividida en varias habitaciones; sobre los vestuarios y en uno de los lados del foro hay también planta alta insignificante, estando el resto del edificio en una sola planta.

ANEXO II. Composición de la Compañía que actuó en Badajoz en la temporada 1839/1840. Imagen obtenida del Legajo número 231. Archivo Municipal de Badajoz.

COMPOSICIÓN DE LA COMPAÑÍA QUE ACTUÓ EN BADAJOZ EN LA TEMPORADA 1839/40



Lista de la Compañia de artistas Dramaticos, formada por los Señores don Fulgencio Faquineto y don Miguel Rivelles, para las Capitales de Córdova y Badajoz, veraneando en las poblaciones de Esija, Zafra y Llerena; en el año comico que dará principio en Pascua de Resureccion de 1839, concluyendo en Carnaval de 1840.

AUTORES FORMADORES.

D. Miguel Rivelles y D. Fulgencio Faquineto.

DIRECTOR DE ESCENA.

D. FULGENCIO FAQUINETO.

Actrices.	Procedencias.	Actores.	Procedencias.
Doña Luisa Yanez.	Badajoz.	Don Fulgencio Faquineto. .	Badajoz.
Doña Fulgencia Ramos. . .	Alicante.	Don Dionisio Martinez . . .	Córdoba.
Doña Concepcion Carrillo. .	Cadiz. . .	Don Clemente Rueda.	Badajoz.
Doña Feliciana Villeti. . .	Badajoz.	Don Antonio Fernandez. . .	Sevilla. .
Doña Dolores Jimenez. . . .	Córdoba.	Don Manuel Lorena.	Badajoz.
		Don Manuel Espejo.	Sevilla. .

Caracter jocoso.

Doña Manuela Rodriguez. . Badajoz.

Caracteristica y dama matrona.

Doña Nicolasa Alcantud. . . Badajoz.

Para papeles de su caracter..

Doña Encarnacion Rivelles. Badajoz.

Caracter anciano.

Don Mariano Gonzalez . . . Badajoz.
Don Nicolas Soldado. . . . . Cadiz. . .
Don Jose Lorena . . . . . Badajoz.

Caracter jocoso.

Don Jose Cueto. . . . . Cadiz. . .
Don Jose Espras. . . . . Badajoz.

Para galanes jovenes y supernumerarios.

Don José Sapera. . . . . Cadiz. .
Don Bernardo Rodriguez. . . . . Badajoz.

CUERPO DE BAILE.

Doña Dolores Jimenez. . . .
Doña Encarnacion Rivelles.
Doña Concepcion Carrillo.

Don Antonio Fernandez. . .
Don Manuel Espejo. . . . .
Don Bernardo Rodriguez. .

APUNTADORES.

Don Nicolas Soldado.
Don Manuel Lorena. .

Maquinista.

Don Miguel Rivelles. .

Musico de compañia.

Don Manuel de Barios.

Encargado de la guardarropia.

Don Gabriel Aroca.

ANEXO III. Escrito de Miguel Rivelles, dirigido al alcalde de Badajoz, solicitando permiso para representar *La pata de cabra*. Transcripción del documento incluido en el Legajo 231. Archivo Municipal de Badajoz.

Ilmo Sr. Ayuntamto de esta Capital
Miguel Ribelles autor de la compª de Artistas dramáticos a V.S.S. con el más alto respeto hace presente que, deseoso de complacer en un todo a los havitantes [sic] de esta Ciudad a quienes está sumamte agradecido; además de estarles presentando en escena composiciones de las más modernas, trata de que se ejecute con todo su aparato corresponte la gran Comedia de magia titulada: La Pata de Cabra pª lo cual, venciendo cuantas dificultades ofrece un Teatro tan desprovisto como lo es este, va a desprenderse de unos cuantos miles de rr [sic] pª que vean la antedicha comedia, tal como se ha ejecutado en Madrid (en cuanto a la maquinaria). Para reportar el gasto de esta espero de la bondad de V.S.S. me permita pueda poner la entrada gral [sic] a 4 rr [sic] las lunetas a 3 = Los palcos 1os y plateas a 16 =; los palcos 2os segundos y plateas a 12 = y las sillas a 2 = atendiendo a los grandes gastos qe voy a hacer y que no dudo quedarán complacidos, pues no se omite nada de cuanto marca su Autor =
A V.S.S. suplico me conceda las referidas subidas. Gracia qe espero merecer de la bondad de V.S.S. cuya vida gde [sic] el cielo muchos añ [sic]. Badajoz 31 de agosto de 1840 = Miguel Ribelles. Rúbrica

---

Badajoz 31 de agosto de 1840.
Se concede a D. Miguel Ribelles Autor de la Compañía Dramática de esta Capital la subida de precios que solicita y fija en su anterior petición única y esclusivamente [sic] para la representación de la Comedia titulada "La Pata de Cabra", pero no se entienda este aumento respecto las localidades abonadas o que se abonasen y es preciso circunstanciar de que han de dar un cuarto por entrada para atender a la reparación de la Alameda de la Puerta de Palmas. Póngase en conocimto del Sr. Jefe Político esta disposición pª que no tenga efecto sin su superior aprobación = Así lo acordó el Ayuntamto en Cabildo de hoy.

C.P. Manuel Lindo. Rúbrica
Gerónimo Rodz [ilegible]. Rúbrica

ANEXO IV. Escrito dirigido al señor presidente de la Junta de Caridad del Hospital San Sebastián para que acepte negociar el pago del cuarto por entrada a que tiene derecho sobre las funciones que se llevan a cabo en el Teatro. Transcripción del documento incluido en el Legajo 231. Archivo Municipal de Badajoz.

Sr. Dn. Manuel Molano. Badajoz
Caceres [sic] 11 abril 1840
Muy S. mío: después de saludarle con todo respeto paso a decirle como [sic] el Sr. de Regino entregara el Memorial por el cual solicito la Licencia para qe mi compa Dramática pueda egercer [sic] sus funciones en esa capital durante el presente año cómico [sic] en cualquiera delas [sic] épocas [sic] de él, pues quiero acer [sic] la feria, la primavera y temporada de invierno [sic]. Espero qe sera [sic] despachado como deseo, pues siempre asido [sic] lo mismo.
Espero qe hara [sic] V. el favor, ya qe es V. presidente de la junta de caridad del Hospital de San Sebastián, qe el cuarto por Entrada [sic] qe tiene de drecho [sic] sobre la casa teatro, y qe probablemente [sic] pagare [sic] yo por ser una de las clausulas [sic] qe en la contrata pone el dueño, qe se govierne [sic] por un tanto mensual o diario según [sic] mas [sic] acomode a la junta, qe como son tantos los gastos qe en sí tiene ese teatro qe es necesario todo para poder salir adelante. al [sic] mismo tiempo cuenta ese piadoso establecimiento con una casa segura y fija y sin gastos de recaudación.
Publico [sic] y notorio es qe en la última temporada dada en esa se aperdido [sic] y no poco, pero vaya para cuando se gana, el motivo de recordar esto es qe el Señor capitán General de estas provincias disfruta dos palcos en uno, qe esta mandado por el gobierno qe se pague toda clase de localidad qe se ocupe por las autoridades tanto siviles [sic] como militares y qe en la susodicha temporada S. E. lo aocupado [sic] o lo atenido [sic] cerrado y no adado [sic] mas [sic] que ocho napoleones, o sean 152 rs. y lo qe adado [sic] a los Beneficiados en sus días cuando le han llevado su papeleta de seda, lo qe no tiene nada qe ver en el pago delos [sic] palcos, y aviendole [sic] reclamado su importe, pues tenía qe dar cuentas, dijo qe avía [sic] una orden Real en qe decía qe permaneciesen los palcos delos [sic] Generales asta [sic] segunda orden, como estavan [sic] anteriormente. pero [sic] me

parece inposible [sic] y no puede ser, qe el govierno [sic] aquel ni este, ni ninguno pueda, ni hay mandado qe los Señores capitanes Generales tengan palco sin pagarlo, no siendo propiedad por acción ala [sic] fundación del teatro, pero no en el qe el dueño es absoluto y como atal [sic] lo subdarrenda [sic] acualquiera [sic] autor o empresario, baje [sic] ese supuesto, y el de qe las Leyes todas aseguran y guardan las propiedades de todos, espero qe para lo sucesivo se me dé el drecho [sic] qe sobre ellos tengo según contrata, guardando por mi lo mandado por el govierno [sic] y si es qe de drecho [sic] tiene S. E. el palco sin retribución alguna espero se me hara [sic] saber para qe el dueño del teatro me lo rebaje de lo qe pago. Esto mismo hago cuenta de decir en un recurso al Ylte. Ayunto, pero hantes [sic] quiero consultarlo con V. pues asta [sic] bochornoso me es el pensarlo y mas [sic] siendo Dn. Santiago de Mendes Vigo el qe lo disfruta, pero son cosas de corporación y no puedo prescindir de ello, ademas [sic] de qe se paga por la casa teatro mas [sic] qe vale, y es la quinta parte de todos los palcos y lunetas, un cuarto por entrada, otro pa el Hospital, un palco Prãl , dos lunetas y cinco Entradas, conqe si a mas [sic] se toma S. E. los dos palcos es ir atrabajar [sic] para ellos, yo creo qe no es justo y ninguna Ley lo puede mandar ni ninguna clase de govierno [sic] quisiera qe se governara [sic] sin dar pasos qe fuesen bochornosos, pues soy enemigo de ellos y mas [sic] contra una 1era autoridad, pero me es sensible, yo espero de su bondad sera [sic]) el medio de arreglarlo y qe no pierda la corporación qe descansa en el celo de su 1era autoridad local municipal.
Siento infinito tener V. incomodar su atención, pero confiado en su amistad se atomado [sic] esta libertad su afmo SSS qe [ilegible] Miguel Ribelles. Rúbrica.

ANEXO V. Informe de Valentín Falcato sobre carencias observadas en el teatro tras la visita realizada y que atentan contra la seguridad de los asistentes, dirigido al señor alcalde de la ciudad. Transcripción del documento incluido en el Legajo 231. Archivo Municipal de Badajoz.

Consecuente a el oficio de V.S. fha 23 del que rige en el que se servía decirme pasase a reconocer el Teatro Público de esta Ciudad para informar sobre su estado de seguridad. Vª Sª. Lo he verificado en el día de ayer y en su consecuencia debo manifestar que igual reconocimto practiqué en Marzo del año de 1837 en que informé sobre la necesidad de hacer una

reforma de algunas partes del Pavimento q. constituyen las galerías de los Palcos Tertulia o Cazuelas al paso que creía de urgente necesidad el que se apuntalasen todos los puentes que reciven [sic] los pares y asimismo los canes de Madera que vuelan de los Contra Fuertes sostenidos por tornapuntas ensambladas en forma y en resumen que sin estos reparos no podría responderse de la seguridad de este edificio; principalmte en días de grande concurrencia. En el practicado en el día de ayer encuentro que no se hizo todo cuanto queda referido, como se previno por la autoridad de V.S.; sin duda por no haverse [sic] berificado [sic] segundo reconocimto para cerciorarse de quedar egecutado [sic], y en consecuencia se haya la mayor parte de los antedichos pabimentos [sic] sin la renovación referida, así en sus maderas como en el Solado de Ladrillo, no estando en perfecta armonía las Tornapuntas y pies berticales [sic] que se colocaron para apoyo de los puentes y canes y de aquí ineficaz la resistencia que haya de oponerse a el empuje desproporcionado que sufra la línea de menor fuerza.

Por lo tanto, creo de absoluta necesidad la reposición de algunos de los pares y puentes que forman los referidos pabimentos [sic] en donde se ha manifestado la caries, el doble alfagiado así en los corredores como en los palcos, forrando estos además por la parte inferior con tela para ebitar [sic] la caída de los Ladrillos que se desprenden, pues que de esto resultan así la seguridad de las personas como la decencia y ornato: recorrer y asegurar el ensamblado de los pies derechos y tornapuntas y colocar las que faltan totalmente. Conciliando para esto que el tiempo de la duración de estas obras no impida los trabajos de la Compª Dramática nise [sic] defraude al público de esta diversión.

La Techumbre del Edificio que es una de las partes principales de su seguridad no puede ser reconocida sin lebantar [sic] la tela que forma el cielo raso y cerciorarse del estado de las cavezas [sic] de los maderos que empotran en los cercos cuya operación requiere tiempo para que sea echa [sic] en debida forma.

Todo lo que pongo en conocimto de V.S. para que silo [sic] estima conbente dicte las providencias que su celo por el vien [sic] del público le sugieren. Dios guē a V.S. ms ans. Badajoz 27 de abril de 1841. Valentín Falcato. Rúbrica

ANEXO VI. Los peritos Pedro Rodríguez y Antonio Brazas Galán comparecen para informar sobre el reconocimiento de las obras de mejora del Teatro que encuentran sólido y seguro, sin nada que pueda objetarse. Transcripción del documento incluido en el Legajo 231. Archivo Municipal de Badajoz.

De Badajoz a diez y nueve de Abril de mil ochocientos cuarenta y tres: ante el Sr. Alcalde primero Constitucional, parecieron los peritos Pedro Rodríguez y Antonio Brazas, quienes bajo del cargo qº tienen aceptado y jurado, y de nuevo aceptan y juran caso necesario Dijeron: Que han reconocido con la mayor escrupulosidad y detenimiento las obras de reparación egecutadas [sic] en el Edificio Teatro de esta Capital, las cuales han encontrado hechas con toda solidez y seguridad no habiendo observado cosa qº pueda amenazar sin perjuicio conocido a los concurrentes a los espectáculos públicos que en dho [sic] edificio se representen. Que así es la verdad en descargo de sus juramentos hechos en el que y esta su declaración leída que les fue, se afirmaron y ratificaron y la firmaron con rúbrica de que certifico = Pedro Rodrigz. Rúbrica. Antonio Brazas Galán. Rúbrica.

Recibido el 16 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.

LA ENUNCIACIÓN POÉTICA EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

THE POETIC STATEMENT IN THE WORK OF CARMEN MARTÍN GAITE

José TERUEL BENAVENTE
Universidad Autónoma de Madrid
jose.teruel@uam.es

Resumen: Este artículo analiza una modalidad de la obra de Carmen Martín Gaite poco atendida por la crítica: su poesía, y demuestra que no es una vertiente marginal de la autora, sino que complementa e ilumina su labor narrativa, ensayística y de corte autobiográfico, como los *Cuadernos de todo*. Martín Gaite entendió que la enunciación lírica, por encima del uso del verso o de la prosa, radica en un tratamiento temporal de la experiencia humana, que hace caso omiso de una imagen del tiempo concebida como un continuum y saca a flote los vértices decisivos de la existencia.

Palabras clave: Carmen Martín Gaite. Enunciación lírica. Escritura transversal. Poesía. Prosa.

Abstract: This article analyzes a mode in Carmen Martín Gaite's work which has received little critical attention: her poetry. And shows that it is not a marginal aspect, but rather that it complements and illuminates her narrative, essayistic and autobiographical texts, such as *Cuadernos de todo*. For Martín Gaite the poetic text, beyond the use of verse or prose, consists of a temporal treatment of human experience which eschews an image of time conceived as a *continuum* and focuses on the fundamental aspects of existence.

Key Words: Carmen Martín Gaite. Lyrical statement. Transversal writing. Poetry. Prose.

Este artículo se propone el análisis de la poesía completa de Carmen Martín Gaite siguiendo la trama autobiográfica o del paso de la edad con que la autora articuló *Después de todo. Poesía a rachas* (1994): "Poemas de primera juventud", "Poemas posteriores" y "Después de todo". Desde esta ordenación sigue la pauta de la bibliografía, aún escasa, sobre esta vertiente de su obra (Persin [1990], Niemöller [2004], Teruel [2007], Jurado Morales [2011] y Wood [2014]). Pero este trabajo quiere dar un paso más entre las aportaciones citadas con el cotejo de los cuadernos manuscritos que están a disposición del investigador en su Archivo de la Biblioteca Digital de Castilla y León, y, sobre todo, desde el estado de la cuestión que ha supuesto la edición anotada en siete tomos de sus *Obras completas* (entre 2008 y 2019). Esta edición ha confirmado, entre otras cuestiones, los vasos comunicantes y la permeabilidad entre todos los géneros literarios que cultivó la autora salmantina, por ello este artículo se plantea la relación de su poesía con el resto de su obra y la consideración de lo poético en su producción literaria como "una actitud de enunciación, más que como un estado del lenguaje" (Genette, 1993: 20).

1. POEMAS DE PRIMERA JUVENTUD

Carmen Martín Gaite comenzó su andadura e historia literaria escribiendo y publicando poesía. Lo demuestran tres cuadernos de 1947 conservados en su Archivo y la publicación, ese mismo año, de "La barca nevada" en la revista universitaria salmantina, *Trabajos y Días* (Martín Gaite, 2010: 675-76). El deseo de detenerse con una nueva mirada ante las cosas habitualmente vistas de prisa, la invocación —tan recurrente en la poesía escrita en España desde 1944— a un Dios huidizo y a quien se requiere como posible interlocutor de preguntas sin respuesta, el desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, y las premoniciones sobre su futuro son los motivos recurrentes de estas primeras composiciones: "Mi primera fuente de inspiración literaria fue la curiosidad por el tiempo futuro, que a veces se insinuaba como la tentación de asomarse a un abismo del que aún nada se sabe", explica Martín Gaite en su conferencia "Los viejos en la literatura" (2017: 1029).

Dos de estas libretas, auténticos "cuadernos de todo" *avant la lettre*, tienen un rótulo propio: la primera con el título de *El paraíso recobrado*;

la segunda es una *Agenda médica*, que le regaló su tío Vicente Gaite, el médico de la familia, según se desprende de *El libro de la fiebre*. Las composiciones de estos cuadernos están fechadas, a modo de diario, entre agosto de 1947 y los primeros meses de 1948, y nos ofrecen los *ante-textos* (Blasco, 2011: 31-46) de diez poemas que formarán parte de *A rachas* desde su primera edición en 1976 ("Telarañas", "Certeza", "Canción rota", "Callejón sin salida" [aún sin título], "Por el mundo adelante" [aquí titulado "Gritos"], "Pídeme que esté alegre" [aún sin título], "Muerte necia" [sin título], "En mi vejez" [definitivamente titulado "Tiempo de flor"], "Desembocadura", "Me pesas como un fardo" y "Destello") y dos de la tercera edición de 1986 ("Domingo por la tarde" y "Espiga sin granar"). La relación de estas primeras versiones con las definitivas fluctúa entre la proximidad ("Certeza", "Callejón sin salida") y la completa diferencia léxica, sintáctica y estrófica ("Domingo por la tarde", "Espiga sin granar"). Otros poemas son solo breves anotaciones en estos cuadernos que serán desarrolladas después ("Pídeme que esté alegre", "Muerte necia"). Por ello podemos colegir que Carmen Martín Gaite no solo seleccionó sino también reconstruyó en 1976 los poemas de las libretas de Salamanca. Pero el mayor interés de estos cuadernos autógrafos de los "Poemas de primera juventud" estriba en comprobar cómo la autora componía sin las constricciones de la versificación regular silábica. Los poemas parecen escritos en prosa y los versículos semejan párrafos. Escojo como ejemplo el *ante-texto* de "Certeza" (un poema que registra además un asombroso paralelismo textual entre la primera versión y la definitiva) para comprobar el contraste entre los tres versículos de la versión de 1947, en *El paraíso recobrado*, con la tendencia al isosilabismo de la versión definitiva de 1976. Nos interesa esta ametría de los poemas juveniles en primera versión, porque pudiera ser un indicio de cómo para Martín Gaite la poesía no radicaba en la contención de la versificación silábica, sino en un ritmo interior, que rescataba una instantánea, un estallido emocional: "mi estallido de anhelos", leemos en la primera versión de "Canción rota", con lo que ya nos aproximamos a una concepción de la escritura poética muy acorde con la escritura transversal entre prosa y verso, entre narración y enunciación lirica que propondremos en este artículo:

[Primera versión]
Habéis empujado hacia mí estas piedras. Me habéis amurallado para que me acostumbre.
Pero aunque ahora no pueda ni intente ni pretenda dar un paso. Yo sé que es por allí por donde quiero ir, sé por dónde se va. Mirad, os lo señalo:
Por aquella ranura de poniente (Martín Gaite, 1947-1948: 44).

[Versión definitiva]
Habéis empujado hacia mí estas piedras.
Me habéis amurallado
para que me acostumbre.
Pero aunque ahora no pueda
ni intente dar un paso,
ni siquiera proyecte fuga alguna,
ya sé que es por allí
por donde quiero ir,
sé por dónde se va.
Mirad, os lo señalo:
Por aquella ranura de poniente (Martín Gaite, 2010: 616).

De la *Agenda médica* reparo en una breve composición, sin título, que apunta al lugar que para esta joven de veintiún años ocupó esta escritura "a rachas". Carmen Martín Gaite comenzó a escribir sus primeros poemas y cuentos como una forma de huir hacia dentro, de expresar su extrañeza ante lo cotidiano. *Brechas en la costumbre* fue el expresivo y provisional título que la autora había prefigurado para la recopilación en un volumen de sus cuentos de la primera época (Martín Gaite, 2016: 786). Y, sobre todo, las brechas en el muro de las costumbres responden a su comprensión de la literatura en general y de lo fantástico en particular, entendidos como sinónimo de una aparición que va a provocar un quiebro en el punto de vista[1]:

Es como otra morada
como un humo.
Me salen al paso
llenos de rocío
mis versos por el camino
cuando se apaga el rumor
de las ajenas voces

[1] Respetamos la puntuación de la autora.

de los pasos ajenos
que retumban
que se enzarzan alrededor (Martín Gaite, 1948: 73).

Con "La barca nevada", una estudiante que firmaba con el nombre de Carmiña inauguraba en enero de 1947, en *Trabajos y Días*, su historia literaria (Romero López, 2002: 239-256). El poema inspirado en una instantánea del fotógrafo de *El Adelanto*, Pepe Núñez (padre del poeta Aníbal Núñez), recreaba la imagen de una barca prisionera entre los hielos del Tormes y exhortaba a través de un escolar *carpe diem* a esperar el deshielo inminente del río. Esta simbólica composición sobre la barca atrapada, aguardando una próxima primavera, no será recogida por su autora en ninguna recopilación posterior de su poesía, pero sí fue recordada como primer texto publicado en vida en su discurso "Las glorias y las memorias" (2016: 1007), con motivo del Premio Castilla y León de las Letras.

Todos los poemas que acabamos de citar, impregnados de malestares íntimos, preocupaciones existenciales y veladas protestas, compartían un aire de familia con los primeros escritos de la mayoría de sus compañeros de promoción universitaria, por entonces fieles admiradores del libro del jovencísimo poeta José María Valverde, cuyo *Hombre de Dios* (1945), prologado por Dámaso Alonso, había hecho furor en los ambientes universitarios del segundo lustro de 1940. Como se puede comprobar si comparamos "La barca nevada" con "Canción a sí mismo", firmada por Agustín García [Calvo], poemas que coinciden en la misma imprecación simbólica a un río helado y que comparten la misma página de *Trabajos y Días* (número 5, enero-febrero de 1947, s.p.).

Idéntico tono intimista y angustiado traspasará la prosa poética de sus primeros cuentos ("Desde el umbral" e "Historia de un mendigo") y de su primer artículo ("Vuestra prisa"), tono que comenzará a virar gracias a "los consejos" de sus dos hombres-musa: Ignacio Aldecoa y posteriormente Rafael Sánchez Ferlosio, según reconoció la propia Martín Gaite (2016: 648). Aldecoa publicó en el mismo 1947 su primer cuadernillo de poesía *Todavía la vida* y dos años más tarde el *Libro de las algas*, que con sus imágenes postistas desentonaba abiertamente con el monocorde registro neorromántico dominante. Ferlosio le inculcó ya en Madrid y al filo de los años cincuenta su poética de la exactitud descriptiva de ambientes y

conductas.

Las primeras versiones de los poemas juveniles están fechadas entre 1947 y 1949. Por la información que se desprende de la nota preliminar —titulada nuevamente "A rachas" y escrita en los últimos meses de su vida— para una selección de sus *Poemas*, sabemos que algunas de sus composiciones juveniles fueron destruidas y tuvieron que ser reelaboradas de memoria: "Años más tarde, al recordar, los que se me quedaron más grabados, los escribí cambiándolos un poco. Supongo que aquellos que sepultó el olvido será porque merecían tal paradero" (Martín Gaite, 2010: 595). Y en esa amalgama entre libro de memorias, ficción y ensayo que es *El cuarto de atrás* encontramos esta confesión coincidente con la del poema "Los libros que ahora busco":

> *—He quemado tantas cosas, cartas, diarios, poesías. A veces me entra la piromanía, me agobian los papeles viejos. Porque de tanto manosearlos, se vacían de contenido, dejan de ser lo que fueron.*
> *Me quedo callada. La última gran quema la organicé una tarde de febrero, estaba leyendo a Machado en esta misma habitación y me dio el arrebato* (Martín Gaite, 2008: 986).

No dudamos de que en esa imprecisa "tarde de febrero" (rememorada en *El cuarto de atrás*, tras leer el elogio "A Xavier Valcarce", en el que Antonio Machado exhorta a no cultivar la nostalgia para acogerse impasible a lo que aún pudiera ofrecer el día) ella quemara entre otros "papeles viejos" algunos de sus poemas, pero lo verdaderamente significativo reside en que esas cartas, diarios y poesías estuvieran encerrados bajo llave en un mismo lugar, en el "baulito de hojalata" que fue antes de su madre (2008: 986), como escritos pertenecientes a un género semejante y que era necesario custodiar por concernir al secreto: a la escritura más íntima.

La conciencia del tiempo vista desde distintos puntos de observación es el motivo recurrente de los poemas del ciclo de juventud: desde la sensación de tener aún mucho tiempo que perder o para demorarse en "Canción rota" y "Tiempo de flor", hasta el tiempo vivido como confinamiento y acoso en "Domingo por la tarde", donde se perfila el dibujo de la chica desarraigada que pasea sin rumbo, tratando de descifrar signos por la ciudad estancada (*La charca* fue el simbólico título inicial con claras resonancias unamunianas, que Martín Gaite barajó para *Entre visillos*). La metáfora del lugar ominoso y cerrado pareció ir apoderándose

de la imaginación de los jóvenes escritores de 1950. Esta última dimensión del tiempo vivido como rechazo a lo tangible otorga un aire fuertemente existencial al ciclo juvenil. Los descontentos vitales e íntimos —la rutina y la experiencia de los días "tontos", de la muerte pequeña o diaria— evidencian también otro tipo de malestares de corte más social o público. La poesía juvenil de Martín Gaite nos ilumina sobre su concepción y su práctica narrativa del realismo, que consistió en descifrar lo real más que en decir la realidad (Barthes, 1974: 60). Como en sus cuentos de la década de 1950, en los poemas "Nubes", "Por el mundo adelante" y "Certeza", el personaje poemático emprende fugas imaginarias y evidencia sus ansias de libertad. Una libertad percibida más como añoranza que como búsqueda heroica. La propia Martín Gaite ha ofrecido retrospectivamente una clave de lectura que despeja muchos de sus poemas juveniles y nos ayuda a entender ese doble malestar, tanto existencial como ético-social. Esta anotación procede de un Cuaderno de 1973, a raíz de una fecunda relectura de "El balneario", que será también uno de los impulsos para la prefiguración de *El cuarto de atrás*: "Revivir para El cuarto de atrás el momento de ebullición de mis versos, aquel invierno en Valladolid, mis luchas a solas y a ciegas, rechazando la burguesía y a la par dándome pereza de salir al raso" (2002: 191-192).

Esta ambivalencia entre el deseo de ruptura y el miedo a la libertad facilita la interpretación de poemas como "Desembocadura", "Certeza", "¿Era por aquí?" o "Convalecencia", en los que una simbología muy personal contrasta con la imaginería más tradicional de otros poemas del mismo ciclo. Recordemos que el miedo al cambio fue la incertidumbre central de las protagonistas de sus primeros relatos desde "Un día de libertad" a *Entre visillos*, y en relación con este conflicto están sus diálogos con la naturaleza que traslucen la victoria del tiempo natural sobre el tiempo histórico, muy en la línea del lenguaje elusivo y al mismo tiempo alusivo de la poesía española del segundo lustro de 1940 (véase "Batalla perdida" con San Lorenzo de Piñor al fondo).

Destaco en esta conciencia del tiempo de los "Poemas de primera juventud" la noción anticipada de futuro que se trasluce en "Callejón sin salida" o el encuentro con un destino llamado literatura que no admitía vuelta atrás: "Avanzo alegre y sola / en la exacta mañana / por el camino mío que he encontrado / aunque no haya salida" (Martín Gaite, 2010: 606). La pasmosa seguridad en la asunción de esta ruta, aunque todo se ponga en

contra, vuelve a aparecer en el ya citado "Certeza": "ya sé que es por allí / por dónde quiero ir, / sé por dónde se va. / Mirad, os lo señalo: / por aquella ranura de poniente" (Martín Gaite, 2010: 614).

Prevalece en estos primeros poemas de Martín Gaite una concepción de la poesía como recomposición de una imagen deseada de sí misma, como un ejercicio de entrañamiento frente a la realidad de su entorno, sin dejar de expresar su sospecha en la palabra nombradora, ya que el estadio preverbal es el momento de máxima expresividad. Las palabras nos devuelven "sucedáneos" (Martín Gaite, 2010: 620), mariposas disecadas, cuando queríamos atraparlas al vuelo (*El libro de la fiebre* articulará la misma experiencia). La sintonía con el neorromanticismo, el registro estilístico hegemónico del segundo lustro de 1940, es evidente, aunque también comprobamos cómo en la primera poesía de nuestra autora se cuelan imágenes dislocadas del irracionalismo postista. Las "verdes palomas" o la perspectiva "mellada contra los andamios" de la luna llena, a la que también ve como un "globo inflado" (2010: 610), nos recuerdan la imaginería del *Libro de las algas* (1949) de su amigo Ignacio Aldecoa.

2. UN CICLO INTERMEDIO: POEMAS POSTERIORES

En junio de 1975 Carmen Martín Gaite, que no publicaba poesía desde sus años universitarios en Salamanca, daba a la luz en la revista *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana* tres composiciones: "Madrid la nuit", "Libros y papeles" y "¿Quieres jugar?". Un año más tarde, coincidiendo con los primeros trabajos preparatorios de la colección Libros Hiperión, reúne por primera vez, a propuesta de Jesús Munárriz, una parte de su producción poética bajo el expresivo título de *A rachas*[2].

[2] Esta primera edición de 1976 se verá aumentada con nueve poemas en 1986: seis de "Primera juventud" ("Amor muerto", "Espiga sin granar", "Domingo por la tarde", "Sucedáneos", "Batalla perdida", "Convalecencia") y tres en "Poemas recientes" ("Pieza clave", "¿Qué hacer con las palabras?" y "Todo es un cuento roto en Nueva York"). La edición de 1994 incorporó catorce poemas a una última y nueva sección titulada "Después de todo", donde ya se evalúan los estragos del tiempo. En 2010 reuní póstumamente, en el tercer volumen de sus *Obras completas*, esta última edición, *Después de todo* (siempre con el subtítulo de *Poesía a rachas*), más un apéndice de poemas dispersos ("La barca nevada", "Tres eran tres"), inéditos ("¿Qué cifras y destellos?", "A la Virgen del Carmen de El Boalo") y uno compuesto con posterioridad a 1994 ("Hace tanto tiempo"). La labor poética de Martín Gaite se completa con la grabación sonora de sus *Poemas* (Barcelona: Plaza & Janés, 2001) y con sus traducciones juveniles del poeta rumano Tudor Arghezi ("Los

La locución modal a rachas se carga de significación temporal. La poesía surge como la visita inesperada de un amigo perdido, tiene como única trama conductora el tiempo de la vida y la necesidad de anotar instantes y estados de conciencia que parecen urgentes, pero con la convicción de nunca podrá cazarlos: "Vivo rodeada de papeles sueltos donde he pretendido en vano cazar fantasmas y retener recados importantes, me agarro al lápiz ya por pura inercia, ¿comprende?, sé que es un vicio estúpido, pero me tranquiliza los nervios", leemos en *El cuarto de atrás* (Martín Gaite, 2008: 1042).

Sin embargo, esta escritura intempestiva fue objeto de una cuidada atención y revisión por parte de la autora. Lo confirma el citado preliminar para la antología *Poemas:* "El vicio de anotar alguna impresión de esas que caen del cielo como un rayo y estremecen todo nuestro ser no desapareció por completo, ni le cerré la puerta a aquellas fugaces visitas de la poesía" *(*2010: 595). En el mismo sentido, una anotación con la que inicia un cuaderno de poemas manuscritos (los llamados "Poemas posteriores") reincide en el lugar de honor que estaba dispuesta a dispensar a esa visita intermitente llamada poesía y anuncia el proyecto de recopilar sus poemas:

> *Mi amigo Moli me trajo de New York este delicado cuadernito chino el 27 de junio de 1975. Todavía no sé a qué lo dedicaré. Tal vez a copiar en limpio poemas viejos y a apuntar otros que se me puedan ir ocurriendo. Me da pena emplearlo para otra cosa. Sólo de eso es digno. Creo, pues, que tan elegante regalo me obligará a volver mi atención hacia la poesía* (Martín Gaite, 1975-1989: 3)[3].

Los "Poemas posteriores" representan, según sus propias palabras, "el salto de la jovencita provinciana y soñadora a la mujer ya afincada en la capital, dueña de su destino y de su casa" (2010: 596). Los incluidos en la "primera entrega" datan de 1969 a 1975, los de la "segunda" fueron

muertos" y "Duhovniceasca", *Trabajos y Días*, n.º 7, 1947), su versión de *Viaje hacia el amor y otros poemas,* de William Carlos Williams (Madrid: Trieste, 1981), y su traducción de "El cuervo", de Edgar Allan Poe (*Cuadernos de la Merced,* n.º 2, junio de 1988), junto a Antonio Bueno Tubía y Francisco Cumpián, con quienes también realizó recitales de poesía en el Café Manuela de la calle San Vicente Ferrer de Madrid, a finales de la década de 1980.

[3] Este cuaderno lo denominamos *Cuadernito chino*, siguiendo la descripción citada de la autora. El cuaderno autógrafo contiene una copia "en limpio" de las "Diez coplas de amor y desagarro" y *ante-textos* de los poemas que formarán parte de la sección "Después de todo".

compuestos desde 1976 (tras la primera edición de *A rachas)* hasta los meses anteriores a la muerte de su hija Marta, acaecida en abril de 1985.

La noche en la ciudad como espacio de escape, pero con toda la carga irónica y de autoconciencia que supone la mujer madura fugándose a bordo de barcos que se hunden o de trenes que descarrilan (como les ocurrirá a las protagonistas de *Nubosidad variable*), será un motivo recurrente de este segundo ciclo de poemas, entre los que destaco "Descarrilamiento", en el que se escenifica simbólicamente el despertar magullado tras los excesos nocturnos o la resaca de todos los tinglados fulminantes de un sentido de la irrealidad impropio de una edad. La pregunta retórica de cómo pudo ocurrir el descarrilamiento presta al poema un tono de humor y cinismo, muy del gusto de Jaime Gil de Biedma, a quien va dedicado en la grabación de su antología *Poemas*. La ironía, el lenguaje coloquial, los temas urbanos y "el Verbo hecho tango" (Gil de Biedma, 2010: 213) de esta sección serán también elementos de contigüidad con otros poetas del medio siglo, como Ángel González, José Agustín Goytisolo y Gabriel Ferrater.

Otro *leitmotiv* de esta sección (que irá reapareciendo con más vehemencia en el último ciclo poético, "Después de todo", y en su obra narrativa a partir de *Retahílas*) es la incapacidad de apresar el flujo del tiempo. Su actitud ante el tiempo vivido otorgará a su poesía un aire de autobiografía imaginada en torno a la mujer que fue su autora, porque estamos ante los versos de toda una vida. Si en los primeros poemas había mucho tiempo que perder, en estos penúltimos el tiempo es una categoría inasible, una experiencia que desgasta y de la que comienza a evaluar sus cicatrices. La gran pregunta es cómo abrigarse de la incuria del tiempo y ante dicho dilema surgen la fe y la duda sobre ese otro tiempo gastado en la escritura, tal como se formula en "Libros y papeles". En este monólogo dramático la riña interior entre quien decide quedarse en casa escribiendo (sin saber "si ha salido el sol / o hay gente en el río" [2010: 639]) y quien duda del valor de una "queja disecada" (2010: 639), que solo sirve para llenar estantes y anaqueles, articula la ambivalencia entre la voluntad artística y la vital, una incertidumbre que se disipa al aceptar que su destino es indefectiblemente convertir la vida en palabra o el amargo placer de transformar la escasez en lenguaje.

En este segundo bloque domina el uso del poema-canción y los ritmos tradicionales, ya que algunas de estas composiciones nacieron para

ser cantadas, como demuestra el repertorio de Chicho Sánchez Ferlosio y de Amancio Prada, con quien colaboró recopilando coplas populares gallegas para el disco *Caravel de caraveles* (1976). También debemos recordar su juvenil interés universitario por los cancioneros galaico-portugueses, tema sobre el que proyectó su tesis doctoral y que la traerá a Madrid en noviembre de 1948. Algo de ese proyecto inconcluso pervivirá en la antología bilingüe que veinte años más tarde preparó con Andrés Ruiz Tarazona, *Ocho siglos de poesía gallega* (1972), y en la que Martín Gaite se encargó de la selección y traducción de cantigas hasta el siglo XV. La canción será también un molde propicio para el poema en clave, motivado por algo y alguien, y para el uso del humor, la ironía y hasta la melancolía (tonos compatibles y eficaces en la autora para aludir a la pérdida irremediable de aquel tiempo). Buen ejemplo serán las "Diez coplas de amor y desgarro", escritas a lo largo de la primavera y el otoño de 1972 y probablemente inspiradas en su desafiante relación con Gonzalo Torrente Malvido, tras su separación con Rafael Sánchez Ferlosio. La composición de estas coplas, según demuestra la posición destacada que ocupan en el autógrafo *Cuadernito chino* y en la primera edición de *A rachas* (1976 y la reimpresión de 1979), fue fundamental para que Carmen Martín Gaite retomase su atención por su labor poética e incubara el proyecto de publicar un libro.

3. *DESPUÉS DE TODO*

En 1993 Martín Gaite amplía con una nueva sección, "Después de todo", el corpus anterior, y aunque siga manteniendo como subtítulo *Poesía a rachas*, el nuevo encabezamiento intensifica un sentido del tiempo, que ya fue enunciado en los "Poemas posteriores", pero ahora que se medirá *después de todos* sus estragos y mudanzas. La pérdida de los grandes asideros en los que se agarró en la vida será el tema central: desde la muerte de su hija Marta (véanse "La última vez que entró Andersen en casa" y "Quien motiva mi queja") a ese tiempo de la experiencia donde acaba el amor y las voces *deseo*, *fe* y *juego* se inscriben como otras palabras disecadas entre las páginas de sus cuadernos ("Chispa de plata antigua", "Farmacia de guardia" y "El cuarto de jugar"). Sin embargo, a pesar de tantos heraldos de derrota del último bloque de su poesía, hay que destacar un rasgo de fe, que fue en el fondo una promesa a la hija muerta de seguir

viviendo "contra viento y marea", de "recoger la luz de otras miradas" y "el hilo de otros cuentos", de acogerse "impasible al instante presente" (2010: 667). Y en esa promesa, que es toda una declaración vital y literaria de principios, Carmen Martín Gaite, después y a pesar de todo, nunca defraudó (véase "Lo juro por mis muertos").

La conciencia formal de Carmen Martín Gaite a la hora de elaborar su intimidad fue altísima, como demuestran estos poemas últimos y el Cuaderno escrito tras la muerte de Marta, "El otoño de Poughkeepsie". La causa podría encontrarse en su amor por la narración. Narrar para ella era todo lo contrario a pregonar una historia: "No se dice lo secreto, se cuenta […]. Al pregonero se le paga para que pregone, no para que narre […]. Lo verdadero es secreto", como leemos en la última edición revisada de *Cuadernos de todo* (2019: 454). Nuestra autora consiguió siempre evitar la falacia patética y convirtió el descalabro vital en una fuente literaria de conocimiento, asumiendo el viejo mito romántico, tan perceptible en la relación entre su vida y obra, de todo lo que la perjudicó como mujer la benefició como creadora. Martín Gaite hizo literatura con los temas más definitorios de una categoría llamada intimidad (que no conviene confundir con privacidad noticiosa): la soledad, el miedo, el deseo del deseo y la defensa acérrima de su ración de alegría.

4. LO POÉTICO COMO UNA ACTITUD DE ENUNCIACIÓN: RELACIONES ENTRE SU POESÍA Y EL RESTO DE SU OBRA

La poesía de Martín Gaite no es un pariente marginal de su obra. Considero que ilumina elementos aún no explorados de la misma. Sus novelas —e incluso sus ensayos y *Cuadernos de todo*— se engrandecen a la luz de las iluminaciones y epifanías que su lenguaje poético revela. Muchos de los personajes de sus narraciones son retratados en sus poemas a las horas más íntimas, en los momentos en que la realidad invisible es percibida por la imaginación. La poesía refuerza la visión central de sus narraciones y los poemas parecen mostrarnos una instantánea sintética, una llamada acuciante o una captura del tiempo en la sucesión de los hechos narrados en cuentos y novelas. Las confluencias temáticas entre algunos de sus composiciones poéticas y el resto de sus obras son muy estrechas, como nos demuestran los propios títulos. *El libro de la fiebre* se extracta en

"Convalecencia"; *Entre visillos*, en "Domingo por la tarde" y "Campana de cristal"; *El cuarto de atrás*, en "El escondite inglés"; *La Reina de las Nieves* y "El otoño de Pougkeepsie", en "La última vez que entró Andersen en casa"; *Lo raro es vivir*, en "Telarañas"; y *Caperucita en Manhattan*, el cuaderno de *collages Visión de Nueva York* e incluso las conferencias "La libertad como símbolo" o "El punto de vista", en su poema de 1983 "Todo es un cuento roto en Nueva York", cuyo expresivo título nos remite a cómo cualquier narración de hechos se detiene ante imágenes fugaces que reclaman su derecho a no ser olvidadas. Esas imágenes instantáneas serán rescatadas por la poesía, que en el caso de Martín Gaite tampoco es reducible a un género, sino a una forma de visión, como demuestra su genuino metarrelato, "Flores malva" (Teruel, 2019: 19-20).

Si la poesía fue la primera labor literaria de la autora y complementa el resto de su obra, también conviene reconocer que su capacidad de visión poética, por encima del uso del verso o de la prosa, atravesará toda su escritura narrativa, ensayística y autobiográfica, desde *El libro de la fiebre* a *Los parentescos*, desde "Vuestra prisa" a "Pasarela hacia lo desconocido", pasando por sus grandes obras maestras *El cuarto de atrás*, *El cuento de nunca acabar* o "El otoño de Poughkeepsie". En su obra narrativa lo poético radica especialmente en un tratamiento del tiempo y del espacio; en su obra ensayística, es un particular punto de vista que consistirá en hablar de sí misma a través de los otros y en no abandonar el aliento de sus propias creencias en el enfoque de un tema abstracto; y en sus *Cuadernos de todo* lo poético estriba en una concepción episódica de la memoria, propia de una obra compuesta por trozos que siempre vuelven a emerger, pero desde distintos puntos de observación. Poesía, ensayo, narrativa y cuadernos personales son, en su caso, versiones múltiples y simultáneas sobre los mismos hechos y estados de conciencia en los que cuadran mal los preceptivos compartimentos estancos de los géneros literarios. Carmen Martín Gaite, como demuestra la permeabilidad de la edición de sus *Obras completas*, abrazó todo género que le viniera bien para elaborar su discurso. Y en este punto, quiero formular desde la concepción de la escritura transversal de Rafael Argullol (1996) y desde la teoría sobre la enunciación lírica de José María Pozuelo Yvancos (1998) una hipótesis sobre el lugar de lo poético en su obra.

Considero que la singladura literaria de Martín Gaite demuestra que lo genuinamente poético no reside en la forma ni en el tema, ni siquiera

en el uso del verso, "sino en un tratamiento temporal de la experiencia humana", que hace caso omiso de una imagen del tiempo concebida como un *continuum* y "se concentra en determinados focos, cuya especial luz oscurece extensos territorios liberados al olvido" (Argullol, 1996: 14-15). La poesía como la memoria consiste en ese tratamiento del tiempo que saca a flote los vértices decisivos de nuestra existencia, porque hay otro tiempo que nos configura de una manera radicalmente distinta: un tiempo ajeno a toda linealidad, desbocado y caótico. Este otro tiempo, mediante el cual reconocemos el relato secreto de nuestra existencia y que no admite la imagen del orden postizo de la línea recta, sino que por el contrario "se manifiesta en violentas discontinuidades" (Argullol, 1996: 13), es el que quiere revelarnos lo poético.

Buena parte de la poesía como género literario y de toda la obra de Martín Gaite está construida alrededor del deseo de recuperar en puro alud ese asalto del tiempo que se escapa. David Fuente y Andrea Barbero, los personajes centrales de *Ritmo lento* (1963) y del cuento "Variaciones sobre un tema" (1967), lo manifiestan con la exactitud de los poetas:

> *No valen de nada los criterios cronológicos para evocar el tiempo pasado. Muchas veces he pensado en la ineficacia de los diarios íntimos […], en cuanto que pretenden ser arcas donde guardar, día a día, para salvarlo de olvido, lo que solo puede ser salvado echándolo, por el contrario, al olvido mismo […]. Hay de vez en cuando episodios que no sé dónde están colocados en el tiempo, pero que atraviesan la cortina indiferenciada de las horas y los días, imponiéndose con un perfil neto y único* (Martín Gaite, 2008: 509).

> *El tiempo, pues, venía a estar contenido mucho más en las historias deseadas —narradas a uno mismo o a otro— que en lo ocurrido en medio de fechas. En las fechas era donde se cobijaba la mentira, […] como si no pudieran pedirse al tiempo más cuentas que las de su coincidencia con los sucesos que había patrocinado; y aunque también ella en muchas ocasiones hubiese tratado de reconstruir el edificio de su edad apuntalándolo contra semejantes datos, sentía ahora que cualquier referencia anecdótica era un espantapájaros colocado para desorientar de una búsqueda verdadera* (Martín Gaite, 2010: 150).

La vivencia y la representación del paso del tiempo, la brecha entre el pasado y el presente, la sospecha en el narrar consecuencial, y el acto

lírico como presencia de las cosas siendo, como vislumbres momentáneas y fulgurantes de percepción, han sido formulados igualmente en dos de sus mejores poemas: "Pájaro vegetal" (titulado en una primera versión inédita "Clamar en el desierto") y "El desorden antiguo". A estos poemas cabe añadir múltiples reflexiones de los *Cuadernos de todo,* que encierran una "tensión discursiva" cercana a la poesía, en la que "el yo se hace escritura presente, vivencia del tiempo detenido, palabra en el tiempo que se resuelve en instante" (Pozuelo, 2014: 122). La diferencia entre los poemas y las anotaciones narrativas radica en los vacíos situacionales de los primeros frente a la mayor determinación de los espacios enunciativos en las segundas. Entre estas anotaciones destaco la del Cuaderno número 4, fechada en El Boalo, el 31 de julio [de 1964]. En este apunte se intenta esbozar una experiencia subjetiva del tiempo en puro alud: el paseo con su hija, una niña de ocho años, la tarde anterior, por la carretera de la citada localidad de la sierra madrileña, cuando empezaba a anochecer y mientras ese paseo desembocaba inextricable y simultáneamente en otros veranos pretéritos de su infancia en la aldea orensana de San Lorenzo de Piñor. El resultado es una experiencia extática de simultaneidad espacial y temporal, donde lo inabarcable parece que fugazmente pudiera ser abarcado, junto a lo visible y lo invisible. La secuencia en su brevedad es una pesquisa sobre una narración tenazmente anclada en la crisis de la representación verbal, en relación con otros lenguajes artísticos y en competencia con la oralidad:

> *Pero ahora no puedo reposar en nada de lo que escribo [...]. Ciertamente que el mecanismo de componer una novela ha llegado a no serme extraño, y una nueva novela —después de mis esfuerzos de arquitectura para articular la última— me comprometería a ponerla en pie sin mucha dificultad, casi como quien se echa a andar por unos raíles. Pero son unos raíles que me han aburrido y no me sirven. Nunca es la misma máquina la que tiene que andar por ellos, es una cabezonería empeñarse a adaptarlos a todos los viajes [...]. La novela se ha vuelto una monserga, algo instituido, discreto, acorde. No. ¡No! Hace falta desafinar [...]. Pero ya no sabemos. Tenemos demasiado sentido de la corrección, de lo que es justo, de lo que disuena. Nos alarma la estridencia, el mal gusto [...]. Tal vez la poesía, una forma inédita de poesía sería lo único que pudiera servir ahora [...]. Tampoco la poesía. Sobra lógica. Falta unción, entrega. ¿Qué haré para escribir, para estrellar todo lo que me bulle? ¿Contra qué muro? ¿Dónde dejar la marca?* (Martín Gaite, 2019: 192-93).

En el verano de 1982, dieciocho años después, e inmersa en *El cuento de nunca acabar*, ampliará y reelaborará esta misma anotación desde otra perspectiva. La experiencia empírica recreada y su resultado narrativo seguirán siendo los mismos: el colapso de la predicación, la imposibilidad de narrar en los raíles consabidos del género novela la contemplación de una tarde con su hija, la picadura de lo eterno junto a lo efímero; pero la diferencia estriba en que la narración de esa lejana tarde queda ahora engarzada en otro conjunto, el que le posibilita el argumento del nuevo libro: la "ruptura de relaciones" con El cuento de nunca acabar o la dificultad de acabar con ese cuento que solo la muerte quiebra.

Esta anotación es una de las más lúcidas representaciones de Martín Gaite sobre uno de los rasgos fundamentales de la enunciación lírica: cómo representar "la absoluta presencia del acto de pensar ejecutándose" (Pozuelo, 1998: 69). En el mismo sentido, en la última conferencia redactada en vida, "Los viejos en la literatura", nuestra escritora comenta:

> *Algunos autores, cuando se plantean la necesidad de escribir un diario, tropiezan siempre con el mismo escollo: la resistencia de lo fugaz e inapresable para ser disecado. La poesía es una lucha tenaz y muchas veces fallida por retener el instante en que las cosas hablaron un lenguaje especial y nos incitaron a captar ese recado urgente que apenas insinuado se esconde, dejándonos un sobresalto en la memoria* (Martín Gaite, 2017: 1044).

5. CONCLUSIÓN

En la poesía de Carmen Martín Gaite conviven múltiples registros: desde el poema canción y el divertimento al poema en clave e incluso hermético, y desde el poema de corte autobiográfico al que se nutre de referencias metalingüísticas. Variedad de registros que remiten al rostro inasible de su autora. Ninguna trama se ha de tener por cierta, como en "Todo es un cuento roto en Nueva York", poema cuyo título y tono incide en la necesidad de sobrepasar las fronteras ortopédicas de los géneros literarios. Toda trama es un espejismo, una silueta vaga, fugaz y discutible que se nos escapa. Solo podremos proyectar su *yo* sobre una imagen detenida escondido tras ese "Hotel room" del cuadro de Edward Hopper, que representa a una mujer que ya no espera nada y se ha quedado sola entre cuatro paredes, condenada a habitar la soledad o a poblar su

sonambulismo. Pero de ella vislumbramos una tentación, un proyecto de contarse su vida como un "cuento roto", único recurso al que pudo agarrarse para hacerle frente y aguantarla.

El total de la obra poética de Martín Gaite es una meditación sobre su experiencia, que le permite identificar lo que es permanente y trascendental a lo largo de su existencia, aquello que ha determinado su forma de ser entre los otros. En las novelas, las autoproyecciones de la autora se presentan como ficción y, sin embargo, hay más volumen de la experiencia personal. Y los poemas se presentan como experiencias y, sin embargo, se afirma menos lo accidental del personaje. En el verso hay mayor concentración expresiva, se persigue la intensidad a expensas de la claridad. El verso depara mayor visión; la prosa, mayor recreación, pero con una misma poética: conocer es recordar lo que somos; solo lo afectivo permite sobrepasar los límites temporales; nombrar es sacar los asuntos del caos, aunque suponga una traición de ese mismo caos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGULLOL, R. (1996). *El cazador de instantes. Cuadernos de travesía 1990-1995.* Barcelona: Destino.

BARTHES, R. (1974). *El placer del texto,* N. Rosa (trad.). Madrid: Siglo XXI.

BLASCO, J. (2011). *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética.* Valladolid / New York: Cátedra Miguel Delibes.

GENETTE, G. (1993). *Ficción y dicción,* C. Manzano (trad.). Barcelona: Lumen.

GIL DE BIEDMA, J. (2010). *Obras. Poesía y prosa,* N. Vélez (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

JURADO MORALES, J. (2011). "Experiencia vital y escritura poética en Carmen Martín Gaite". *Ojáncano. Revista de Literatura Española* 40, 39-58 (también en *Carmen Martín Gaite, el juego de la vida y la literatura*, 4-59. Madrid: Visor Libros, 2018).

MARTÍN GAITE, C. (1947-1948). *El paraíso recobrado.* En *Cuaderno con poemas y reflexiones personales. Manuscrito ES.VIBBCL 2.1.6\ACMG,40,25 de la* Biblioteca Digital de Castilla y León: *https://bibliotecadigital.jcyl.es/bdcyl/es/consulta/busqueda.cmd*

[16/01/2020].
_____ (1948). *Poemas manuscritos en una agenda médica*. Manuscrito ES.VIBBCL 2.1.15\ACMG,24,14 de la Biblioteca Digital de Castilla y León: *https://bibliotecadigital.jcyl.es/bdcyl/es/consulta/busqueda.cmd* [16/01/2020].
_____ (1975-1989). *Cuadernito chino.* En *Poemas: Coplas de amor y desgarro. Manuscrito ES.VIBBCL 2.1.15\ACMG,25,8 de la* Biblioteca Digital de Castilla y León: *https://bibliotecadigital.jcyl.es/bdcyl/es/consulta/busqueda.cmd* [09/01/2020].
_____ (2008). *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, J. Teruel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
_____ (2009). *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, J. Teruel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
_____ (2010). *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, J. Teruel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
_____ (2015). *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, J. Teruel (ed.). Barcelona: Círculo de Lectores / Espasa.
(2016). *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, J. Teruel (ed.). Barcelona: Círculo de Lectores / Espasa.
_____ (2017). *Obras completas VI. Ensayos III.* Artículos, conferencias y ensayos breves, J. Teruel (ed.). Barcelona: Círculo de Lectores / Espasa.
_____ (2019). *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, J. Teruel (ed.). Barcelona: Círculo de Lectores / Espasa.
MARTÍN GAITE, C. y RUIZ TARAZONA, A. (eds.) (1972). *Ocho siglos de poesía gallega. Antología bilingüe.* Madrid: Alianza.
NIEMÖLLER, S. (2004). *"Después de todo. Poesía a rachas*. La obra poética de Carmen Martín Gaite". En *Carmen Martín Gaite*, A. Redondo Goicoechea (ed.), 67-80. Madrid: Ediciones del Orto.
PERSIN, M. (1990). "Carmen Martín Gaite's *A rachas*: Dreams of the Past and Memories of the Future, Text(ure)s, Woven of Many Colored Threads". *Monographic Review* / *Revista Monográfica* VI, 93-104.
POZUELO YVANCOS, J. M.ª (1998). "¿Enunciación lírica?". En *Teoría del poema: la enunciación lírica,* F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), 41-75. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
_____ (2014). "Los Cuadernos de todo y la escritura del yo". En *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite,* J. Teruel y C. Valcárcel (eds.), 109-

123. Madrid: Siruela.
ROMERO LÓPEZ, D. (2002). "Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaite en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)". *Signa*. *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 11, 239-256 (también en *http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-5/html/025dabac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_25.html* [28/01/2020]).
TERUEL, J. (2007). "La expresión poética en Carmen Martín Gaite". *Turia* 83, 236-245.
_____ (2019). "La extrañeza ante lo cotidiano". Prólogo a *Todos los cuentos*, Carmen Martín Gaite, 9-21. Madrid: Siruela.
WOOD, J. (2014). "'Poesía a ráfagas': Carmen Martín Gaite's Early Poetic Voice". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 52, 123-124, *http://webs.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gaite_Especulo_52_2014_UCM.pdf* [16/01/2020].

Recibido el 27 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.

LA INTERFERENCIA INTERSISTÉMICA COMO APROXIMACIÓN AL CANON

INTERSYSTEMIC INTERFERENCE AS AN APPROACH TO THE CANON

Mario de la TORRE-ESPINOSA
Universidad de Granada
mariodelatorre@ugr.es

Resumen: En el debate sobre el canon, la irrupción de las teorías sistémicas de la literatura propició el desarrollo de nuevos enfoques centrados en el análisis del proceso de canonización y desde una perspectiva diacrónica. Con la Teoría de los Polisistemas como marco teórico, proponemos la interferencia intersistémica, según Rakefet Sela-Sheffy, como indicio de canonización de un producto cultural en un polisistema determinado.

Palabras clave: Canon. Teoría de los Polisistemas. Teorías sistémicas. Interferencia sistémica. Teoría de la literatura.

Abstract: In the debate about canon, the emergence of systemic theories of literature has contributed to the development of new approaches centered in the analysis of canonization processes from a diachronic perspective. With the Theory of Polysystems as theoretical framework, we propose the intersystemic interference, as Rakefet Sela-Sheffy exposed, as a sign of the canonization of a cultural product in a polysystem.

Key Words: Canon. Polysystem Theory. Systemic Theories. Intersystemic interference. Literary Theory.

1. CANON EPISTÉMICO FRENTE A CANON VOCACIONAL

Encontrar ejemplos de cánones objetivos que se distancien de forma clara de los cánones personalistas, elaborados a la manera de Harold Bloom (1994), es una tarea que en principio parece bastante compleja. La metodología del profesor norteamericano, la reivindicación de la estética por encima de cualquier consideración de otro tipo, implica que el juicio de valor emitido sea parcial e interesado, por mucho que se procure mantener dentro de unos límites académicamente equidistantes. Pero ciertamente una propuesta opuesta, estableciendo una relación entre la serie literaria o artística con el resto de las variables conformantes del sistema cultural, nos llevaría a cánones alternativos que solo pueden ser observados también como parciales, y por tanto insatisfactorios.

Ante esta disyuntiva, parece complicado encontrar una salida que concilie todos los posibles puntos de vista sobre este fenómeno. Por ello, como Enric Sullá (1998) apuntó, es reivindicable que en lugar de hablar de un canon en singular se hable de cánones en plural, de tal forma que todos los enfoques, por muy divergentes que parezcan, sean recogidos en un mismo listado o varios de ellos. Se trataría pues de contemplar todas las propuestas, independiente de las estrategias y metodologías seguidas. Con este *modus operandi,* tanto el proyecto de Bloom, como el de otras personas, independientemente de su orientación teórica —women studies, poscolonialismo, queer studies...—, conseguirían perfecto acomodo aquí a pesar de las perspectivas presentes.

Sin lugar a dudas este planteamiento conlleva indudables beneficios, ya que la no discriminación de ningún posicionamiento ideológico a la hora de hablar del canon parece a priori una decisión salomónica. Pero esta solución puede llegar a ser contraproducente si es llevada al extremo. Con el progresivo desarrollo de los Estudios Culturales y sus propuestas de canon, unido a las cada vez más numerosas voces que van planteando sus propios inventarios de obras, se corre el riesgo de que al final se elaboren listados de difícil aprehensión por cualquier sistema cultural. A pesar de que esta propuesta puede ser considerada como la más satisfactoria debido a su exhaustividad, el elevado corpus de obras que resultaría, así como la variedad de claves interpretativas puestas en funcionamiento, convertiría

esta especie de mega-canon, múltiple e integrador aunque en demasía inflado, en un proyecto fútil a efectos prácticos.

La solución a esta discusión podría residir en la promoción de nuevos enfoques que intenten demostrar si realmente una obra artística se ha canonizado en el sistema o no, en lugar de determinar solo qué obras forman parte del canon, entendido este en su concepción tradicional como el listado de creaciones que debe ser conservado y transmitido posteriormente a través de las instituciones. Solo así se logrará un conocimiento ecuánime del funcionamiento del sistema. Siguiendo la terminología de Walter Mignolo (1991), se trataría de huir de los cánones vocacionales para intentar establecer un canon epistémico, verificado de acuerdo a criterios más objetivos y, si se quiere, de un modo más científico. Y a este respecto las teorías sistémicas (Tötösy de Zepetnek, 1992), con la Teoría de los Polisistemas a la cabeza, se muestran totalmente competentes[1].

El canon debería estar compuesto por obras que demuestren su condición de canonizada a través de una injerencia efectiva en el sistema cultural. Estaríamos así acercándonos a la idea de canonicidad dinámica enunciada por Itamar Even-Zohar, "a certain literary model that manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter's repertoire" (1990a: 19), dirigiendo para ello la creación de otras obras en una sociedad determinada. Se enfrentaría así a la idea de canonicidad estática, aquella en la que "a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts [that] literature (culture) wants to preserve" (1990a: 19), pero sin orientar la práctica artística en el sistema en el cual se inserta. En este último caso su impronta actúa esencialmente en el nivel de la institución académica o de otro tipo, sin llegar a afectar directamente a los productores culturales, al menos en ese determinado momento[2].

Además del análisis de las injerencias sobre la sociedad producidas por una obra o un modelo —normalmente introducido este mediante la

[1] Esta sería la idea compartida, entre otros, por José María Pozuelo Yvancos (1995, 2000, 2006), quien apuesta también por la Semiótica de la Cultura de Lotman por compartir con la Teoría de los Polisistemas algunos de sus principales presupuestos teóricos en cuanto al canon.

[2] La diferenciación que presentamos entre dos tipos de cánones sería también la enunciada por Rakefet Sela-Sheffy cuando distingue, para designar a estas dos formas de comportamiento, entre *guide for cultural production* y *high status* (2002: 147).

presencia de normas coincidentes en varias obras— tras su canonización, hay otro aspecto esencial que es de especial relevancia por las implicaciones teóricas que acarrea: el concepto de durabilidad aplicado a la canonización. En primer lugar hay que señalar que el estudio de la construcción del canon debe ser afrontado desde una concepción diacrónica, ya que solo así es posible abordar en toda su complejidad la naturaleza de este fenómeno. Fijar este acontecimiento a un momento concreto solo nos permitiría abordar un análisis historiográfico parcial, sin llegar a entender el proceso completo de desplazamiento del producto cultural desde una posición marginal a otra más central en el sistema.

Relacionando esta variable temporal con los dos tipos de cánones mencionados podremos contemplar ciertas implicaciones nada triviales. Así, cuando una obra se convierte en un modelo para la creación de otros productos culturales —canonización dinámica— estamos asistiendo a un canon en presente que ejerce su impronta sobre el sistema cultural de forma determinante. En cambio, cuando se convierte en un elemento estático, se trataría de un canon para el futuro. En este último caso, su poder dentro del sistema cultural vendrá determinado tanto por el peso de la institución, que garantiza su posición central, como por su potencialidad para guiar la creación de futuras generaciones: lo que es canónico pero no actual puede cambiar su posición dentro del sistema con el tiempo y pasar a convertirse en un elemento rector en la creación de otras obras artísticas. Es decir, esta naturaleza estática es temporal y fijada por diferentes actores, pudiendo mutar a un carácter dinámico con el paso del tiempo y con los cambios acaecidos en el sistema. Este canon estático estaría compuesto pues por modelos presentes en el repertorio cuyo valor estético es reconocido por la institución, pero cuyo valor práctico es bastante reducido, ya que no afecta ni al mercado ni a los productores.

Esto implica que en la dinámica capitalista mundial el mercado imponga otros modelos de mayor rentabilidad económica, corriendo estos elementos del canon estático el peligro de quedar marginados por otros modelos más rentables —piénsese en el caso del habitual desinterés por la literatura grecolatina frente a la continua demanda popular de best sellers, a pesar de su consideración de literatura de menor calidad literaria—. A este respecto la institución, tal y como la describió Frank Kermode (1998), tiene una responsabilidad plena. Su ejercicio de poder, no solo a la hora de perpetuar obras en el repertorio sino también sus lecturas, es determinante

en la conservación de ese high status descrito por Sela-Sheffy (2002). Este fenómeno de canonización se muestra por tanto, desde un punto de vista epistemológico, mucho más difícil de discernir, puesto que nos obliga a jugar habitualmente en el ámbito de las conjeturas. Su valor viene designado en la mayoría de los casos por juicios de valor aposteriorísticos prescritos por un horizonte de expectativas o Horizonterwartung previo (Jauss, 2013) que ejerce su autoridad a través de un ejercicio de selección, dificultando de este modo un conocimiento objetivo del canon al excluir elementos instalados normalmente en la periferia del sistema. El canon se muestra así manipulable por diferentes condicionantes, por muy bienintencionados que puedan parecer los criterios puestos en acción durante todo el proceso.

Una lectura de la idea de sistema cultural y sus mecanismos de acción desde la Teoría de los Polisistemas podría darnos la clave para realizar una aproximación verdaderamente fiel a la realidad, en cuanto que lo que se tiene en cuenta son las dinámicas implicadas en el sistema cultural, definido este como un ente dinámico sujeto a diferentes tensiones ejercidas tanto por el centro como por la periferia del sistema. Desde este paradigma teórico, la observancia de estos mecanismos nos puede dar la clave para identificar si una obra determinada ha sido canonizada o no, y cuál es su verdadera impronta en una sociedad dada. Al fin y al cabo esta es la función del canon: influir tanto en la creación como en la recepción en un marco cultural determinado, actuando como garante de unas ciertas claves culturales identitarias.

A este respecto los factores del sistema expuestos por Even-Zohar (1997) son de gran utilidad, ya que al contemplar las diferentes variables involucradas en cualquier fenómeno sociocultural —a partir del esquema de la comunicación de Jakobson (1960)— se abre las puertas a un abordaje holístico, que trasluce también una intencionalidad cientifista. Teniendo en cuenta que las relaciones entre estos factores son los que realmente constituyen el polisistema (la cultura), el análisis del rol del productor, del consumidor, del mercado, del producto, de la institución y del repertorio nos lleva a una lectura funcional y diacrónica del fenómeno artístico. Casos evidentes como la acción de la editorial Seix Barral sobre el boom latinoamericano de los sesenta y setenta vendría a apoyar esta visión. Y más si tenemos en cuenta las peripecias de la novela Cien años de soledad —rechazada por Seix Barral y publicada finalmente por la editorial

Sudamericana— y de su autor, Gabriel García Márquez, hasta que se le concedió el premio Nobel. Viene a demostrar cuán interrelacionados están el factor productor (escritor) y el producto (novela) con el mercado (editorial), o bien con la institución (premios) que enalteció su realismo mágico (repertorio) y convirtió a su obra, junto a la acción del resto de factores, tanto en un auténtico best-seller (consumidor) como en un referente máximo (canon) en la literatura hispanoamericana y, por extensión, universal.

2. LA INTERFERENCIA COMO MANIFESTACIÓN DE LA CANONIZACIÓN

Además de los análisis que se puedan llevar a cabo a partir de los factores expuestos más arriba, tomando datos de diferente índole que alejan a estos estudios de los tradicionales en el ámbito literario, hay fórmulas que permiten identificar si un elemento ha sido canonizado o no. Entre estos hay que destacar aquí el de la interferencia por su operatividad y por la coherencia que aporta desde un punto de vista metodológico. Mediante este concepto Sela-Sheffy (2003) identifica aquellos fenómenos en los que, desde un posicionamiento intersistémico, un producto cultural o modelo ejerce sobre un sistema ajeno una influencia determinante en la ejecución de nuevas obras. Desde nuestra perspectiva, vamos a proponer este tipo de fenómeno como muestra del grado máximo de canonización.

A veces este acontecimiento tiene lugar de espaldas a la institución, ya que la canonización puede llegar antes de que esta advierta el cambio producido en el sistema cultural. Esto se debe a que a menudo estos desplazamientos se desarrollan en sectores de la sociedad al margen de los cauces oficiales, aún tratándose de actividades de naturaleza mainstream. Evidentemente no todas las prácticas culturales que se canonizan tienen que pertenecer a la high culture, es decir, no tiene por qué existir una correspondencia plena entre lo que la institución promulga y lo que realmente acontece en el resto del sistema cultural. Esta situación provoca una cierta desconexión entre la institución y el resto de la sociedad en algunos ámbitos, aunque con el desarrollo de los Estudios Culturales se ha producido una ampliación en sus campos de estudio incluyendo estas otras formas culturales otrora discriminadas —la literatura popular, por

ejemplo—. Esto ha posibilitado que la institución —en su concepción tradicional, compuesta de críticos, académicos o revistas especializadas— no se haya quedado completamente relegada a un papel secundario en estos procesos culturales, a pesar de que los análisis académicos suelen realizarse en diferido, con un retardo que a veces imposibilita la previsión de los futuros movimientos en el sistema, sobre todo con los nuevos desafíos de la era digital y su inmediatez característica[3].

La canonización de los productos o modelos culturales se puede producir de acuerdo a dos procedimientos. Por una parte pueden ubicarse directamente en el centro del sistema debido a que comparten ciertas similitudes con los modelos preexistentes. En este caso lo que se produce es una adecuación de las nuevas formas a los modelos previos del sistema. Y, por otro lado, esta llegada puede ser diferida, en el sentido en el que este modelo recién llegado, al no coincidir con los modelos canonizados, se instala en un primer momento en la periferia —donde ejercerá su influjo— para luego procederse a su canonización mediante un procedimiento de transferencia. Este segundo caso es de especial interés por ser una clara muestra de dinamismo sistémico. Una obra de arte, si no coincide con los modelos instalados en el centro del sistema, permanecerá en la periferia aguardando el momento para canonizarse. En el instante en el que esto se produzca se dará pues la transferencia, ese modo de proceder tan natural en el polisistema cultural.

Pero la forma más sofisticada de alcanzar ese nivel se da mediante la realización, por productores locales, de productos siguiendo ese modelo importado, lo que provoca que los rasgos foráneos se vayan diluyendo y el modelo vaya adquiriendo matices autóctonos, hasta el punto de que se produce una naturalización en las formas que nos lleva a la noción de interferencia plena. Así, este caso es un ejemplo de las posibles relaciones que se pueden rastrear entre la transferencia y la interferencia durante el proceso de canonización.

En opinión de Sela-Sheffy (2003), para que una interferencia se produzca suelen sucederse tres etapas —aunque no es obligatorio que se den en todos los casos—. La primera se corresponde con la import

[3] Así lo vislumbró con acierto Jenaro Talens: "what was once defined in terms of 'serious literature' nowadays has a minor influence in comparison to the electronic discourses that have replaced it as a more attractive and respected source of information" (1995: 5).

of goods or practices, independientemente de la índole que sea, ya sea la importación de un libro, un disco o se produzca la adopción de un extranjerismo léxico. En segundo lugar, se tiene que dar la translation, ya sea interlingüística o de otro tipo, como puede ser la intersemiótica —una adaptación al cine de una novela extranjera, por ejemplo—. Y por último, se debe dar la reproduction, cuando se produce la implementación de un modelo foráneo ya sea en la producción o durante el consumo.

Trasladando esto al ámbito literario, podríamos citar como ejemplo lo ocurrido con el modelo del teatro simbolista en España. Las crónicas de Gómez Carrillo sobre lo que acontecía en el París finisecular provocaron que se despertara un gran interés hacia el éxito del Simbolismo en los escenarios galos. Esto contribuiría a que las obras de Maurice Maeterlinck fueran importadas directamente, editadas en francés, ocupando además un lugar preeminente en las bibliotecas de grandes personalidades culturales de la época[4]. Esta impronta alcanzaría su grado máximo tras la concesión al escritor belga del premio Nobel en 1911. Así, mediante tertulias literarias —una forma de mercado y de consumo en cuanto se pone en relación producto y consumidor— se daría a conocer estas nuevas formas dramáticas, procediéndose a continuación a su traducción al español por autores como Gregorio Martínez Sierra o María de la O Lejárraga, para quienes su influjo es más que evidente en sus creaciones más simbolistas. Si se hace una lectura polisistémica de este caso identificando cada elemento con uno de los factores del sistema, se observa la operatividad de la Teoría de los Polisistemas para desentrañar el funcionamiento de los mecanismos de canonización.

Por otro lado, para que tenga lugar la interferencia tal y como la concebimos, debe producirse una naturalización en su proceso de ejecución (Sela-Sheffy, 2003)[5]. Desde este punto de vista se dificulta la manipulación del canon, ya que la naturalización del producto implica cierta inconsciencia sobre el origen del modelo si no en su producción, sí al menos en su consumo. Al proponer en este artículo la presencia de

[4] Este sería el caso de la biblioteca de la Casa del Arco, donde acudían autoridades literarias como Valle-Inclán a la tertulia de Jesús Muruais, y que albergaba, entre títulos capitales de la literatura francesa, obras importadas de Jarry o Maeterlinck, demostrando su interés en la última dramaturgia internacional (Hormigón, 2006: 91).

[5] Esto conlleva inexorablemente una dificultad extra a la hora de identificar los modelos originarios, ya que los nuevos productos culturales han sido adoptados como propios en el contexto de llegada.

la interferencia como un indicio de canonización, poniendo el énfasis en que su grado de manifestación supremo está vinculado a su acción como guide for cultural production, buscamos una visión más imparcial de este fenómeno. Esto nos obliga a que en nuestro análisis, desde una perspectiva diacrónica, tengamos en cuenta factores como el del productor —que es quién hace uso efectivo del modelo al reconocer su valía artística o comercial— o el mercado —que pone en circulación dicho modelo a través de productos y se los hace llegar al consumidor— que habitualmente son discriminados en los estudios acerca de la canonización.

Para ejemplificar esto y continuando con el caso del Simbolismo en España, los esfuerzos de numerosos escritores por acometer este tipo de teatro (algunos con la demostrada competencia de Lorca o Valle-Inclán)[6] finalmente fracasan debido a una débil industria teatral incapaz de llevar a buen puerto, y con la solvencia necesaria, la exuberancia formal que este tipo de obras exigía. El mercado se veía pues incapaz de asumir este tipo de productos culturales, provocando que el modelo permaneciera en un high status propio del canon estático, y que los escritores rehusaran acometer este estilo literario ante la dificultad de llevar sus obras a escena y el riesgo de fracaso asociado a este tipo de proyectos.

Volviendo a las ideas de Itamar Even-Zohar, en "Laws of Cultural Interference" (2010), una nueva versión de un artículo publicado originalmente algunas décadas antes (1978), extiende la noción de interferencia polisistémica de la literatura a otros tipos de disciplinas artísticas para toda clase de sociedades. Su objetivo es recopilar algunas leyes generales que están presentes en cualquier proceso de interferencia cultural, y aunque no muestra una excesiva convicción en torno a la posibilidad de descubrir reglas universales, sí en cambio cree en la viabilidad de hallar patrones repetitivos que nos pueden guiar hacia el establecimiento de leyes que nos serían de especial interés. El investigador israelí defiende aquí la existencia de nueve aspectos que nos pueden llevar hacia la definición de Leyes de la Interferencia, que son las que actúan en cualquier encuentro entre sistemas culturales, y que nosotros intentaremos aplicar a nuestro objeto de estudio, la canonización.

En primer lugar, declara que la interferencia siempre es inminente.

[6] Un caso bien conocido es el rotundo fracaso de *El maleficio de la mariposa*, de Lorca, en 1920, en el Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga.

A veces estas no se muestran de forma evidente, esencialmente porque tienen lugar en la periferia, aunque siempre estarán en el horizonte del sistema completo. El hecho de que la interferencia tenga lugar al margen de los canales no oficiales (no canónicos) de transmisión —como hubiera sido el ámbito académico, por ejemplo— no interrumpe este proceso. El caso de las letras de las canciones de Bob Dylan podría ser muy elocuente a este respecto, pasando de ser uno de los máximos exponentes de la contracultura estadounidense a ser reconocido mundialmente, y de ahí al reconocimiento de la institución al recibir el premio Nobel de Literatura.

De acuerdo a este último aspecto, las interferencias, a su vez, deben actuar en su mayoría de forma unilateral. Si continuamos con el ejemplo del teatro simbolista español, observamos cómo este no influyó en su homólogo francés. Se produce una desconexión y un desinterés desde Francia hacia lo que ocurre en territorio español, pero esto es debido también al rotundo fracaso comercial de los intentos que se llevaron a cabo en España. Aún así, esto no detiene el proceso de canonización, aunque sí hace que se desarrolle por otras vías, y a veces con una falta de sincronía. Un ejemplo de esto lo puede constituir el éxito entre 1945 y 1955 del teatro de Lorca en Francia, siendo uno de los autores más representados de ese momento. Sin embargo, su producción más simbolista no impactaría hasta años más tarde, cuando su obra fuera reconocida como una de las cumbres del teatro universal tras su mitificación como mártir de la guerra civil española (Torres Monreal, 1989), y cuando la deriva de la dramaturgia internacional reclamaba nuevos lenguajes poéticos para sus propuestas escénicas, algo que el teatro lorquiano ya anticipaba, con obras como El público o Comedia sin título.

Atendiendo a esta característica, Even-Zohar declara que no todas las interferencias tienen lugar en todos los niveles de la cultura o, al menos, con la misma intensidad. Esto ocurre especialmente si observamos el funcionamiento de algunos elementos del repertorio dentro de sistemas periféricos como puede ser el correspondiente al colectivo LGTBI (lesbianas, gays, transexuales, bisexuales e intersex). Aquí la noción de ambivalencia de Lotman (1977) se vuelve especialmente operativa. Los modelos que apelan al colectivo LGTBI —temática o incluso formalmente— logran una canonización más rápida y directa dentro de este sistema, pero manteniéndose en la periferia del polisistema completo. Para alcanzar el centro de este debe existir una condición ambivalente

que permita que dicha obra o modelo pueda ser valorado también por el resto de la población no familiarizada con este tipo de manifestaciones culturales, en igualdad de condiciones y sin que se sientan excluidos, siguiendo la dinámica analizada por Zohar Shavit (1980). Y esto se logra por la presencia de ciertos elementos estructurales que deben coincidir con los de su sistema. En cambio, en los países donde la igualdad de derechos y la naturalización de las diferentes variedades sexuales es una realidad, la interferencia puede tener lugar en cualquier parte del sistema, en cuanto la orientación o condición sexual no es un rasgo excluyente en dicho polisistema. La presencia de personajes homosexuales o transexuales en ficciones del prime time televisivo estadounidense —véase el caso de la serie de Netflix *Orange Is the New Black*[7]— puede ser un significativo ejemplo de este fenómeno[8].

Even-Zohar expone también cuatro condiciones para que se den las interferencias. De acuerdo a la primera, los contactos generarán interferencias antes o después si no hay circunstancias que provoquen una resistencia firme. Quisiéramos recordar que el concepto de interferencia expuesto por Even-Zohar es más laxo que el propuesto aquí, con lo que si bien es cierto que los contactos crean injerencias de diversa índole, esto no tiene por qué conllevar una canonización de estas formas. Si fuera así, el mundo sería semióticamente ininteligible por la gran cantidad de códigos puestos en acción en cada sistema cultural. A pesar de que estamos defendiendo una organización autónoma del sistema, no podemos entender a este sin la presencia de ciertas estructuras —mutables, eso sí, de ahí su carácter diacrónico— que permiten organizar todo el material significante en una sociedad determinada. En cuanto a las resistencias que se pueden encontrar, estas pueden proceder de diferentes sectores; pueden provenir de los productores, que se niegan a asumir ciertos modelos para sus prácticas artísticas —sería el caso del exilio de escritores tras la instauración de un determinado régimen político contrario a sus ideologías—, o bien del

[7] Aún así la canonización entre la población lesbiana ha sido mucho más rápida, al mismo tiempo que contribuye a un cambio en el sistema: "popular media about nontraditional genders are making an awareness of gender diversity more accessible (e.g., the television series *Orange is the New Black; Kohan,* 2013)" (Levitt e Ippolito, 2014: 1752).

[8] Este comportamiento ambivalente está presente también en el ámbito de la literatura para niños. Tal como analizó Zohar Shavit (1980), esta literatura apela al mismo tiempo a los más jóvenes —para quienes se escribe– y a los adultos —los destinatarios reales, ya que determinarán el consumo al ser los responsables tanto de la producción como del mercado o la institución–.

mercado, que no ve posibilidades de alcanzar, con los nuevos modelos, ninguno de sus objetivos, ya sean económicos o de otro tipo. La institución también puede oponer una resistencia clara, aunque su fuerza se ve reducida en el mundo globalizado donde el consumidor[9] ha adquirido una importancia clave al poder dirigir el mercado hacia sus intereses —y viceversa, el mercado orienta los productos para favorecer la acción del consumidor—[10].

El quinto aspecto expuesto por Even-Zohar explica que las interferencias son favorecidas cuando un sistema necesita elementos que no están disponibles en su propio repertorio[11]. En España, tras la muerte de Franco, después de años de oscuro nacionalcatolicismo, el arte producido por la subcultura de países como EE. UU. o Reino Unido se convirtió en una gran fuente de recursos para solventar las necesidades de una nueva generación de españoles. Reclamaban nuevos elementos culturales para ser incorporados al repertorio nacional y así ponerse al mismo nivel que el resto del mundo tras años de aislamiento cultural. En esta llegada de

[9] Un elemento crucial en la potenciación de la interferencia lo supone una alta disponibilidad del repertorio, algo que está directamente relacionado con el grado de proximidad entre sistemas, lo que contribuye a que el contacto entre ellos sea recurrente y significativo. En la sociedad 3.0 actual, y en su previsible evolución hacia un mundo más interconectado y dinámico aún, resulta difícil hablar de repertorios estancos, ya que su porosidad —excepto en regímenes totalitarios y opacos como puede ser el norcoreano— está en continuo crecimiento, previéndose que alcance proporciones insospechadas si la tendencia actual no se invierte. A través de una simple conexión a internet el repertorio de un joven albanés no dista significativamente mucho del de otro indio. Es el repertorio local el que los diferencia, como el folclore, aunque este no está exento tampoco de las dinámicas sistémicas. Si bien oponen una resistencia mayor por el peso de la institución "tradición", constriñendo su apertura a nuevos modelos, se somete a los mismos mecanismos que rigen el resto del sistema. Por lo tanto hablar de entidades inmutables es contrario a lo que venimos defendiendo aquí. Debemos poner el foco de atención, pues, sobre un repertorio global compartido por toda una generación conectada a través de la red internet, población que está teniendo un papel determinante en los procesos de dinamización cultural.

[10] De nuevo, los ejemplos de gobiernos totalitarios se constituyen en excepciones de esta forma de funcionamiento natural de la interferencia/canonización. El rol de *The Little Red Book,* de Mao Zedong, en la cultura china durante la dictadura comunista es un ejemplo de cómo la institución puede oponerse al mercado, al productor y al consumidor, en esta ocasión a través de la violencia física e institucional, para imponer sus propios modelos de forma unilateral y sin fisuras.

[11] A este respecto es muy valioso lo dicho por Sela-Sheffy cuando propone que durante el proceso de canonización se pueden incorporar nuevos inventarios que ayuden a la *expansión* del canon: "In this case, even what appears to be an entirely unprecedented 'innovation' is practically only a 'remodeling' namely, an imposition of existing categories on products that until that point were not labeled as such (while the ultimate effect is eventually still that of enhancing the established rules of the field)" (1994).

repertoremas foráneos (Even-Zohar, 1979) fue determinante que además estos países ocupasen una posición de prestigio[12]. Pero además de por cuestiones de reputación, también dichas interferencias se produjeron por motivos de dominio, como ocurriría por la posición hegemónica de EE.UU. y Reino Unido en todo el concierto internacional desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días.

Pero sin lugar a dudas los dos aspectos más interesantes hacen referencia a los procesos y a los procedimientos que actúan en torno a la interferencia. Por una parte la interferencia, que puede tener lugar en una sola área de la cultura de destino, es posible que se extienda a otras. Así, una obra o un conjunto de ellas que crea una interferencia en el sistema literario, puede extenderse y ampliar su radio de acción al resto de sistemas miembros del polisistema. No solo se produce pues una interferencia, sino también una transferencia dentro del polisistema que deviene en una canonización clara. Y por otra parte, un determinado repertorio no tiene por qué mantener necesariamente siempre la misma función que en la cultura original. Trasladado esto a nuestra visión de la interferencia, vemos cómo durante el proceso de importación, traducción y producción naturalizada el producto o modelo originario va sufriendo cambios. Si bien en el primer estadio expuesto por Sela-Sheffy no se modifica el producto, sí se puede producir una modificación en el modo en el que el consumidor recibe ese producto foráneo. Aquí el mercado se encarga de usar sus métodos, como el de la publicidad, para potenciar los rasgos del producto que se adecúan a las expectativas del destinatario final. Con esta mimetización se favorece su asunción y consumo, y por tanto su éxito. Pero es en el segundo estadio cuando se produce una traducción para ajustarlo a las necesidades del sistema targeted, ya que como Gideon Toury dijo, "Obviously, even the most adequacy-oriented translation involves shifts from the source text" (1995: 57). Aunque para Even-Zohar (1990b) estas traducciones siempre tienen una posición periférica, será con la última fase, con la producción naturalizada, cuando se produzca un cambio realmente notable, ya que dicha producción —la interferencia tal y como nosotros la venimos explicando— indicará un cambio de posicionamiento en el sistema, y en

[12] Vemos esto también en el ejemplo dado en este artículo acerca del teatro simbolista español, en cuanto lo ocurrido en París tenía un estatus adicional de prestigio y por lo tanto los modelos emanados desde el polisistema francés eran acogidos con una predisposición muy favorable.

este caso su canonización.

3. EXPRESIONES DE LA INTERFERENCIA

Analizados diferentes puntos de vista acerca de la interferencia, resulta imprescindible señalar qué formas puede adoptar y qué implicaciones pueden conllevar estas manifestaciones. A la hora de determinar estas interferencias lo más sencillo es bucear en el repertorio cultural para encontrar ejemplos de producción. Recurriendo a la visión de Even-Zohar del repertorio —como un conjunto de reglas y modelos más los productos involucrados en el mismo—, se trataría de identificar aquellos productos culturales que han usado ese modelo para su creación. Estaríamos hablando de la idea de canonicidad dinámica, aquella que se hace presente cuando un modelo u obra es usado como guía en la creación de otras obras de arte. Cuando estos modelos eran originariamente ajenos al sistema donde se crea la obra, se habla, pues de interferencia[13].

Existen también otras formas intermedias que indican el grado de preeminencia de un texto sobre otros en una cultura determinada. Una de las manifestaciones más llamativas se produce a través del mecanismo de la intermedialidad, un fenómeno que tiene lugar entre la segunda y la tercera etapa del proceso de interferencia descrito por Sela-Sheffy. La intermedialidad entendida como un ejemplo de interferencia se daría cuando un texto, al importarse, es exhibido en una versión mediada y naturalizada. Se trataría en este caso de una traducción intersemiótica en el que el referente original no tiene por qué ser reconocible, aunque otras veces se use como reclamo comercial dado un proceso previo de canonización. Esto es lo que sucedió con las canciones del grupo sueco ABBA, que fueron convertidas en el musical *Mamma Mia!* Con la dramaturgia de Catherine Johnson, tuvo un exitoso paso por el West End londinense (1999) y el Broadway neoyorquino (2001). Esta recepción tan positiva hizo que fuera adaptada al cine en 2008 bajo el nombre de *Mamma Mia! The Movie*, dirigida por Phyllida Llyod. El que la empresa fuera llevada a cabo por Universal Studios, hizo que con sus estrategias publicitarias y de distribución las canciones del grupo ABBA vieran reducido su protagonismo, resultando

[13] No se debe confundir la interferencia en este caso con la idea de influencia en Harold Bloom (2009), ya que esta se realiza exclusivamente entre escritores al margen de las dinámicas del sistema.

para los más jóvenes un producto comercial típico de Hollywood disociado de cualquier vínculo con el célebre grupo sueco. Así paradójicamente, al mismo tiempo que este caso de transmedialidad servía como muestra de la canonización de estas canciones, se potenciaba, por estrategias del mercado, la desaparición de las marcas de sus autores.

Uno de los ejemplos más evidentes de interferencia tiene relación con la presencia en una lengua determinada de neologismos de carácter antropónimo. Nos estamos refiriendo a los casos en los que el nombre del autor es usado para describir un producto o un modelo cultural. Este fenómeno, que no se trata de un extranjerismo al uso, consiste más bien en la incorporación de un autor al vocabulario de otro idioma como consecuencia de la consolidación de su obra en el repertorio del sistema. Piénsese en el ámbito fílmico con adjetivos en inglés como Hitchcknonian o Almodóvarian, o bien en el teatro con Brechtian. Lo mismo sucede si pensamos en las artes plásticas. Todos se constituyen en muestra de cómo una obra o autor puede alcanzar un estatus tal dentro de un sistema cultural determinado hasta el punto de que su propio nombre, mediante el neologismo, se asocia al modelo que ha generado.

Pero lo que más nos interesa de este fenómeno es cuando ese procedimiento se produce además en contextos alejados del ámbito en el que surge. Es decir, cuando ya no se usa en un sector especializado, sino que su aplicación se realiza en otros entornos más amplios. Así, es más que posible que se extienda el uso de este tipo de adjetivos a otros entornos y en contextos diversos, lo que indica que se ha producido una semantización clara del adjetivo, no requiriéndose el conocimiento del referente original para entender lo que significa. Podríamos constatar este comportamiento en el amplio uso de Kafkaesque, refiriéndose a una situación irracional y angustiosa, o en el ámbito francés con el adjetivo Ubuesque, en referencia al célebre personaje de Alfred Jarry y para aludir a situaciones totalmente absurdas.

Esta forma supondría una expresión clara de lo que es la canonización en un grado superlativo, en cuanto no actúa ninguna fuerza rectora de forma directa, al modo del canon clásico, sino que son las dinámicas sistémicas las que determinan el uso de tal o cual elemento del repertorio. El lenguaje es una entidad que aún en contextos no democráticos adquiere un comportamiento autónomo, a pesar de las presiones ejercidas desde el poder —político o académico— para controlar las dinámicas de su génesis

y uso, de tal forma que, salvo en algunos contextos, el lenguaje refleja la vida y sus dinámicas, y no a la inversa. El que se constate esta serie de neologismos es indicativo de que en el polisistema se ha producido un cambio, identificado con una interferencia que nos demuestra la canonización de una obra o un modelo y que nos aproxima a la posibilidad de un canon epistémico como el enunciado por Walter Mignolo (1991).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, H. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York-San Diego-London: Harcourt Brace & Company.

____ (2009). *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta.

EVEN-ZOHAR, I. (1978). "Laws of Literary Interference". *Poetics Today* 11.1, 53-72.

____ (1979). "Textemic Status of Signs in a Literary Text and its Translation". *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the IASS*, S. Chatman, U. Eco y J. M. Klinkenberg (eds.), 629-633. The Hague: Mouton.

____ (1990a). "Polysystem Theory". *Poetics Today* 11.1, 9-26.

____ (1990b). "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". *Poetics Today* 11.1, 45-51.

____ (1997). "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 24.1, 15-34.

____ (2010). "Laws of cultural interference". En *Papers in Culture Research*, I. Even-Zohar, 52-69. Tel Aviv: Unit of Culture Research-Tel Aviv University.

HORMIGÓN, J. A. (2006). *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario I (1866-1919)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

JAKOBSON, R. (1960). "Closing Statement: Linguistics and Poetics". En *Style in Language,* T. A. Sebeok (ed.), 350-377. Cambridge: M.I.T.

JAUSS, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación. Madrid: Gredos.*

KERMODE, F. (1998). "El control institucional de la interpretación". En *El canon literario, Sullà, E. (comp.), 91-112*. Madrid: Arco / Libros.

LEVITT, H. M. e IPPOLITO, M. R. (2014). "Being Transgender: The Experience of Transgender Identity Development". *Journal of Homosexuality* 61, 1727-1758.

LOTMAN, J. (1977). "The Dynamic Model of a Semiotic System". *Semiotica* 21, 3.4, 193-210.

MIGNOLO, W. (1991). "Canons a(nd) cross-cultural boundaries (or, whose canon are we talking about?)". *Poetics Today* 12.1, 1-28.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1995). *El canon en la teoría literaria contemporánea.* Valencia: Episteme.

____ (2000). "El canon en las teorías sistémicas". En *Teoría del canon y literatura española,* J. M. Pozuelo Yvancos y R.M. Aradra Sánchez (eds.), 77-90. Madrid: Cátedra.

____ (2006). *"*Canon e historiografía literaria". *Mil Seiscientos Dieciséis* 11, 17-28.

SELA-SHEFFY, R. (1994). "Strategies of Canonization: manipulating the idea of the novel and the intellectual field in eighteen century German culture". *http://www.tau.ac.il/~rakefet/papers/rs-strat.htm* [10/01/2020].

____ (2002). "Canon formation revisited: canon and cultural production". *Neohelicon* 29.2, 141-159.

____ (2003). "Interference and Aspects of Repertoire Consolidation in Culture". *The Challenge of the Hyksos: cultural interference in the New Kingdom*, B. Manfred y O. Goldwasser (eds.), s. p. Vienna: Austrian Academy of Sciences. *www.tau.ac.il/~rakefet/papers/RS-Interference.pdf* [10/01/2020].

SHAVIT, Z. (1980). "The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature". *Poetics Today* 1.3, 75-86.

SULLÁ, E. (1998). "El debate sobre canon literario". En *El canon literario,* E. Sullá (comp.), 11-34. Madrid: Arco / Libros.

TALENS, J. (1995). "Writing against Simulacrum: The place of literature and literary theory in the Electronic Age". *Boundary* 2.1, 1-21.

TOURY, G. (1995). "The Nature and Role of Norms in Translation". En *Descriptive Translation Studies and Beyond*, G. Toury, 53-69. Amsterdam: Philadelphia: John Bejamins.

TORRES MONREAL, F. (1989). "El teatro de García Lorca en Francia

(1938-1973)". *Estudios románicos* 5, 1346-1369.
TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. (1992). "Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 19, 1-2, 21-93.

Recibido el 18 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.

HACIA UNA TEORÍA DEL FUNCIONAMIENTO SEMIÓTICO DEL PERSONAJE EN EL TEXTO NARRATIVO. *PAPELES* Y *FACETAS* DE LOS PERSONAJES EN *TIRANO BANDERAS*, DE VALLE-INCLÁN

TOWARDS A THEORY OF THE SEMIOTIC FONCTIONNING OF THE CHARACTER IN THE NARRATIVE TEXT. *ROLES* AND *FACETS* OF THE CHARACTERS IN VALLE-INCLÁN'S *TIRANO BANDERAS*

José R. VALLES CALATRAVA
Universidad de Almería
jrvalles@ual.es

Resumen: Este artículo repasa primero las principales contribuciones teóricas al tema del personaje narrativo. Presenta luego una nueva propuesta teórica distinguiendo dos papeles (actantes / actores) y facetas (individuos / tipos) dentro de la categoría del personaje y en relación con los tres estratos del texto narrativo (fábula-función, trama-acción y relato-discurso). Por último, esta propuesta teórica es verificada mediante el análisis del funcionamiento de tales papeles y facetas en los personajes narrativos de *Tirano Banderas* de Valle-Inclán.

Palabras clave: Novela española contemporánea. Valle-Inclán. Narratología. Personaje. Actante.

Abstract: This article first reviews the main theoretical contributions to the subject of the narrative character. It then presents a new theoretical proposal that differentiates two roles (actants / actors) and facets (individuals / types) within the category of character in relation to the three levels of the narrative text (story-function, plot-action and narrative-discourse). Finally, this theoretical proposal is subsequently verified trough the analysis of the functioning of the narrative characters in Valle-Inclán's *Tirano*

Banderas.

Key Words: Spanish Contemporary Novel. Valle-Inclán. Narratology. Character. Actant.

1. INTRODUCCIÓN

La abundancia de técnicas narrativas contemporáneas[1], la rica e innovadora fusión en el lenguaje de los registros modernista, caricaturizador y panamericano en una contraposición dialógica tanto polifónica como perspectivística y discursiva, las influencias ya no solo del teatro sino de las nuevas artes visuales —fotografía, cine y cómic—, la capacidad simbólica sociohistórica e ideopolítica del relato pese a la desrealización y recreación integrada de distintas zonas y paisajes en un espacio tan imaginario como representativo y la fundamental contribución a la constitución del género particular hispánico de la novela de dictador[2], son algunos de los múltiples factores que hacen de *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente,* de 1926 —ya casi centenaria—, no solo una de las obras esperpénticas mayores de Valle-Inclán sino también sin duda de toda la narrativa hispánica del siglo XX.

No es por supuesto objeto de este artículo aludir a todas esas y otras muchas cuestiones[3], sino únicamente centrarse, como verificación de

[1] Entre otras, la degradación y caricaturización de las facetas de numerosos individuos ficcionales mediante la esperpentización, el simultaneísmo con restricción y analepsis temporales, el modo dramático y organización escénica, la combinación de fría objetividad, perspectivismo y psiconarración desde una focalización omnisciente y por parte de un narrador heterodiegético con mínima intrusión discursiva pero sí valorativa —una variación respecto al *covert narrator* de Chatman (1990: 212)—, la medida y numérica estructura simétrica/especular o circular (Villanueva, 2005: 177; Rodríguez, 2017: 4, 3, 43) a la vez, etc.

[2] Sin ánimo de exhaustividad sino de correlación, cabe indicar que, desde *Amalia* y además de en el citado género, la figura del dictador aparece en otras muchas novelas, sea como personaje antirrevolucionario (novela mexicana y cubana de la revolución) o ser hiperbólicamente caricaturizado (Zalamea, Aguilera Malta, Lafourcade…), sea construyendo el relato desde una perspectiva simbólica y alegórica (Scorza, Mateos, Bedoya, Alegría…) o como una tesis política adoctrinadora (Blanco Fombona, Vargas Vila…).

[3] Ampliamente tratadas, analizadas y debatidas en esta novela. Dougherty (2011) ha realizado la recepción crítica de los estudios monográficos más importantes sobre la misma entre 1926 y 2000: Speratti-Piñero, Belic, Juan Villegas, Subercaseaux, Gullón, Garlitz, Kirkpatrick, Tucker, Díaz-Migoyo, Robert Spires, Ouimette, Juan Rodriguez, Roberta Johnson, Gloria Baamonde, Amparo

mi propuesta del funcionamiento semiótico del personaje narrativo, en otra importante dimensión de esta obra de Valle: la riqueza y trascendencia no solo de los *papeles* de los personajes, esto es, de las funciones y actuaciones en su ámbito del *hacer* como respectivos *actantes* y *actores*, sino también de las *facetas* (simbolización, denominación, identidad y caracterización) de los mismos, es decir, de sus capacidades representativas y personales al mostrarse respectiva y correlativamente como *tipos* y como *individuos* en su dimensión del *ser*.

2. EL PERSONAJE NARRATIVO: BREVE PANORAMA DE LAS APORTACIONES TEÓRICAS MÁS DESTACADAS

Sin desmerecer la relevancia de muchos de los trabajos y contribuciones teóricas respecto al mismo, hasta finales del siglo XX el estudio del personaje narrativo no era un campo relativamente organizado de investigación narratológica, con estudios dispersos y desligados que no obstante podrían ser adscritos a dos grandes concepciones generales: la primera, básicamente funcional e intrínseca, entiende el personaje en tanto que elemento textual definido por su papel y actuación en la acción narrativa; la segunda, más bien extrínseca y antropológica, analiza al personaje como entidad textual, ficticia y autónoma, pero siempre en relación a su analogía —fisiológica, psicológica, moral, etc.— con la personas física del mundo empírico.

Cabría decir, en conveniente y abreviada referencia[4], que la primera línea (Valles, 2008: 161-165), básicamente vinculada a los modelos teóricos inmanentistas, formalistas y estructurales, parte de Aristóteles —que liga la dimensión caracterológica y ética del personaje a su posición en el proceso de la acción, como "mimetizadores que actúan y obran" (1987: 50)— y encuentra en los conceptos de las *esferas de acción* de Propp

de Juan y los propios trabajos de Dru Dougherty.

[4] Pese a su obligado carácter selecto y sintético, me ha parecido adecuado incluir este panorama propedéutico [véanse al respecto en España la historia más abreviada y personal de Villanueva (1990: 19-34) y sobre todo el libro monográfico de Bobes (2018)] antes de plantear luego mi propuesta de funcionamiento semiótico del personaje narrativo y su análisis ejemplificador y demostrativo en *Tirano Banderas*. En estas dos últimas partes se incluyen otras aportaciones teóricas importantes —más específicas— sobre el personaje narrativo.

(1977: 91-92), del *monomito* de Campbell (1990: 36), de los *indicios* e *informaciones* de Barthes (1974: 19-23), de los *agentes*/*pacientes* y demás tipologías de Bremond (1977: 135), de las *fuerzas narrativas* de Bourneuf y Ouellet (1985: 183-185) —basadas en las *fuerzas dramáticas* previas de Souriau— y de los *actantes*, *actores* y *figuras* de Greimas (1978: 183-199) algunos de sus más destacados desarrollos del siglo pasado.

En cambio, en la segunda, se concitan un mayor número y heterogeneidad de planteamientos, surgidos además desde diversos modelos o posiciones teóricas. El interés por el personaje literario despierta con el Romanticismo y su reevaluación de los grandes mitos (Fausto, Quijote, Don Juan) y se acrecienta en todo el siglo XIX, con el costumbrismo y sobre todo el realismo y el naturalismo. El empeño de los novelistas en la caracterización y densidad anímica de sus propios personajes propició posteriormente, ya en la primera mitad del siglo XX, la creación de conceptos tan famosos y aún empleados hoy día como el de los *personajes planos* / *redondeados* (*flat* / *round*) de Edward M. Forster (1983: 74-84) —o el más indirecto y menos conocido de los *personajes agónicos* y *rectilíneos* de Unamuno—; también conviene mencionar otras ideas de otros muchos novelistas, algunas de ellas referidas a la vinculación del personaje y su conciencia, entre las que cabría aludir a las de *ficelle* de Henry James, de *dialéctica del alma* de Chernishevski o de *toboganes de sombra* de Valle-Inclán (Valles, 2008: 176-177). El éxito y vigencia de la distinción de Forster en la crítica anglosajona ha sido tan grande y duradero que algunos teóricos más recientes se han apoyado en ella para establecer distintas propuestas de clasificación del personaje narrativo: así, Fishelov (1990: 422-439) combina las oposiciones personaje plano / redondeado y presentación narrativa/universo narrativo; Rimmon-Kenan (2002: 41) mezcla estos criterios para aludir a la complejidad, desarrollo y penetración en la propia vida del personaje y Hochman (1985: 16) propone concebirlo dentro de diversos ejes opuestos como dinamismo / estaticidad, simplicidad / complejidad y estilización / naturalismo.

Frente a la posición funcional del estructuralismo, los otros dos grandes modelos teóricos —ambos extrínsecos— de estudio de la literatura en el siglo XX, la sociología (primordialmente marxista) y el psicoanálisis, aportaron interesantes novedades al estudio del personaje narrativo. El primero, por ejemplo con Marx y sobre todo Engels, tomó el concepto de tipización de Hegel y de Balzac, también usado en Rusia por Belinski y

Dobroliúbov, para desarrollar diversas teorías sobre la objetividad artística y el personaje como *tipo* social; asimismo, con Lukács, replanteó la noción hegeliana de héroe para, aplicándola a la novela histórica, considerarlo como la trasposición narrativa del permanente conflicto de un individuo con el mundo. El psicoanálisis, no tanto en su aplicación psicobiográfica ni de la poética del imaginario como en la psicocrítica, que inició Freud con su análisis de la *Gradiva* de Jensen, de los cuentos de Hoffmann o de *El mercader de Venecia* de Shakespeare, y denominó y sistematizó posteriormente Mauron, incidió aún más en la trascendencia del análisis del personaje y su relación con el inconsciente del autor.

Y la semiótica fue abandonando paulatinamente su anclaje en la perspectiva sintáctica y actuacional de la primera narratología estructural para avanzar en la concepción del personaje como entidad textual autónoma. Desde la semiótica cultural, Lotman (1978: 320-335) entendió el personaje como una construcción textual de carácter paradigmático e integrada por una serie de elementos definidos binariamente que lo constituyen progresivamente y lo oponen a otros personajes; por los mismos años, al analizar *Sarrasine*, Roland Barthes (1980: 18-20) distinguió, como uno de los cinco códigos constructivos del texto, el código sémico, configurador de los semas o rasgos semánticos constituyentes de los personajes; posteriormente pero en la misma línea, Chatman (1990: 126-141) defendió la autonomía del personaje frente a la historia narrativa, incorporó ciertos elementos psicológicos de análisis y estableció su concepto de *rasgo*, cada uno de los adjetivos narrativos que se integran y añaden para construir y caracterizar al personaje como entidad textual. Philippe Hamon se apoyó en la división triádica morrisiana de sintáctica, semántica y pragmática para distinguir entre *personajes-anáfora* que, dentro de la cohesión y economía intratextual, remiten a otro personaje mediante sueños, premoniciones, etc., *personajes-deíctico* que se definen por su papel en el discurso al funcionar como representantes o portavoces del emisor o receptor hipotético y *personajes-referenciales* que remiten a una realidad extratextual, sea social, histórica, mitológica, etc. pero siempre vinculándose al funcionamiento de los códigos ideoculturales (Hamon, 1972: 94-96). Carmen Bobes diferenció (1992: 60-62; 2018) a propósito de la forma de caracterización y funcionamiento de los personajes entre los *signos del ser*, generalmente estáticos y manifestados mediante sustantivos y adjetivos, que identifican o caracterizan perenne o circunstancialmente al personaje tanto física como psicológica, cultural o

socialmente, los *signos de acción o situación*, generalmente dinámicos y manifestados mediante verbos, que cambian a través del discurso en consonancia con la actuación y dinamismo del personaje, y los *signos de relación*, que oponen funcionalmente a los personajes (esquema actancial u oposiciones binarias héroe / malvado, agresor / agredido, etc.) Por su parte, Phelan (1987: 282-299) planteó una triple constitución del personaje en tres esferas, mimética, temática y sintética, según respectivamente se asocie bien con los rasgos que definen su identidad y actuación, su caracterización, bien con su capacidad de representación simbólica o social, bien con los modelos y concepciones reales sobre el que está basado y / o construido. Y, finalmente, Margolin (1990: 843-871; 1995: 373-892; 2007: 66-79), quizá uno de los teóricos más dedicados a este campo de trabajo, añadiendo los avances de las teorías de la recepción y de los mundos posibles, desarrolló en una serie de trabajos la idea del personaje como un elemento semiótico autónomo y entidad ontológica diferenciada dentro del mundo ficcional de la historia narrativa, examinó sus posibles iteraciones transtextuales, las formas y medios de su caracterización o su referencialidad textual mediante nombres, pronombres y descripciones y tipificó algunas de sus variantes existenciales en los mundos posibles (factuales, contrafactuales, condicionales, hipotéticos y subjetivos).

La teoría de la recepción planteó la inseparabilidad de la interpretación del lector respecto al sentido textual y abundó en ciertos trabajos en esta relación a propósito del personaje narrativo. Hay que citar el trabajo de Jauss (1986: 239-291) que establece distintos tipos de identificación (asociativa, admirativa, simpatética, catártica, irónica) en tanto que transferencias psicoafectivas establecidas por la audiencia lectoral con respecto a ciertos personajes. Eder (2007: 131-150), centrándose en el cine, relaciona el personaje con el espectador y plantea cuatro dimensiones del mismo: la de artefacto, ser ficcional, símbolo y síntoma, respectivamente referidas a su diseño, entidad, significación comunicada y efectos sobre la audiencia. Jannidis (2004: 185-195), partiendo de un enfoque neohermenéutico que entiende como objeto intencional al texto, concibe el personaje como un modelo mental construido por un hipotético e histórico lector modelo e indica que la mera identificación de una entidad textual como personaje en el texto supone la inmediata adscripción de esquemas que, analógicamente respecto a la persona física, le atribuyen una cara interior o invisible (deseos, pensamientos, creencias…) y otra exterior o visible (aspecto físico, actitudes

y comportamientos…).

Bastante relación con los últimos planteamientos tiene la denominada narratología cognitivista, que establece las determinaciones psicológicas que rigen el proceso real de lectura y la construcción mental del sentido literario. Con respecto al personaje, conviene citar sobre todo a Schneider (2001: 607-639) que concibe al mismo como un modelo mental creado por el lector empírico, a Zunshine (2006: 22-27), quien sostiene que nuestra mente conjetura y confirma determinadas hipótesis sobre la actuación y rasgos de los personajes y que mediante la *metarrepresentación* somos capaces de atribuir los discursos a los personajes responsables originalmente de los mismos, esto es, atribuir la responsabilidad discursiva a las distintas, cambiantes y jerarquizadas instancias enunciativas, y, finalmente, a Emmott (1997: 295-321), que interpreta a la luz del cognitivismo los dobletes de correlaciones enunciativas autor-lector, autor implícito-lector implícito, narrador-narratario y personaje-personaje.

3. HACIA UNA NUEVA PROPUESTA METODOLÓGICA DE LOS PAPELES Y FACETAS DEL PERSONAJE EN EL TEXTO NARRATIVO

Desde una perspectiva semiótica, abierta no solo a las consideraciones ideoculturales y sociohistóricas que afectan a las actividades creativa e interpretativa —del autor y lector—, del texto narrativo, sino que puede recoger asimismo la herencia de la narratología estructural, la pragmática y los nuevos planteamientos de las teorías cognitivistas, de los mundos ficcionales y de la recepción, entiendo el personaje narrativo:

a) Como una entidad semiótica, con existencia autónoma y diferenciada en el mundo ficcional de la historia narrativa, e incluso en una serie, tradición o historia literaria en particular y en una(s) cultura(s) en general;
b) que se muestra y concibe, a imagen y semejanza de una figura humana o humanizada, a partir de una asociación analógica antropocéntrica con la persona física del mundo empírico (nombre, identidad, profesión, lados interior y exterior —ideas, creencias, deseos, moral / actos, aspecto, vestimenta, etc.—);
c) que está construida, con la mediación tanto de los procesos cognitivos y psicológicos como de los simbólicos y sociocul-

turales, mediante la asociación e intersección conceptual de los aspectos productivo-objetivos, textual y autoral, y de la dimensión receptivo-subjetiva, interpretativo-constructiva y lectoral; y

d) que es susceptible de ser metodológicamente entendida y analizada, pese a su unidad en tanto que tal personaje, como una instancia semiótica que, en relación con los distintos estratos del texto narrativo, desarrolla distintos *papeles* en el ámbito del *hacer* y ofrece distintas *facetas* en la dimensión del *ser*.

Según esto, presento una propuesta metodológica de conceptuación y análisis del personaje en el texto narrativo basada, horizontalmente, en los tres estratos (*fábula / trama /relato* o *discurso*) que en otro estudio (Valles, 2016: 345-367) he propuesto diferenciar en tal texto narrativo y, verticalmente, en los ámbitos del *hacer* y del *ser* que rigen respectivamente los *papeles* (actor / actante) y *facetas* (ser / tipo) —ambos duales— de tal personaje narrativo. Integro esta propuesta en el siguiente cuadro 1, que paso a explicar, si bien sucintamente, a continuación.

		Papeles y facetas del personaje narrativo		
TEXTO ***ESTRATOS NARRATIVOS***	*OBJETO, CARÁCTER Y ORDENACIÓN*	Ámbito del ***HACER*** (***papel*** del personaje: *actor/actante*)	Ámbito del ***SER*** (***facetas*** del personaje: *individual/representativa*)	**LECTOR** **a:** interpretación (+/-) **b:** identificación (+/-)
RELATO *plano enunciativo:* *PALABRAS*	*-El relato (discurso)* *-Dimensión verbal (palabras)* *-Orden textual*	**personaje** [1] [P = 1+2+3+4+5]		a) ---- / b) ++++ a) --- / b) +++ a) -- / b) ++
TRAMA *plano narrativo:* *ACTUACIONES*	*Lo relatado (contenido)* *-Dimensión escénica (actuaciones)* *-Orden literario*	**actor** [2] (actuación)	**individuo** [3] (identidad, caracterización)	a) - / b) + a) -+ / b) +- a) + / b) -
FÁBULA *plano lógico:* *CATEGORI-ZACIONES*	*-Lógica del relato (superestructura)* *-Dimensión funcional (funciones)* *-Orden cronológico y causal*	**actante** [4] (función)	**tipo** [5] (representación, simbolización)	a) ++ / b) -- a) +++ / b) --- a) ++++ / b) ----

Cuadro 1. Papeles y facetas del personaje narrativo

Conviene precisar, en primer lugar, la cuestión de los tres estratos que propongo distinguir en el texto narrativo sin poder referirme aquí detalladamente a un asunto de tanta historia y dialéctica, de tantas propuestas y discusiones. Sí diré que parece aceptada en casi todas las distinciones modernas la organización trimembre de estratos narrativos. Salvo las antiguas distinciones de los formalistas (*fábula / sjužet*), Forster (*story / plot*) y los estructuralistas (*historia / discurso*), además de Bremond y Prince (*récit racconté / récit raccontant*, *narrated / narrating*), el resto de modelos teóricos de abstracción, más recientes, optan por una tripartición de planos conceptuales (Genette, Bal, Doležel, Segre, Bobes,

etc.) en los que uno de los elementos fijos es el estrato —relato— de los discursos efectiva y verbalmente emitidos por el narrador —o narradores y personajes—, existiendo sin embargo más vacilaciones en cuanto a los otros dos conceptos de la terna.

Sucede eso porque, como ya he expuesto (Valles, 2016: 345-367), bajo tales conceptos subyacen tres clases de problemas teóricos que habría que deslindar: el primero afecta al objeto del estrato, el segundo a su naturaleza y el tercero al orden de sus elementos. En cuanto al objeto que cubre cada estrato, propongo diferenciar el relato o discurso narrativo, lo relatado o contenido narrado y la lógica del relato, similar, en un sentido temático parcial, a la *superestructura* narrativa según van Dijk (1983: 154-156), cuyo modelo quinario organizativo diferencia exposición-complicación-resolución-(evaluación)-(moral); sobre el carácter o naturaleza del plano, cabría distinguir entre palabras, actuaciones y funciones (dimensiones verbal / escénica / funcional); con respecto al orden, pueden oponerse el textual —tipográfico—, el literario o propiamente narrativo y el cronológico y causal. Los respectivos estratos que los cubrirían, en correspondencia con algunas de las ideas de Segre y con los tres niveles propuestos en su momento por Barthes (1974: 15) —de la narración, de las acciones y de las funciones—, serían el *relato*, la *trama* y la *fábula*: el primer plano es enunciativo y está definido por los signos verbales; el segundo es el propiamente narrativo, referido a las acciones y actuaciones contadas por el narrador vinculándolas a los personajes; el tercero es el superestructural y lógico, que está vinculado a las categorizaciones y representaciones conceptuales de la organización general de la historia narrada.

Tendríamos, así pues, un texto narrativo que, pese a su indivisibilidad objetiva y a su materialidad verbal y —usualmente— tipográfica, dividimos, en un proceso de doble abstracción teórica, en tres estratos metodológicamente operativos, que guardan asimismo correlación con otros elementos e instancias enunciativas del citado texto: el primero, el más material, es el *relato*, un plano enunciativo constituido por las palabras, que atiende al discurso narrativo (el relato), muestra una dimensión verbosimbólica y dispone sus elementos en un orden textual; el segundo y superior, el plano de las acciones contadas por el narrador, sería la *trama*, que se refiere al contenido narrativo (lo relatado) y se ofrece en una dimensión escénica que conecta distintas actuaciones y que las organiza, según el orden dado por el narrador, en una disposición

literaria; por fin, el tercero y último, la *fábula*, es un estrato lógico, que se muestra como una superestructura narrativa del relato, ordenando, causal y cronológicamente y en una dimensión funcional y temática, las categorizaciones y representaciones lógicas de distintos elementos o unidades semióticas del texto narrativo (Valles, 2016: 345-367).

El hecho de que, en sintonía horizontal con estos tres estratos —verbal, escénico y funcional— del texto narrativo, se pueda hablar en esta propuesta de personaje, actor / ser y actante/tipo no implica, como en el propio caso de tales niveles narrativos, más que una distinción metodológica: incluso aunque se dibuje diseminada y paradigmáticamente, intra y —a veces—intertextualmente, el personaje se muestra como un ente diegético único, independiente e identificable. Así pues, en este caso y al igual que con acción, espacio y tiempo, si el personaje es, como entidad semiótica, uno [P = 1+2+3+4+5], metodológicamente y en relación a los tres estratos narrativos citados (relato, trama y fábula), pueden diferenciarse dos planos horizontales —estructural y superestructural, o intranarrativo y supranarrativo— y dos ámbitos verticales —*hacer* y *ser*— que perfilan respectivamente tanto los *papeles* —actores [2] y actantes [4]— como las *facetas* —seres [3] y tipos [5]— del citado personaje [1] (Valles, 2017: 192-203).

El ámbito del *hacer* define las actuaciones o hechos de un personaje y los *papeles* que cumple en la acción narrativa. Cabe diferenciar aquí horizontalmente, según la dimensión escénica o intranarrativa y funcional o superestructural, según la trama y la fábula, entre el actor y el actante.

En el segundo caso, un personaje cumple una cierta función, un determinado rol, sintáctico y lógico, dentro de la arquitectura temática y racional de la fábula o historia narrativa. En el más conocido de estos modelos funcionales, el esquema actancial de Greimas (1978: 183-199) —del que aprovechamos la denominación general de *actante* [4] que él toma de Tesnière— el personaje (o fuerza o valor) principal, que busca un objeto con un fin y desde un motivo, es el *sujeto*; asimismo, ciertos papeles iterativos secundarios o terciarios de los personajes pueden funcionar como adyuvantes u oponentes del anterior[5].

[5] En otros sistemas, distinciones o denominaciones, aunque cada término conlleve unas presupuestos teóricos e implicaciones históricas distintas, puede llamarse al sujeto protagonista, o personaje primario o principal, e incluso héroe/antihéroe —en el sentido de Propp, Lukacs o Goldmann—; igualmente los adyuvantes u oponentes pueden fijarse y codificarse para generar una

En la primera dirección, la de un nivel escénico de la trama, en el que el contenido narrativo se articula en una serie de escenas contiguas, lógica y causalmente ordenadas o comúnmente no, el personaje se muestra en su papel de *actor* [2], de ejecutor o sufridor de determinadas acciones, que básicamente pueden ser: a) interescénicas, que se extienden a lo largo de toda la narración, afectando fundamentalmente a la posición o movimiento y a la direccionalidad o itinerario; y b) intraescénicas, dividiéndose en este caso en: actuaciones cinésicas (posición, situación y desplazamiento en el ámbito espaciotemporal de actuación), actuaciones verbales y paraverbales (palabra y silencio, discurso, voz y tonos, gestualidad), actuaciones físicas exteriores (*comer, golpear, mirar…) y actuaciones subjetivas interiores (emociones, creencias, deseos, pensamientos, etc.) (Valles, 2008: 167-168).

El ámbito del *ser* atiende a la identidad del personaje y diferencia dos posibles *facetas* o dimensiones del mismo, en relación también a los dos niveles textuales citados —escénico o intranarrativo, de la trama, y funcional o supranarrativo, de la fábula—, que en cierta medida se conectan asimismo con el espacio de lo privado y lo público que se atribuyen al individuo: el ser, que atiende al ámbito individual del personaje, y el tipo, referido a su capacidad más superestructural o simbólica de representar o emblematizar profesiones o clichés temáticos, grupos sociales o sociedades, valores o ideas.

Dentro de la faceta que he denominado globalmente *tipo* [5], cabe diferenciar dos posibilidades representativas o simbólicas del personaje, distintas aunque relacionadas, según respondan a una influencia transdiscursiva ascendente —desde la literatura a la cultura— o descendente —desde la cultura a la literatura—: se trata respectivamente del tipo y del archipersonaje, siendo el primero un *personaje modelo* y el segundo un *modelo de personaje*[6]. Un *tipo* es un personaje literario [modelo] que, en un movimiento metonímico, a raíz de su éxito o trascendencia literaria y por

denominaciones específicas de distinto orden: temáticas (*figuras* según Greimas: pecador, amante, samaritano, traidor…), artísticas (comparsa o figurante en el teatro y en el cine) o incluso genéricas o architextuales, de modelos funcionales de creación de personajes en ciertos tipos de obras (el investigador, criminal, testigo o confidente en las novelas criminales, el gracioso en la comedia española de los siglos de oro, etc.).

[6] Schneider (2001: 607-639) denomina respectivamente procesos de *bottom-up* y *top-down* a los de transferencia de información textual desde el personaje al tipo y del tipo al personaje.

su capacidad de simbolización, se erige en representante por antonomasia de un sentimiento, vicio, grupo profesional o social e incluso valor universal humano (la avaricia se asocia a Scrooge o Harpagón, Holmes constituye la imagen primera de detective en el imaginario colectivo occidental-detective, etc.) En cambio, el estereotipo o *archipersonaje* —que denominaron *figura* Greimas (1978: 183-199) y *modelo de personaje* de Lotman (1978: 239-260) y que resulta fácil confundir con un personaje plano prototípico (Dyer, 1993: 11-18)— se genera a partir de recurrencias históricas y architextuales de carácter literario, pero se instala como un cliché cultural y un patrón iterado de construcción de personajes en determinadas *semiosferas* y, desde ahí, se traslada a la literatura para encarnarse y materializarse en nuevos y diversos actores y seres literarios; se trata más bien, pues, de *tipos temáticos* (el político corrupto, el financiero criminal, la *femme fatale*…), incluyendo los propios de los diferentes *topoi,* que suelen ser incluidos en numerosas obras que reafirman el —llamado por Bourdieu— *hábitus* cultural, particularmente en la literatura popular, pero que asimismo pueden ser conscientemente vulnerados e incluso desmontados en la literatura de más calidad tendente a romper mediante la *distancia estética* el —según Jauss— *horizonte de expectativas*.

La faceta del personaje como *individuo* [3], al margen de otras cuestiones (lados externo e interno: aspecto, vestimenta, ideas, creencias, opiniones y posiciones, interrelaciones, etc.), se relaciona con tres cuestiones fundamentales del mismo en tanto que *individuo*, vinculadas aunque metodológicamente distinguibles: identidad, denominación y caracterización (Valles, 2017: 192-203).

La identidad del ser, como la del propio personaje, aparece diseñada como un constructo cogenerado por la objetividad textual literaria y la labor complementaria pero necesaria, interpretativa y asociativa, del lector, dentro de la cual cobra un papel principal la atribución al personaje, en cuanto es percibido como tal, de un *tipo base* psicológico (Jannidis, 2004: 185-195) que proyecta al mismo una serie de esquemas antropocéntricos y universales para concebirlo, analógicamente y aunque en un mundo ficcional, como *persona* [o incluso como seres humanizados, en el caso de los animales o monstruos de las fábulas o ciertas novelas de terror]; se entiende así que el personaje, ser ficcional o ficcionalizado —cuando responde muy directamente a un referente personal del mundo empírico—, posee no obstante, como la persona, un lado exterior e interior,

una personalidad y aspecto, una esencia y circunstancia, e incluso una *mismidad* —identidad esencial y permanente— e *ipseidad* —identidad evolutiva y cambiante—, sin que esta distinción afecte a la idea de Paul Ricoeur (2006: 17) de que no existe la identidad narrativa previa del sujeto —físico— sino que esta precisamente se constituye y construye a semejanza de una identidad narrativa[7].

Ya que tanto la descripción directa como los pronombres pueden funcionar como elementos de referencia (Margolin, 1995: 374), no es absolutamente necesaria la denominación para definir un personaje narrativo (así, el investigador loco innominado de la serie detectivesca del propio Mendoza), si bien el uso del nombre del ser / actor es lo más frecuente y además constituye el principal núcleo identificador y "centro de imantación semántica de todos sus atributos" (Pimentel, 2005: 63).

Y, finalmente y correlacionada con las dos anteriores, se halla la caracterización, que constituye el proceso de atribución a los personajes de una serie de rasgos físicos y / o psicomorales; los rasgos funcionarían así como una serie de *adjetivos narrativos* (Chatman, 1990: 126-141) identitarios y actuacionales que se adscriben y perfilan la "esencia" del individuo ficcional. Con respecto a la misma, hay que distinguir: el dibujo externo, interno o dual del personaje (prosopografía, etopeya, retrato); la auto y heterocaracterización (hecha por el propio personaje o el narrador); la caracterización onomástica y emblemática (hecha bien por identificación bien por presentación del personaje); la caracterización directa e indirecta

[7] Con la identidad del ser tienen que ver particularmente tres técnicas vinculadas a la identidad individual del ser ficcional. El *emblema* supone la asociación permanente de un objeto y un personaje concretos, una especie de epíteto objetual e identificador del personaje narrativo (el tetramorfos, por ejemplo). La *transfiguración* (Bargalló, 1994: 17) o *transformación* depende de la mutación del individuo, bien sea aparencial (disfraz), bien implique una transustanciación permanente (Dafne / laurel) o momentánea (Drácula-vampiro): casos especiales son la humanización, animalización o cosificación, procesos estéticos y usualmente críticos que permiten una transustanciación permanente, una transformación simbólica de los entes ficcionales basada en la atribución —o vaciado de atributos— al mismo de ciertas actuaciones y rasgos caracterológicos propios de otra naturaleza. De forma parecida, aunque apoyándose más en la hipérbole que en el tropo, la *deformación* usa determinados procedimientos (exaltación / sátira, engrandecimiento / empequeñecimiento, embellecimiento / afeamiento, etc.) de admiración o degradación de la identidad y atributos de los personajes que pueden llevar desde el panegírico al esperpento. Y conviene relacionar también con la identidad del personaje las técnicas de la anagnórisis y de las diversas modalidades semánticas del suspense —enigma, secreto, amenaza— (Bal, 1985: 119-21; Valles, 2008: 113-14).

(hecha en bloque o diseminada a lo largo del relato)[8].

Ya en cuanto al papel del lector, a cuya trascendencia ya se ha hecho alusión en varias ocasiones en este y el anterior epígrafe, tanto en su vertiente de lector modelo o implícito como empírico, en el cuadro se resalta cómo su actividad interpretativa y su capacidad de identificación con el personaje son opuestas: la necesidad de *cooperación interpretativa* es inversamente proporcional al mayor grado de información textual, yendo, en un proceso creciente, de la mínima actividad en el nivel verbal y semánticamente más completo (discurso o relato-personaje: --) a la máxima en la dimensión más superestructural, lógica e informativamente esquemática (fábula-actante / tipo: ++), pasando por el nivel escénico intermedio de los contenidos narrativos (trama-actor / ser: -/+); al contrario, la transferencia psicoafectiva o *proceso identificador*[9] del lector con el

[8] Con respecto a la caracterización, ya planteada aunque ligada a la actuación por Aristóteles (1987: 50) —bondad, decoro, semejanza, constancia—, conviene precisar dos cosas (Valles, 2017: 201). La primera es que no constituye solo un fenómeno de objetividad e información textual sino también de inferencia y complementariedad subjetiva lectoral, tanto en el caso de un lector implícito o modelo intratextualmente requerido como en la de un lector empírico: incluso textualmente, dependiendo de múltiples cuestiones, entre otras las de voz y focalización, las informaciones caracterológicas pueden ser falsas o inexactas, incompletas o excesivas, dudosas o creíbles, expresas o implícitas, enunciadas o abductivas, etc.: recuérdense los indicios e informaciones de Barthes (1974: 19-23) o la paralipsis / paralepsis de Genette (1972: 206-207). La segunda es que la naturaleza de ciertas narrativas, particularmente las más breves, condensadas y sugerentes (cuento, microrrelato), la existencia de novelas centradas fundamentalmente en un personaje o héroe y la propia economía narrativa en cualquier obra obliga a que muchos —la mayoría— de los personajes no estén complejamente caracterizados. La simplicidad caracterológica, mayor o menor, es la que, en oposición a la complejidad, propició diversos análisis (Forster, Barthes, Lotman, Chatman, McHale, Fishelov, Rimmon-Kenan, Hochman…) tendentes a tipificar a los personajes según el grado de caracterización. En mi opinión, un modelo categorizador debería tener en cuenta, sin embargo y entre otros aspectos, cuestiones diversas y de diferente índole respecto a los rasgos o informaciones caracterológicas: así por ejemplo la naturaleza de estas (físicas / psicomorales, acciones / cualidades), la profundidad (simplicidad / complejidad), la fuente narrativa (narrador / otro personaje / mismo personaje) y el carácter de la información (objetivo / subjetivo, explícito / implícito, dicho / inferido), la verosimilitud y credibilidad (veraz / falso, cierto / incierto, creíble / increíble), la forma y la duración (en bloque / diseminada, momentánea / permanente), la penetración (superficial / profunda), el criterio conceptual y estilístico del diseño (realista / fantástico, expresionista / surrealista / esperpéntico), etc.

[9] Que podría ser, según Jauss (1986: 239-291), asociativa, admirativa, simpatética, catártica o irónica. En el caso de *Tirano Banderas* habría que hablar de una transferencia psicoafectiva inexistente o más lejana que la irónica, e incluso de desidentificación con rechazo y crítica por la técnica esperpéntica distanciadora y degradatoria del componente humano (particularmente respecto a la figura central del dictador).

personaje es menor cuando se trata de un concepto funcional (actante / tipo-fábula: --) que cuando nos aproximamos a las acciones y cualidades del mismo (actor / ser-trama: + / -) y, sobre todo, que cuando se completan un máximo de informaciones de este que tienden a hacerlo más cercano y humano (personaje-discurso o relato: ++).

4. LOS PERSONAJES EN *TIRANO BANDERAS*: SUS *PAPELES* Y *FACETAS*

Salvo fundamentalmente Alberca (1988: 125-145), Delgado (1992: 535-549), de Juan (2000: 327-352) y Liano (1984-85: 36-49) y al margen de la tipificación, caracterización y esperpentización —cuestiones que prácticamente han destacado todos los estudiosos de esta novela—, los análisis de la misma se han detenido esencialmente en otras cuestiones (tiempo y espacio, narrador y modo narrativo, estructura y técnicas compositivas, dimensión social, política e ideológica, estética, lenguaje, influencias artísticas, etc.) distintas a los análisis monográficos de todos los personajes de la obra y de sus papeles (*hacer: actantes / actores*) y facetas (*ser: tipos / individuos*), que, sin embargo, yo planteo aquí, desde la perspectiva ya expuesta, como elementos textualmente sustantivos y analítica e interpretativamente reveladores.

De hecho, una mera síntesis actancial [4] de la lógica del relato ya hace vislumbrar una consideración diferente a la usual identificación entre el protagonista y el *sujeto* de la misma, porque Santos Banderas, sin duda el primer actor tanto por el máximo número de apariciones como por su carácter de centro de la trama narrativa, no constituye, a mi entender, el personaje que ansía un *objeto*, ni mucho menos un héroe (Liano, 1984-85: 38), sino el principal de los múltiples *oponentes* que dificultan la actuación de los diversos *actantes* o actuantes funcionales (Romera, 1978: 133-134) que, en la correlación *destinador / destinatario*, buscan transformar conjuntamente la realidad intratextual, movidos por la dictadura y la opresión, la injusticia y la corrupción, y empujados hacia la desaparición y muerte final del tirano y hacia un cambio político —acaso revolucionario, acaso de régimen, acaso solo de persona (dictador / militar)—, cuya previsible llegada queda elidida en el fin reticente de la obra.

Junto a Santos Banderas (35)[10], principal adversario, se alinean casi todos los gachupines o extranjeros, entre otros, el rico don Celes (11), Peredita, el usurero (9), y el embajador de España, el barón de Benicarlés (13), pero también políticos criollos como el coronel López de Salamanca (7), Jefe de Policía, y otros de menor frecuencia de aparición como el licenciado Carrillo, el mayor Abilio del Valle o el alcalde de Santa Mónica, el coronel Irineo Castañón. La función de sujeto, en cambio, se ejerce de una forma más colectiva —uno de los aspectos de la obra más destacados en general—, coherente con la pretensión revolucionaria, y en ella se inscriben principalmente el indio Zacarías el Cruzado (17) y los criollos Filomeno Cuevas (14), ranchero y líder de la revolución, Marco Aurelio, el estudiante (6), el coronelito Domiciano de la Gándara (19), militar ahora revolucionario, y, con menos presencia, justamente los políticos contrarios a Banderas, Roque Cepeda y el doctor Sánchez Ocaña. Son funcionalmente más neutrales aunque importantes personajes de bastantes apariciones como la Chinita (8), doña Lupita (10), y Nacho Veguillas (23), su grotesco y degradado bufón; y hay, además, un importante número de actores terciarios o figurantes que supera la cincuentena y que enfatizan la dimensión social y protagonismo colectivo de la obra: Indalecio Santana, el bandolero Chucho el Roto, el doctor Atle, Melquíades, don Trini, Rosa Pintado, fray Mocho, los ministros del Japón y del Uruguay, etc.

Como *actores* [2] los personajes realizan una serie de actos cinésicos, verbales y paraverbales, físicos o externos y subjetivos o internos que se revelan trascendentes en una novela tan escénica estructural y discursivamente, por su yuxtaposición de situaciones espaciotemporales no sucesivas de la acción[11] y por las mínimas parábasis del narrador en auspicio del protagonismo y actuación directa de los personajes / actores: la teatralidad y objetividad han sido destacadas por casi todos los estudiosos como uno de los rasgos definitorios de la obra de Valle y ello conlleva un predominio cuantitativo de la función actoral antes que de la narrativa, de

[10] Entre paréntesis, el número de apariciones en las escenas/capitulillos de los distintos actores principales, según de Juan (2000: 332-333).

[11] En una técnica que Frank llamó *spatial form*, que Villanueva (2005: 169-180) considera *simultaneísmo* en esta misma obra y que yo he denominado asimismo *desmontaje textual* a propósito de *Juego de cartas* de Aub y *La casa verde* de Vargas Llosa por todo lo referido a la organización interescénica temporalmente desordenada, la fragmentación de la continuidad lógica y procesual de la acción y el requerimiento de mayor cooperación lectoral.

los actos del personaje-actor antes que de la voz del narrador: ciertamente, los personajes se mueven y gesticulan, realizan y sufren acciones físicas y hablan y dialogan permanentemente de forma independiente, en una lógica discursiva y vocal confrontada y propia que hacen de la obra un relato dialógico y heteroglósico en el sentido bajtiniano, como bien ha precisado Dougherty (1999: 65-67).

Sin embargo, tal predominio no implica exclusividad: en menor grado está presente, sobre todo cualitativamente, el discurso siempre calificador y evaluativo de un narrador heterodiegético con focalización omnisciente que calla mucho —pero no completamente— para dejar hablar directamente a los personajes, que prefiere la objetividad y externidad a la subjetividad e introspección, que esconde su identidad para patentizar su juicio. Obsérvense, como meros ejemplos contrastivos, cómo el tono de voz y el movimiento de dos personajes, el ministro del Japón y el barón de Benicarlés, son presentados, calificados, degradados y en suma caricaturizados mediante el discurso del narrador:

> *Tu-Lag-Thi tenía la voz flaca, de pianillos desvencijados, y una movilidad rígida, de muñeco automático, un accionar esquinado, de resorte, una vida interior de alambre en espiral: sonreía con su mueca amanerada y oscura* (Valle-Inclán, 2017: 141).

> *El excelentísimo señor don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín* (Valle-Inclán, 2017: 14).

En el diálogo de los personajes no solo se transdiscursivizan los distintos discursos sociopolíticos e *ideolectos* sino que también se evidencia el carácter *transcultural* de la novela (Dougherty, 2000: 149-150) y se mezclan los distintos lenguajes o registros geográficos y sociales: términos y estructuras de distintas partes de América Latina, vocablos y expresiones coloquiales y populares; en el discurso de narrador, en cambio, se hace presente el lenguaje más culto pero más evaluativo, más uniforme pero más caricaturizador. Y, asimismo, frente a la objetividad de las escenas y el diálogo de los actores, el discurso de narrador permite, en algunos casos, la introspección de las conciencias de los individuos ficcionales: se trata en general de la *psiconarración*, que posibilita reflejar el discurso de la conciencia del personaje a través de la palabra organizada y ordenada del

narrador y que se utiliza varias veces para acceder a la mente de don Celes y del barón de Benicarlés y en menos ocasiones de Veguillas, Zacarías o Marco Aurelio. Hay, no obstante, otro destacable procedimiento técnico, recogido por R. Gullón —*toboganes de sombra*— (2011: 89-93), que el autor gallego define directamente en esa obra como "poliedros del pensamiento […], cláusulas acrobáticas encadenadas por ocultos nexos". Se trata de una fórmula de reproducción directa del pensamiento del personaje en su propio discurso, vinculada por tanto con el *monólogo interior* o el *monólogo directo* de Cohn, mediante la que se plasma la dimensión de la rapidez e inconexión de su pensamiento, llevado por un ritmo vertiginoso de asociación de ideas, de unas a otras cuestiones, más vinculables entre sí por relaciones trópicas que lógicas. Escribe Valle-Inclán justo después de que el Barón de Benicarlés se haya inyectado morfina en una pierna y vaya montado en su coche:

> *Luego, por rápidos toboganes de sombra, descendía a un remanso de la conciencia, donde gustaba la sensación refinada y tediosa de su aislamiento. En aquella sima, números de una gramática rota y llena de ángulos, volvían a inscribir los poliedros del pensamiento, volvían las cláusulas acrobáticas encadenadas por ocultos nexos. "Que me destinen al Centro de África. Donde no haya Colonia Española... ¡Vaya, Don Celes! ¡Grotesco personaje!... ¡Qué idea la de Castelar!... Estuve poco humano. Casi me pesa. Una broma pesada... Pero ese no venía sin los pagarés. Estuvo bien haberle parado en seco. ¡Un quiebro oportuno! Y la deuda debe de subir un pico... Es molesto. Es denigrante. Son irrisorios los sueldos de la Carrera. Irrisorios los viáticos"* (Valle-Inclán, 2017: 127-128).

Los actos de pensamiento y verbales que, junto a los físicos, cinésicos y paraverbales, definen a los personajes como *actores* tienen igualmente relación con las *facetas* que constituyen su ámbito del *ser*, especialmente como *individuos* [3].

Frente a otras novelas previas en que Valle tiende incluso a la criptonimia —la trilogía de relatos de *La guerra carlista*—, en *Tirano Banderas* cada uno de los casi sesenta personajes está denominado: tiene un *nombre* que actúa a la vez como elemento de reconocimiento de individuación y como centro gravitatorio de sus atributos y sus actos; el esperpento demanda la identificación de cualesquiera de los sujetos a caricaturizar para integrarlos, vincularlos pero diferenciarlos, dentro de su mismo sistema degradatorio y deformador.

Dos técnicas asociadas a la denominación, la eponimia y la aptronimia, dan cuenta de la importancia de esta cuestión en esta novela de Valle-Inclán. La primera hace patente en el título de la obra, en el frontispicio identificador, no ya solo el nombre sino el apodo, que es también el principal rasgo de la personalidad, pensamiento y faceta pública del personaje principal: *Banderas, el tirano*. La segunda, consistente en vincular, más directa o indirectamente, el nombre del individuo a uno de sus rasgos físicos o psicomorales más conspicuos, tiene relación asimismo con la lógica estética del esperpento y hace burlesca aparición, a mi entender, en alguno de los principales personajes de este relato: ¿no tiene nada que ver el largo, sonoro y abigarrado nombre y títulos nobiliarios del barón de Benicarlés [en el texto antes citado] con ser, antitéticamente, un *desvaído figurón*?, ¿hay alguna cicatriz en la cara que justifique el apodo general del *Cruzado* para el indio Zacarías San José?, ¿se vinculan los santos y las banderas con algunos de los puntos clave del pensamiento de los dictadores latinoamericanos de aquella época?

Como antes expuse, la *identidad* de los personajes [que tiene que ver mucho con su dibujo o imagen y presentación discursiva: con su caracterización] se basa en la relación analógica imaginaria de los seres ficcionales con los individuos del mundo físico, atribuyéndoles unos lados externo e interno y unas características físicas o psicomorales e ideológicas (aspecto, vestimenta, ideas, sentimientos, creencias, opiniones y posiciones, actos, interrelaciones, etc.) que se van asociando, paradigmáticamente y mediante procesos abductivos de lectura (Gutiérrez Carbajo, 2001: 416), como *rasgos* constitutivos y definitorios del individuo, más o menos esenciales o circunstanciales, más o menos definitorios o secundarios.

Cabe destacar inicialmente a este respecto el ejercicio de contraposición dual, en dobletes de simetría inversa, de numerosos personajes de la obra, a partir de ciertos rasgos destacados de su identidad y seguramente como resultado de la estructura simétrica duplicativa o especular de la obra (Rodríguez, 2017: 4, 3, 74-86): no solo los centrales y evidentes en los indios Santos Banderas y Zacarías San José, sino en otros muchos: las dos Lupitas, don Celes / don Quintín Pereda, Sánchez Ocaña / Roque Cepeda, Veguillas / Marco Aurelio….

Pero las identidades se construyen esencialmente de forma imaginaria, en personajes individualizados completamente ficcionales, o bien

ficcionalizados[12], y fundamentalmente a través de las múltiples modalidades de caracterización que los constituyen de forma paradigmática a lo largo del relato. Entre los revolucionarios[13], Filomeno Cuevas, el ranchero criollo, se dibuja desde el inicio como el *caudillo popular*, americanista, valiente y audaz, individualista, frente al espíritu europeo, militarista y estratégico que rige a Domiciano de la Gándara, el Coronel, y al carácter natural e impetuoso, bárbaro y vengativo, de Zacarías San José, el indio cruzado en la cara por una cicatriz; Roque Cepeda y Sánchez Ocaña se contraponen como revolucionarios (espiritual e idealista el primero, vacío y retórico el segundo). Entre los miembros de la comunidad española, Díaz del Rivero, propietario del periódico y un título, se muestra como un escritor patriotero ye hiperbólico y un hombre deshonesto, interesado y falso, y Teodosio del Araco como el adinerado y fanático de la autoridad y la dureza; don Celes es el gachupín cercano al dictador y al poder, "orondo, redondo, pedante", modelo de adulación y ampulosidad, cuyos pensamientos se reproducen a menudo, junto a los del barón de Benicarlés, Embajador de España, que es sin duda el personaje más interesante y complejo, con un extenso, múltiple y degradador dibujo físico y psicomoral por parte del narrador y otros personajes: falso, snob, chismoso, figurón, drogadicto, bobalicón, meloso, *maricuela*. Y, finalmente, entre las fuerzas del poder dictatorial, resalta evidentemente Santos Banderas, indio y tirano, cuya conciencia no se explora psiconarrativamente nunca de modo directo pero que aparece como un ser despiadado y criminal, inhumano y despótico, con varios rasgos físicos, de vestuario, gustos y aficiones y que semeja un "garabato de un lechuzo"; también destacan López de Salamanca, el Inspector de Policía que representa al criollo culto, agudo y orgulloso de su casta, y sobre todo Nacho Veguillas, el bufón de Banderas, un "pobre diablo" que se ofrece como un ser rebajado y despersonalizado, servil, lloricón e indigno.

La *caracterización* constituye el procedimiento discursivo del diseño

[12] Por supuesto, también en muchos de los seres de papel de *Tirano Banderas* pueden encontrarse ecos o similitudes con personajes históricos —la obra de Valle surge del conocimiento directo de parte de América Latina—; Arturo Souto los ha resumido: Banderas es *síntesis*, como ya escribió Valle a Alfonso Reyes, "de Francia, Rosas, Melgarejo, López y don Porfirio [Díaz]", y también de Victoriano Huerta; en Filomeno Cuevas se encuentra la oratoria de Obregón y la iniciativa de Pancho Villa; el doctor Atle es sin duda Gerardo Madero, el *doctor Atl* (Souto, 2004: XVIII). Y Chucho el Roto, habría que añadir, es, con ese mismo nombre, un legendario bandolero mexicano.
[13] Dougherty (1999: 152-155) los analiza en su relación con la dialéctica civilización/barbarie y sus personajes representativos del *Facundo* de Sarmiento, obra admirada y modelo de Valle.

de las identidades de los individuos ficcionales —como las arriba vistas— en el relato. Alberca (1988: 125) considera que la precisión y selección rigen la caracterización en Valle y que sus instrumentos más utilizados son la denominación, la cara y el gesto, el cuerpo y sus movimientos, la voz y tono y el vestuario. De Juan (2000: 330-352) realiza un detenido análisis de las formas de caracterización de los personajes en *Tirano Banderas* y señala que abundan las vinculadas a la descripción general y diálogos, e incluso en palabras de otros personajes (las referidas en dos capítulos al barón de Benicarlés), pero no son raras las efectuadas por el narrador: en ocasiones en forma de presentación inicial, nominal, directa y neutral (Carlos Esparza, Sánchez Ocaña, don Cruz, el Ministro de Alemania), incluyendo la descripción física y el pasado a veces (el caporal, el doctor Atle); más frecuentemente, usando un registro connotativo y evaluativo y un discurso subjetivo y degradador (el barón de Benicarlés, don Celes, Banderas, Veguillas, el alcalde Irineo Castellón, Quintín Pereda, Díaz del Rivero, propietario del periódico, etc.); más extrañamente, rompiendo la pauta de preferencia por la objetividad y dramatización, surge la exploración de la conciencia (de don Celes y sobre todo del barón de Benicarlés) mediante —como se ha visto— la psiconarración y el permiso breve para el soliloquio [monólogo interior] en los *toboganes de sombra* o *poliedros del pensamiento*.

Sin que quepa descartar las aportaciones del contenido de los diálogos, las referencias directas de otros personajes e incluso las indicaciones del narrador, en la novela predomina la heterocaracterización directa, inicial y breve, tanto onomástica como emblemática, más física que moral y más del aspecto, vestuario, gestualidad y voz que del interior de los personajes. La función del narrador, heterodiegético y tapado como persona, pero omnisciente y presente en las caracterizaciones evaluativas y degradatorias es decisiva. Más allá de las formas y tipos de caracterización antes citadas, lo que resulta decisivo es la intervención del narrador, con su propio discurso y voz o desembragando en los personajes, usando calificativos o demostrativos, despectivos o diminutivos, símiles o hipérboles, antítesis o dilogías, metáforas o metonimias, ironías o sarcasmos, pero siempre aportando, con trazo expresionista breve y en forma selecta y precisa, indirecta y subjetiva, su juicio y evaluación básicamente degradadora respecto a todos los aspectos de los seres ficcionales que introduce y a los que deja luego exponer ampliamente sus propias palabras y visiones.

En este sentido y vinculándose tanto con la identidad como con la

caracterización, resulta trascendente la técnica narrativa esencialmente deformadora del esperpento. Ciertamente, como recogen Cardona y Zahareas (1987), el esperpento integra objetivación y demiurgia, lo grotesco y lo absurdo, lo trágico y lo cómico, lo degradador y lo satírico, la animalización y la cosificación, la máscara y la muñequización, la caricatura y la crítica; no obstante, como añade Rodríguez (2017: 3.2, 1-86) tras detenerse en la importancia de las "máscaras, gestualidad y animalización", lo que resulta decisivo, según el propio Valle expone en su teoría de los espejos del Callejón del Gato, es la estética *deformadora*, pues efectivamente, más allá de la transformación (animalización, cosificación —títeres—, travestimiento —máscaras—), rige un planteamiento sistemático y estilístico de deformación de la identidad de los personajes mediante procesos de caracterización en los que, además, se hace necesario, el discurso subjetivo y evaluativo del narrador —o en ocasiones de los personajes— que permite bivocalmente, a través de su palabra, la presencia de la perspectiva y el discurso crítico y satírico, degradatorio e infrahumanizador, del *autor implícito*, sin duda, a mi entender, único, verdadero y *soberano* responsable que *delega* en el narrador todas las estrategias y operaciones esperpentizadoras.

Véase, como doble ejemplo de caracterización y esperpentización, este citado texto del Libro I, III, y obsérvense en el mismo el diminutivo inicial, la doble referencia militar [agaritado], la triple iteración de encuadramiento y lejanía empequeñecedora de la figura [remota ventana], las cuatro metáforas con fealdad [calavera, corneja, lechuzo, veneno], la animalización [rumiar] y adjetivación [verde], etc.:

> *El Generalito […] inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo. En el Perú había hecho la guerra a los españoles, y de aquellas campañas veníale la costumbre de rumiar la coca, por donde en las comisuras de los labios tenía siempre una salivilla de verde veneno. Desde la remota ventana, agaritado en una inmovilidad de corneja sagrada […] Santa Fe celebraba sus famosas fiestas de Santos y Difuntos. Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo* (Valle-Inclán, 2017: 6-7).

Finalmente, la función simbólica de *tipo* [5] del personaje, de su representación de grupos sociales, raciales, políticos, profesionales, culturales, conductuales, etc., ya proclamada por el propio Valle en sus

prontas declaraciones a Martínez Sierra, es siempre otro de los aspectos más destacados en los análisis de esta novela, habiéndolo comentado entre otros Villanueva, Díaz-Migoyo y Kirpatrick (Dougherty, 1999: 137-138). Si, como se ha visto, prácticamente todos los actores —salvo alguno más neutral— se adscriben a las dos fuerzas políticas en pugna (contrarrevolucionarias y revolucionarias) en conexión con el propio esquema funcional-actancial de la obra, e incluso como individuos muchos se contraponen dual y especularmente, en tanto que seres-tipo emblematizan y representan su casta de procedencia, son personajes-modelo de su origen racial: hay españoles que han progresado allí —gachupine*s*— como don Celes, el rico, Pereda, el avaro, y el Barón de Benicarlés, el político, Embajador de España; hay sobre todo criollos, como el líder Filomeno Cuevas, Roque Cepeda, el doctor Sánchez Ocaña, Veguillas, Marco Aurelio, Lupita, etc.; e indios son los dos personajes más importantes y marcados, caracterizados y contrapuestos, Santos Banderas y Zacarías el Cruzado.

Esta dimensión sociosimbólica de la novela provoca un doble efecto. Primeramente, porque la *tipización*, gran aspiración del realismo —no olvidemos las ideas de Balzac, Belinski o Engels al respecto—, pretende siempre trascender la visión personal para reflejar y sobrerrepresentar, de forma objetiva e ineludible, la realidad social y sus grupos de individuos, y se une al carácter escénico, sociolingüístico y dialógico de la obra para crear un gran efecto no ya solo de objetivismo sino de *totalización* (Villanueva, 2005: 170). En segundo término y fundamentalmente, porque proporciona el carácter de *novela colectiva* que pretendía Valle: estéticamente, por su mimesis de los grupos sociales y étnicos; históricamente, por su consonancia con los movimientos revolucionarios y sociocolectivos de la época; literariamente, aunque sin renunciar a las influencias de otras artes visuales y del propio expresionismo y cubismo, por tomar como modelos de representación de la realidad, visiones perspectivísticas y polifonía y dialogización, a Tolstoi, Henry James y Dostoievski —también a Sarmiento y su *Facundo*— antes que a los experimentos vanguardistas.

En suma, el análisis de los personajes de *Tirano Banderas* no solo permite verificar el funcionamiento semiótico de los mismos según el modelo expuesto sino obtener conclusiones que contribuyen a reforzar ciertas claves interpretativas de la novela vinculadas a los actores e individuos ficcionales de la misma: la importancia de las escenas y los diálogos en conexión no solo con el modo dramático —*showing*— de hacer novela sino con las influencias

de las nuevas artes visuales —fotografía, cine, tiras cómicas— y modos objetivistas de narrar —Henry James—; la autonomía y contraposición de las perspectivas y discursos —individuales y sociopolíticos— de los personajes en consonancia con la dialogización [bajtiniana] novelística; la técnica deformatoria de la esperpentización de la identidad de los individuos mediante la caracterización indirecta —física y moral, directa y diseminada, expresionista y caricaturizadora— y a través del discurso directo del narrador, subjetivo y evaluativo, calificador y degradatorio, por delegación del *autor implícito*; el refuerzo de la trascendencia narrativa de los seres ficcionales mediante la presencia de la eponimia y aptronimia en sus denominaciones y la disposición especular en simetría inversa que organiza dualmente a muchos de los mismos, como a la misma novela; la capacidad de simbolización de los tipos que representan grupos sociopolíticos por su actuación y sobre todo grupos étnicos por su origen y que crean así una imagen de novela objetiva, totalizadora y colectiva; la fusión de seres, espacios y términos lingüísticos americanos diversos en una propuesta integradora única, novedosa y ficcional pero panamericana y plurirrepresentativa; el carácter crítico y satírico respecto a la realidad dictatorial y la consonancia estética con los procesos sociohistóricos de la época revelada mediante una lógica actancial colectivista y antitiránica, promotora asimismo de la contribución fundamental de la obra al propio género de la novela de dictador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS[14]

ALBERCA, M. (1988). "Los atributos del personaje: para una poética del retrato en Valle-Inclán". *Analecta Malacitana* XI.1, 125-145.

ARISTÓTELES / HORACIO (1987). *Artes poéticas*. En Aristóteles / Horacio, *Artes poéticas*, A. González (ed. e introd.). Madrid: Taurus.

BAL, M. (1985 [1977]). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

BARGALLÓ, J. (1994). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del*

[14] La bibliografía sobre los temas del artículo, el personaje narrativo y *Tirano Banderas* es abundantísima y se reactualiza permanentemente (*vid.* Dougherty, 2011), por lo que soy consciente de la conveniencia de inclusión de otros muchos trabajos para otras perspectivas teóricas y lectores. Puede seguirse la bibliografía actualizada sobre la obra en *http://www.tiranobanderas.es/bibliografia.html* [07/12/2019].

doble. Sevilla: Alfar.
BARTHES, R. (1974 [1966]). "Introducción al análisis estructural del relato". En *Análisis estructural del relato*, R. Barthes (ed.), 9-43. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
____ (1980 [1970]). *S / Z*. Madrid: Siglo XXI.
BOBES, M. C. (1992). "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye". En *El personaje novelesco*, M. Mayoral (coord.), 43-68. Madrid: Cátedra.
____ (2018). *El personaje literario en el relato*. Madrid: CSIC.
BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1985 [1972]). *La novela*. Barcelona: Ariel.
BREMOND, C. (1977 [1973]). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
CAMPBELL, J. (1990 [1949]). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Harper & Row.
CARDONA, R. y ZAHAREAS, A.N. (1987). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
CHATMAN, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
DELGADO, L. (1992). "Palabras contra palabras: el lenguaje de la historia en *Tirano Banderas*". En *Summa Valleinclaniana*, J. P. Gabriele (ed.), 535-549. Barcelona / Santiago de Compostela: Anthropos / Consorcio de Santiago.
DOUGHERTY, D. (2000 [1998]). "*Tirano Banderas*, novela transcultural". En *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios,* M. Santos Zas *et alii* (eds.), 145-158. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
____ (1999). *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: estudio sistémico de Tirano Banderas*. Valencia: Pre-Textos.
____ (2011). *Iconos de la tiranía: La recepción crítica de "Tirano Banderas" (1926-2000)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
DIJK, T.A. Van (1983 [1978]). *La ciencia del texto. Un enfoque multidisciplinario*. Buenos Aires: Paidós.
DYER, R. (1993). "The Role of Stereotypes". En *The Matter of Images: Essays on Representations*, 11-18. New York: Routledge.
EDER, J. (2007). "Filmfiguren: Rezeption und Analyse". En *Emotion – Empathie – Figur: Spiel-Formen der Filmwahrnehmung*, Th. Schick

y T. Ebbrecht (eds.), 131-150. Berlin: Vistas.
EMMOTT, C. (1997). *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
FISHELOV, D. (1990). "Types of Character, Characteristics of Types." *Style* 24, 422-439.
FORSTER, E.M. (1983 [1927]). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
GENETTE, G. (1972). *Figures, III*. Paris: Seuil.
GREIMAS, A.J. (1978). "Los actantes, los actores y las figuras". En *Semiótica narrativa y textual*, C. Chabrol (coord.), 183-199. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
GULLÓN, R. (2011 [1966]). "Técnicas en *Tirano Banderas*", en *Iconos de la tiranía*…, D. Dougherty (ed.), 224-263. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2001). "Antologías de cuentos de cine (década de los noventa)". En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 415-437. Madrid: Visor Libros.
HAMON, Ph. (1972). "Pour un statut sémiologique du personnage". *Littérature* 6, 86-110.
HOCHMAN, B. (1985). *Character in Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
JANNIDIS, F. (2004). *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter.
JAUSS, H.-R. (1986 [1977]). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la interpretación*. Madrid: Taurus.
JUAN BOLUFER, A. de (2000). *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
LIANO, D. (1984-85). "El problema del héroe en *Tirano Banderas*". *Quaderni Ibero-Americani* 57-58, 36-49.
LOTMAN, I. M. (1978 [1970]). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
MARGOLIN, U. (1990). "Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective". *Poetics Today* 11, 843-871.
____ (1995). "Characters in Literary Narrative: Representation and Signification". *Semiotica* 106, 373-392.
____ (2007). "Character". En *The Cambridge Companion to Narrative*, D. Hermann (ed.), 66-79. Cambridge: Cambridge University Press.
PHELAN, J. (1987). "Character, Progression, and the Mimetic-Didactic

Distinction". *Modern Philology* 84, 282-299.
PIMENTEL, L.A. (2005). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México DF: UNAM-Siglo XXI.
PROPP, V. (1977 [1928]). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
RICOEUR, P. (2006). "La vida: un relato en busca de un narrador". *Ágora. Papeles de Filosofía* 25, 9-22.
RIMMON-KENAN, S. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
RODRÍGUEZ, J. (2017). "Introducción". En *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, R. del Valle-Inclán. Edición en línea: *www.tiranobanderas.es* [11/01/2020].
ROMERA CASTILLO, J. (1978). "Teoría y técnica del análisis narrativo". En *Elementos para una semiótica del texto artístico,* J. Talens, J. Romera Castillo, A. Tordera y V. Hernández Esteve, 113-152. Madrid: Cátedra.
RYAN, M-L. (1980). "Fiction, Non-Factuals and Minimal Departure". *Poetics* 8, 403-422.
SCHNEIDER, R. (2001). "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction". *Style* 35, 607-639.
SOUTO, A. (2004 [1975]). "Introducción". En *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, R. del Valle-Inclán, VII-XXXVI. México DF: Porrúa.
VALLE-INCLÁN, R. del (2017 [1926]). *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, J. Rodríguez (ed.). Edición en línea: *www.tiranobanderas.es* [11/01/2020].
VALLES, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
____ (2016). "Hacia una nueva propuesta teórica de sistematización de los estratos del texto narrativo. Fábula, trama y relato como planos funcional, actuacional y discursivo". *Revista de Literatura* LXXVIII.156, 345-367.
____ (2017). "Papeles y facetas de los personajes en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza". *Confluencia. Revista Hispánica de Literatura y Cultura* 32.2, 192-203.
VILLANUEVA, D. (1990). "La recuperación del personaje". En *El personaje novelesco,* M. Mayoral (coord.), 19-34. Madrid: Cátedra.
____ (2005). *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo

Blanch.
ZUNSHINE, L. (2006). *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 20 de abril de 2020.

Reseñas

LA LUPA Y EL PRISMA. ENFOQUES EN TORNO A LA LITERATURA HISPÁNICA

Ana ABELLO VERANO, Daniele ARCIELLO y Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (eds.)

(León: Universidad de León, 2020, 239 págs.)

La capacidad del buen discernimiento es inherente e indivisible de todo aquel que decide acercarse a la literatura. Para ver, es necesario no tener la mirada enturbiada, es necesario, siguiendo a Mulder y Scully, creer. El volumen que aquí se presenta es la continuación de la encomiable labor que un grupo de jóvenes investigadores lleva a cabo en la Universidad de León desde hace unos años. En 2018 tuve la oportunidad de acercarme por primera vez a uno de los libros que han editado, titulado entonces *La escritura y su órbita. Nuevos horizontes de la literatura hispánica*; ahora, su continuación *La lupa y el prisma* ve la luz. La reminiscencia del título, indudablemente, evoca la visualidad, lo perceptible, pero también lo que está por ser desvelado. En palabras de los editores:

Queremos también que el título, *La lupa y el prisma*, pueda leerse como una metáfora del mundo contemporáneo en el que nos movemos los jóvenes investigadores. Ambos elementos remiten a una imaginería clásica protagonizada por copistas, transcriptores o comentaristas, pero también son herramientas capaces de refractar, reflejar y descomponer la luz en una multiplicidad infinita de haces (p. 7).

Siguiendo este doble juego de palabras, el volumen se encuentra dividido en los siguientes apartados, contendientes con cada una de las principales manifestaciones de la expresión literaria: "La narrativa observada", "Iluminaciones poéticas", "Reflexiones comparadas" y "Perspectivas didácticas", que aparece como novedad con respecto a los anteriores libros editados por este equipo.

La primera de estas secciones contiene cuatro estudios dedicados a la prosa literaria. En esta ocasión, los trabajos que se han incluido

ofrecen una interesante visión de conjunto, pues los cuatro autores se han aproximado a la obra de escritores contemporáneos, la mayoría de ellos todavía vivos, con el peligro añadido que esto entraña. Por ello, esta sección es especialmente destacable. Así, entre sus páginas se tratan desde temas universales literarios, como el simbolismo o el uso de la metáfora hasta cuestiones que entrarían dentro de la categoría de los "current affairs", como pueden ser las reivindicaciones de los colectivos LGTBI (con el capítulo de Luis León Prieto sobre Beatriz Gimeno, una de las voces líderes en este ámbito) o la problemática territorial en nuestro país. Algunas de estas perspectivas, como la de Claudio Moyano Arellano, en su estudio de *Años lentos* de Fernando Aramburu, nos hacen partícipes de la existencia de paralelismo y simbiosis entre los modelos clásicos de las letras hispánicas, como pueda ser la picaresca aurisecular y la narrativa contemporánea. Así, una vez más, la cita de William Faulkner: "Sometimes I think there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there" se torna verdadera. Finalmente, el estudio de Raquel de la Varga Llamazares sobre la obra del escritor leonés Antonio Pereira corre a caballo entre lo profesional y lo emotivo, pues rescata las letras de este autor local para ensalzarlas en la predela de la crítica académica.

De ahí se pasa a la sección dedicada a la poesía, compuesta por cuatro estudios que cubren un amplio espectro de la poética hispánica de los últimos doscientos años. Se inicia así el recorrido con uno de esos necesarios rescates literarios que suelen llevarse a cabo en este tipo de publicaciones. En este caso concreto, el capítulo firmado por Marina Paniagua Blanc se centra en la figura del poeta y prócer de la patria colombiano José Fernández Madrid, cuya obra permanece yacente en las sobras para el gran público, especialmente a este lado del Atlántico. Continúa el recorrido por la obra poética de grandes autores de nuestras letras, como pueden ser Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre o José Agustín Goytisolo. El segundo de esto capítulos, obra de Pedro Mármol Ávila, es especialmente relevante, pues ofrece un pormenorizado análisis del poema lorquiano "Pequeño vals vienés" desde la perspectiva de la muerte. Así, el autor consigue aunar conceptos como el yo poético o el género de las danzas de la muerte; además, ofrece una serie de tablas explicativas que permiten, tanto al experto como al lector novel, obtener una comprensión detallada de cada uno de los detalles de esta bella pieza del autor granadino.

Como se ha mencionado más arriba, la tercera sección del libro está dedicada a las perspectivas comparadas dentro de los estudios filológicos. Por ende, este apartado está compuesto por un cuarteto de capítulos que consiguen establecer relación entre antiguos y nuevos maestros, entre géneros y tradiciones diversas (como el capítulo de Carmen Morales Martínez, que aúna teatro y cine, texto y pantalla), y que incluso sirven para completar ideas apuntadas en apartados anteriores. A este respecto, el capítulo de Asier Odriozola Otamendi, centrado en las conmemoraciones del bicentenario calderoniano de 1881, puede enlazar perfectamente con el ya apuntado estudio de Claudio Moyano Arellano sobre la narrativa de Aramburu. Es interesante poner ambos textos como principio y fin de un proceso que tendría a los territorios vascos como protagonistas, desde la exaltación vasco-española del primero hasta el conflicto de los siglos XX y XXI en el segundo. En el panorama teórico actual, el estudio de las diásporas se ha convertido en uno de los ejes principales de los estudios comparatistas, especialmente en países como Estados Unidos, aunque todavía se encuentre en estadios mucho menos desarrollados en nuestro país. Por lo tanto, el estudio de Natalia Calviño Tur sobre Luisa Carnés y Silvia Mistral merece ser destacado. La confluencia de ambas escritoras en su exilio mexicano da un especial efecto de unidad a este capítulo. Esta sección se cierra con un novedoso capítulo presentado por Idoia Carramiñana Miranda, quien se atreve con la siempre ardua tarea de estudiar la recepción y las relecturas de textos pretéritos en manifestaciones contemporáneas. A través del análisis de la obra de Ramón Churruca, la autora consigue establecer esos no siempre sencillos paralelismos entre, en este caso, literatura medieval y producciones paraliterarias actuales, trascendiendo la base del texto.

Para finalizar, como se ha apuntado al comienzo de esta reseña, la principal novedad de *La lupa y el prisma* con respecto a volúmenes anteriormente editados por Ana Abello Verano, Daniele Arciello y Sergio Fernández Martínez es la inclusión de un apartado enfocado en la didáctica. Se compone esta sección de dos estudios que ofrecen dos perspectivas, a la par diversas e ilustrativas, de la realidad didáctica. El primero de ellos, de Sergio Montalvo Mareca, versa sobre el estudio filológico y codicológico del diálogo manuscrito *Espejo de ilustres y perfectas señoras*, ubicado en la Biblioteca Nacional de España y heredero de toda la tradición medieval y moderna de tratados sobre educación femenina. Cierra la sección el

capítulo de Liu Xing sobre uno de los temas candentes para todo hispanista de hoy en día: la enseñanza de ELE. Este texto nos aproxima a experiencias específicas llevadas a cabo mediante el uso de microrrelatos en las aulas, un género (o subgénero) especialmente proclive a ser utilizado en la enseñanza de lenguas.

En conclusión, el recorrido propuesto por las secciones arriba exploradas demuestra que los editores, ya con una nada despreciable trayectoria a sus espaldas, son una clara apuesta de futuro para la academia española. Como también lo son los autores de los distintos capítulos. Quisiera cerrar estas líneas con la reiteración explícita de lo que se ha ido pormenorizando en los párrafos anteriores: literatura, paraliteratura, lengua, *performance*, encuentran cobijo en *La lupa y el prisma*. Gracias a publicaciones de este tipo, que consiguen aunar perspectivas dispares sobre un mismo fenómeno, en este caso el filológico, el futuro, siguiendo con la metáfora del título, es claro y cristalino.

José Manuel Correoso Ródenas
Universidad Complutense de Madrid

LA REGENTA

Leopoldo ALAS "CLARÍN" / Rafael RODRÍGUEZ MARÍN (ed.)

(Barcelona: Castalia Didáctica, 2019, 1245 págs.)

Se trata de la última y, desde luego, más voluminosa entrega (un abultado volumen de 1245 páginas) de la colección *Castalia Didáctica*, inaugurada en 1983 con la edición de *La vida es sueño* y que, si no calculo mal, va por 39 títulos, entre obras clásicas y antologías, destinadas todas a estudiantes de Bachillerato y de los primeros cursos de la universidad y a estudiantes extranjeros, pero que, como veremos a propósito de esta edición didáctica de *La Regenta*, pueden resultar de gran utilidad para el profesorado. Una colección ya ensayada por Rafael Rodríguez Marín, quien en 1986 publicó en ella una excelente antología de *Relatos breves* de Clarín.

Como todas las obras de la colección, esta edición de *La Regenta* incluye una cronología del autor y su época, una introducción sobre el autor y su obra, el texto íntegro anotado con llamadas de atención y unos anexos con documentos y juicios críticos, así como orientaciones para el estudio. Pero, con respecto a anteriores ediciones críticas de referencia, lo que sin duda más impacta es la enorme capacidad de Rodríguez Marín para hacer legible, asequible y comprensible un texto escrito para un lector modelo o implícito que, por utilizar las categorías propuestas por Wolfgang Yser, a todas luces tenía un repertorio lingüístico y cultural muy distinto del de un estudiante de bachillerato de hoy.

Este texto es básicamente el establecido por Gonzalo Sobejano en su edición de 1981 para *Clásicos Castalia*, sin comentarios de crítica genética o textual, pero con ortografía actualizada según las normas de la Real Academia Española. También se ha reproducido el prólogo de Galdós

a la edición de 1901.

La gran aportación de Rodríguez Marín es, sin duda alguna, el impresionante corpus de notas aclaratorias que acompañan el texto (más de 4000, cuatro veces más que en las ediciones de Sobejano, Oleza o Gómez), destinadas a hacer asequible el repertorio lingüístico y cultural referencial de *La Regenta*, así como su funcionamiento, al lector modelo de esta edición, teniendo en cuenta su escaso saber lectorial preexistente.

Hoy en día, Rafael Rodríguez Marín es tal vez el que mejor conoce la lengua de los novelistas del Gran Realismo (ahí está su fundamental trabajo de 2005 sobre *Metalengua y variación lingüística en la novela de la Restauración decimonónica*). Y ha aplicado su ciencia a la lengua de Clarín en *La Regenta* con toda maestría y pertinencia. Nadie como él para caracterizar las palabras y expresiones (coloquialismos, asturianismos, latinismos, galicismos, extranjerismos, neologismos, vulgarismos, etc.), sus usos en la época y darles el correcto sentido en su contexto.

Con respecto a las demás ediciones, casi no hay palabra o expresión potencialmente un poco oscura que se salve, de manera que el conjunto de las notas lingüísticas de esta edición se puede considerar como un diccionario particular de la lengua de Clarín al que solo le falta el orden alfabético y, además, un diccionario de usos.

Las aclaraciones de Rodríguez Marín no son meras reproducciones de las definiciones del *Diccionario* de la Real Academia Española (*DLE*), muy familiar para el lexicógrafo: se trata de verdaderas explicaciones con palabras del autor de las notas. Valga como muestra la nota de la página 1065 para explicar la secuencia *con puntales de tolerancia y estribos de paciencia*: "sustentándose en la tolerancia como si fuera un puntal —un madero que sostiene un edificio que amenaza ruina—, y en la paciencia, como si fuera un estribo—una pieza de metal donde el jinete apoya el pie—". O la que explica (pág. 1040) la exclamación de don Víctor en presencia del Magistral, *por las once mil... de a caballo*: "don Víctor une dos expresiones distintas, interrumpiendo la primera —quizá por respeto al magistral—, *por las once mil vírgenes*, que ya hemos visto (cap. XXIV), y continuándola con otra, *con cien mil de a caballo*, que se utiliza para expresar indignación". Estas notas ofrecen una verdadera y socorrida ayuda al eliminar posibles contrasentidos como, por ejemplo, en *hacer el amor* ("galicismo —*faire l'amour*—; enamorar, galantear, y no como en nuestros días, practicar el acto sexual", pág. 232), pero también al señalar

los usos tópicos de determinados sintagmas (*sobre la verde alfombra*: "uso tópico —señalado por la letra cursiva—. Sobre la hierba", pág. 1033), o sugerir/aconsejar una lectura en sentido figurado. Y así por el estilo, para centenares de vocablos o sintagmas.

Por supuesto, algún don (o doña) Hermógenes se extrañará de que a un chico/una chica de hoy haga falta explicarle el sentido de *era menester* (pág. 129), de *soplarse los dedos* ("para calentárselos", pág. 407), de *sintió brasas en las mejillas* ("se ruborizó", pág. 224) o de *maledicencia* (pág. 161), por poner algunos ejemplos; o, al contrario, censurará alguna excepcional ausencia de explicación. Pero la verdad es que, para el primer caso citado, la elección de las palabras difíciles de entender por el lector modelo es materia opinable y mejor es pecar por exceso y suponer al lector muy ignorante de la lengua de Clarín, pero también de los registros menos corrientes de la lengua española. En cualquier caso, cualquier ayuda sistemática viene mejor que una aleatoria y frustrante arbitrariedad. Además, la mera presencia de una nota le hace a uno caer en la cuenta de que ha podido leer una y otra vez *La Regenta* sin saber exactamente lo que significa el *poder diaforético* de un alcohol (la "capacidad de hacer sudar", pág. 851), lo que significa *Mesía había nacido para algo más que cabeza de ratón* ("alusión —en sentido contrario— al refrán que dice: 'Más vale ser cabeza de ratón que cola de león', con el que se da a entender que es mejor desempeñar un papel principal en una acción de menos importancia que desempeñar un papel secundario en una acción principal", pág. 710), ni lo que supone gastar unas *zapatillas suizas* ("zapatillas con suela de material suave, lo que les hacía muy silenciosas", pág. 871).

Además, al insistir en el uso de la lengua como elemento caracterizador, permiten las notas percibir cómo las representaciones verbales adquieren "personalidad narrativa" (pág. 620), hasta llegar a ser, como escribe Rodríguez Marín, un verdadero "arte de la representación verbal de los personajes". También permiten analizar la variación lingüística, discriminando entre la lengua estándar y la que no lo es, por pertenecer a la lengua del periodismo practicado con mucha intensidad por Clarín, como se sabe, o lo que le pertenece en propiedad. De igual modo, las notas permiten medir las distancias existentes entre el diccionario común y el diccionario propio de Clarín —algo que merecería un estudio sistemático— y, por supuesto, captar el frecuente valor irónico que cobran unas palabras o expresiones aparentemente comunes; y que, ya que en las

ediciones críticas aún no se ha generalizado el punto de ironía imaginado por Alcanter de Brahm, Rodríguez Marín se cuida de sugerir más que de señalar, con infinita discreción y eficacia.

Para el segundo caso antes mencionado —los posibles fallos—, hay que esforzarse mucho para encontrar estos excepcionales lunares. Tal vez alguna explicación demasiado marcada por la ideología de la época, como explicar que los cementerios civiles estaban "destinados a enterrar a quienes morían en pecado [sin comillas] (ateos, masones, suicidas, etc.)" (pág. 876). Y si, en un caso como el de la enigmática formulación del narrador *casta por vigor del temperamento* se explicita y traduce con otras palabras que no quitan el sabor de la prudente formulación clariniana ("que se abstiene de placeres sexuales por la fortaleza de su carácter", pág. 237), tal vez sea preferible dejar al lector que imagine *los nombres afeminados aunque fuesen masculinos*, que *estaban grabados como si fuesen de fuego en la memoria de Visita* (pág. 345).

Refiriéndonos ahora al tratamiento del repertorio cultural, podemos decir que, si Rodríguez Marín "sabe diccionario", como decía Clarín, también tiene un saber enciclopédico. Este saber le permite al lector enterarse —son ejemplos— de lo que significa *pesar quintales* (pág. 110) o de lo que es un *cuadro disolvente* ("sistema precursor del cine"), pero también asociar *el niño perdido* (pág. 565) con un pasaje evangélico (Lucas, 2, 41-52), *Alancardan o san Cardan, o san Diablo*, como dice don Frutos, con "Allan Kardec, pseudónimo de Hyppolite Léon Rivail (1804-1869), pedagogo francés que dedicó su vida al espiritismo [y] fue muy popular en España, donde se tradujeron varias de sus obras" (pág. 761), y entender por qué le gustaba mucho al indiano Páez el estilo cortado del *Evangelio del pueblo* de Henao y Muñoz (*el único libro religioso que trajo de América*), ya que se trata de "una obra de intención educativa [no religiosa; de ahí la ironía] escrita en capítulos breves a base de párrafos cortos" (pág. 497). Ni que decir tiene que quedan explicitadas las infinitas intertextualidades, implícitas, como en *la zarza de la loma que se movía* (pág. 214), relacionada con el pasaje de la Biblia "en que Dios se presenta ante Moisés como una zarza ardiente que no se consume", o explícitas, como en el caso de *O el cielo o el suelo* [*todo no puede ser*], obra de Eugenio Sellés, estrenada en 1880, que, observa Rodríguez Marín, "no tiene nada que ver con la intención del enunciado en *La Regenta*" (pág. 613); o como en el caso de la copla cantada por Joaquinito Orgaz (pág.

793), cuya letra, aclara el editor, era la misma que cantaba "el actor Ricardo Zamacois en una revistilla de 1874", una referencia cultural compartida o no por los lectores y que, gracias a la nota, se vuelve compartible. Quien no tenga la cultura mitológica suficiente le agradecerá al anotador que le aclare el apelativo de *Pílades cinegético* aplicado a Frígilis: "amigo inseparable (como, en la mitología griega, Pílades y Orestes) y compañero en la caza" (pág. 177). Se puede observar, incluso, cómo las referencias a la actualidad pueden servir para dar cuenta de situaciones o realidades de finales del siglo XIX, como cuando se explica que la butaca en la que Bismarck recuerda haber visto *sentao* al Papa, es "la silla gestatoria, en nuestros días […] sustituida por el *papamóvil*" (pág. 93), que el *Ministerio de Gracia y Justicia* es "el actual Ministerio de Justicia" (pág. 140) o que *la Montaña* es "la denominación tradicional de la actual comunidad autónoma de Cantabria" (pág. 594). Cuando, ante el espectáculo de señores y colonos confundidos en el Vivero, un enternecido Víctor exclama *Si se pudiera realizar la igualdad y fraternidad*, se recuerda que "el lema de la Revolución francesa —y el de la actual República francesa— era 'libertad, igualdad y fraternidad'" (pág. 1063), dejando al lector la responsabilidad de interpretar la exclamación del exregente.

Hasta advierte Rodríguez Marín alguna equivocación de Clarín, como sucede en el momento en que el narrador dice que Frígilis ve aparecer a Petra *con el cabello suelto, en chambra y mal tapada son un mantón viejo del ama. Parecía la aurora de las doradas guedejas*, cuando "la Aurora, deidad que en la mitología romana personifica el amanecer, suele ser representada con un manto o velo amarillo, pero no con cabellos (*guedejas*) rubios" (pág. 689).

La verdad es que da envidia tanto saber para cuya construcción el editor didáctico —lo deja claro en la página 69— ha podido tener en cuenta el preexistente en las ediciones de Sobejano, Oleza y Gómez.

Pero lo que más admira, si cabe, es que ese saber excluye la innecesaria erudición (una excepción, pág. 525) y, por supuesto, cualquier pedantería. Rodríguez Marín no pretende imponerse al lector; no se siente una potencia, la que pudiera otorgarle el estatuto de teniente de autor o autor-bis, que tiene a veces el editor crítico. En tal sentido, llama la atención que en esta edición didáctica haya poquísimas notas interpretativas: suelen limitarse a sugerir que tal o cual palabra o expresión se ha de leer en clave irónica (cf. págs. 119, 126, 230, 326, 836, por ejemplo) o interpretarse en

sentido figurado ("aquí debe interpretarse en sentido figurado"; "entiéndase con la imaginación").

Al suministrarle ese *consaber*, el editor ayuda al lector a enfrentarse con aquel "desafío al lector" tan característico de Clarín; le da la halagüeña sensación de que es inteligente, o sea, un verdadero cooperador en la interpretación de la novela.

Esta misma sensación se desprende de la consulta de las 412 notas contextuales que en el texto vienen con llamadas entre corchetes y que, como en las ediciones de Crítica, se encuentran en un apéndice al final (págs. 1179-1206).

Allí encontrará el lector útiles informaciones sobre dónde va desarrollándose la acción (con muchas correspondencias con Oviedo y personas/modelos reales), sobre los recursos narrativos y estilísticos empleados por Clarín, la reflexividad, la impersonalidad de un narrador que "no suele entrometerse en la narración", el valor de la cursiva estudiada por José Carlos Mainer en 2005, e incluso las técnicas cinematográficas intuidas por José Manuel González Herrán, ya en 1987.

Permite, en su caso, llamar la atención sobre las rupturas y cambios en la línea narrativa, como al principio del capítulo XI, cuando "la potente lupa del narrador se vuelve ahora hacia el magistral", sobre las imágenes degradadoras o sobre el carácter "atrevido para la época" de la escena en la que Teresina, casi tendida de bruces sobre la cama, deja ver al Magistral *más de media pantorrilla y mucha tela blanca*: "la de las enaguas y fajas interiores, cuya vista era entonces, como la de los tobillos y las pantorrillas, claramente erótica" (pág. 427). Y permite también señalar tanto la fijación de Clarín por el mal tiempo (pero también por los tópicos) como el carácter "neurótico" de Ana Ozores o la ideología antifeminista de la época.

Esta *Summa* didáctica —*didacrítica*, se podría decir— es una verdadera obra articulada al texto; una "obra de notas", en la que el autor acompaña al lector con recursos expositivo-narrativos ("como adelante veremos", "como sabemos", "como hemos visto") propios de un bondadoso maestro. Nada, pues, de esos "ladrillos sueltos al lado del edificio", censurados por Jorge Guillén. Se trata de notas coherentes, al servicio del texto y respetuosas con el lector. Y, además, se puede observar que las diminutas y discretas llamadas de las notas permiten ignorarlas y, por ende, prescindir de las explicaciones que contienen y solo utilizarlas cuando hacen falta, que será a menudo, para comprobar la correcta

comprensión, incluso cuando de profesores se trata. Esto, por supuesto, no ha de librarnos de acudir a un diccionario general de la lengua para buscar más sentidos y enriquecer nuestro conocimiento de la lengua, práctica de autodidaxia aún muy aconsejable, incluso en ámbitos académicos.

De los demás componentes de reglamento en la colección *Castalia Didáctica* se dirá que, en la sección icónica de ilustraciones que viene después de una precisa cronología del autor y su época, el editor comercial ha privilegiado la reproducción de fotogramas de la adaptación cinematográfica de Méndez Leite (pág. 28), más actuales que las ilustraciones originales de la primera edición de Arte y Letras por Joan Llimona y Francisco Gómez Soler. También podrá decirse que la bibliografía que sigue a una introducción *clásica*, es decir, muy adaptada al público escolar o universitario, padece un poco de lo que ha tardado el editor en publicar este trabajo de años y hace muchos años acabado (se cita, sin embargo, con toda razón, la biografía de Leopoldo Alas por Yvan Lissorgues de 2007) y que en los anexos se reproducen algunos documentos y juicios críticos que hacen al caso.

En cuanto a las "orientaciones para el estudio" (págs. 1209-1234), también de reglamento son las clásicas que consisten en "buscar", "rastrear", "localizar", "identificar", "clasificar", "explicar", "analizar", "completar", "ampliar información", y se aplican a la España del siglo XIX, la ficción y la realidad en la novela (tal vez no sea de tanta utilidad pedagógica la situación de los lugares de la novela en la Oviedo actual), los personajes, la religión y el clero, el sentimiento de la naturaleza, el lenguaje, etc. Por cierto, muy fecundo será para un aprendiz de filólogo reconstruir un retrato básico (prosopografía y etopeya) de Ana Ozores, Fermín de Pas, Víctor Quintanar y Álvaro Mesía; y bastante original y novedoso interrogarse sobre la causticidad lingüística o "un recurso singular: el empleo de la letra cursiva", muy especialmente cuando delata una intención irónica característica de una estética clariniana tan convincentemente delineada por Carole Fillière en *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín* (Madrid: Casa de Velázquez, 2011).

Sobre lo que pertenece al editor comercial, además de lo ya señalado, se podrá echar en falta en tan larga novela la ausencia en los encabezamientos de cada página de la mención del capítulo en curso, y lamentar la supresión, en el capítulo XXVII (pág. 1031), después del famoso y eufemístico *Hablaron*, de un muy elocuente blanco tipográfico

presente en la primera edición y en las siguientes. Se dará por bueno el retrato de cubierta *Retrato de dama en azul*, de Raimundo de Madrazo, pintado entre 1897 y 1905 (cada clarinista tiene su propia representación gráfica de Ana Ozores), pero no tanto el muy reductor y pedestre resumen que se hace de la obra en la cuarta de cubierta, más propio de una novela de folletín que de una obra perteneciente al canon literario universal.

Algún crítico de ediciones críticas, partidario de la no anotación de las obras clásicas, opinará que esta edición es como una *Regenta* para vagos, pero, secreta o inconfesadamente, seguro que tampoco dejará de acudir a la subsidiaria, pero ilustrada, sabiduría de Rodríguez Marín. No digamos los aprendices de filólogos y también los más curtidos o veteranos.

Enseñar al que no sabe es obra de misericordia y, como hermano mayor, más compañero que maestro o superlector, Rodríguez Marín ayuda a una lectura más fructífera de *La Regenta* (obra con fama de *difícil*), sin imponer su propia lectura, sin empecer la libertad del lector.

La edición didáctica de *La Regenta* ofrece, pues, una lectura más acompañada que guiada, haciendo que el texto hable al lector sin rodrigón ni corsé pedagógico. Y de resultas —algo muy de agradecer— le hace al lector más inteligente.

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

ARTE, ESPECTÁCULOS Y PROPAGANDA BAJO EL SIGNO LIBERTARIO (ESPAÑA, 1936-1939)

Emeterio DIEZ PUERTAS

(Barcelona: Laertes, 2020, 268 págs.)

Al abrir este libro, el lector va a encontrarse con un mundo fascinante, lleno de heroísmo, de idealismo y de violencia. Y a la vez va a entrar en las entrañas de un experimento social tan radical como lleno de buen sentido. Va a desembarcar en la Utopía revolucionaria del movimiento libertario que, en medio de enormes contradicciones, con numerosos enemigos, se creó en la España republicana durante la Guerra Civil. Va a descubrir cómo se aplicaron los principios utópicos al mundo del espectáculo. Va a conocer, en fin, uno de los momentos más sorprendentes de toda la historia del teatro y el cine español. Y lo va a hacer de la mano de un autor que ha buscado la mayor objetividad posible:

> *Este libro no es un encomio de la revolución del 36, ni quiere abrir una causa general. Esta es la historia de unos hombres guiados por el idealismo de la utopía y la fe en la humanidad, aunque hay quien puede verlos, de hecho los hubo, como hombres guiados por la insensatez del buenismo o la sed de venganza contra el enemigo de clase. El capítulo "Revolución y terror" siempre da para mucho. De hecho, no podemos evitar este tema en el desarrollo del libro, pero ya adelantamos que la contrarrevolución fue mucho más sangrienta y que la violencia política no basta para explicar lo que pasó en la retaguardia republicana* (pág. 10).

Desde el estudio pionero de Robert Marrast sobre el teatro durante la Guerra Civil, publicado en 1978, se tiene constancia de que, en el mundo del teatro, la gestión obrera (fundamentalmente de la CNT) de los locales de espectáculos de la España leal había supuesto un éxito económico y laboral que superó con mucho al sistema empresarial que existía antes de la guerra: más trabajadores, mejor pagados y responsables de la gestión

de sus centros de trabajo; mejor distribución de ingresos y gastos; mayor atención a los locales de exhibición; racionalización de la distribución, etc. Todo ello combinado con la insatisfacción de los mismos responsables de la política teatral al ver que el repertorio seguía siendo en gran parte el mismo que el de la "época burguesa".

El libro de Emeterio Diez Puertas, entre otros muchos méritos, tiene el de encuadrar estos hechos dentro de toda la política de espectáculos de la central anarcosindicalista, dando por tanto mayor importancia al cine, que, como medio de masas, era visto por los anarquistas como el medio idóneo para transmitir un mensaje revolucionario. Al rechazar el estudio compartimentado de cada una de las formas de espectáculo se acerca más a la realidad, ya que los esfuerzos de los cenetistas, a menudo de acuerdo con los socialistas de la UGT, se centraron en crear una política conjunta que no dejase fuera ninguna actividad del mundo del espectáculo.

Ciertamente, el libro, que reúne y reescribe estudios realizados previamente por Emeterio Diez Puertas, se centra más en la política cinematográfica y las películas rodadas por los anarquistas. Gracias a ello el lector tiene una amplia información sobre filmes casi desconocidos, como el documental *La toma de Siétamo*, realizado durante la campaña de la columna Durruti por tierras de Aragón, el filme de propaganda del ideal anarquista *En la brecha,* o lo que el autor califica de "cine comercial anarquista", como *Aurora de esperanza*, *Barrios bajos* o *Nuestro culpable*, películas de contenido social que en parte anticipan el cine político posterior. Esto no supone olvidar el teatro, del que se nos presentan los estrenos más importantes auspiciados por la CNT: *Venciste*, *Montatkof*, obra antibolchevique de Isaac Steinberg, y *AK y la Humanidad*, de la escritora *Halma Angélico*, afiliada al sindicato anarquista, que abandonó después de los virulentos ataques que recibió de sus mismos compañeros.

Ha sido el propósito del autor hacer una narración "impresionista", que haga atractiva la lectura de un proceso que en buena parte se basa en datos económicos, informes políticos o jurídicos. Lo ha hecho siguiendo una organización cronológica, desde el momento mismo de la revolución en julio de 1936, hasta el exilio y la represión franquista en la posguerra. Aunque hay referencias a la situación del Levante, la obra está centrada en Madrid y Barcelona, los dos lugares fundamentales en lo referente a la política de espectáculos del anarcosindicalismo. Es cierto que falta, para tener una visión completa de lo que sucedió en este campo durante

la Guerra Civil, ofrecer también la visión de los grandes rivales de los anarquistas en su mismo bando, los comunistas, que tuvieron también una interesantísima política de intervención en el teatro y el cine. Pero ya advierte Diez Puertas: "este no es el libro definitivo sobre el tema. […] Ni siquiera explicamos todo lo que pasó en la industria del espectáculo". No es el libro definitivo. Pero en muchos aspectos lo parece.

No podemos dejar de señalar que la obra de Emeterio Diez está llena de apuntes que piden a gritos un desarrollo independiente, en forma de dramas, novelas, películas o series televisivas: la aventura trágica de Tina de Jarque, actriz de variedades, una de las pioneras del desnudo femenino en escena, detenida por sus simpatías fascistas, liberada por el mismo anarquista que la tenía presa, que se enamoró perdidamente de ella, y fusilada con su amante cuando ambos trataban de huir a Francia con el producto de varios robos perpetrados por el audaz libertario; la rocambolesca historia del cineasta Francisco Elías, director de la primera película sonora del cine español, falangista infiltrado en la CNT, que acaba siendo uno de los responsables de toda la política de espectáculos del sindicato anarquista para terminar huyendo de la zona republicana y exiliarse en México… Multitud de historias apenas esbozadas que muestran la complejidad de un momento histórico lleno de luces y sombras y que, a pesar de tanta jeremiada de "¡Otra película sobre la guerra!", están esperando salir a la luz.

Fernando Doménech
RESAD

GALDÓS EN SUS TEXTOS. ASEDIOS CRÍTICOS PARA UNA HERMENÉUTICA

Francisco ESTÉVEZ REGIDOR

(Valladolid: Universitas Castellae [Anejos *Siglo Diecinueve*, 8], 2016, 204 págs.)

El volumen presente es una monografía sobre la transcendental figura de Benito Pérez Galdós (1843-1920), el gran clásico que representa sin duda una de las columnas de la literatura española y que ocupa un destacado lugar en el acervo literario europeo, junto a Honoré de Balzac, Henry James, *Stendhal*, León Tolstoi o Gustave Flaubert. Don Benito perteneció a la gran pléyade de la novela europea del siglo XIX, gracias, entre otros dones literarios, a una gran capacidad de observación con la que supo leer de manera aguda la sociedad decimonónica española, penetrando en su tejido social y absorbiendo su esencia, para narrar en sus obras "las pasiones y las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisionomías, todo lo espiritual y físico que nos constituye y rodea", o sea, la "materia novelable", que conocemos por el famoso discurso que leyó en el acto de ingreso en la Real Academia Española (RAE), celebrado el 7 de febrero de 1897. Como indica Francisco Estévez en la presentación de su ensayo, para Galdós, "el deseo de penetrar, investigar y razonar la esencia de la sociedad española de su tiempo fundamenta su creación con un programa de trabajo exigente".

La amplísima producción literaria del escritor canario, con más de ochenta obras entre *Novelas Contemporáneas* y *Episodios Nacionales*, además de todo el teatro y su cuentística, sumada a la extensísima bibliografía crítica, dificulta cualquier estudio sensato sobre la obra total de Galdós. Ello explica que la mayoría de los acercamientos al autor sean parciales o temáticos, sin ofrecernos una visión de conjunto del clásico, tan necesaria. La principal excelencia de este libro es que presenta a un Galdós de plena conciencia creativa, visto a través de sus textos teóricos,

aplicados en sus *Novelas Contemporáneas*. El estimulante perfil que ofrece de don Benito, siendo totalmente reconocible, es uno con nuevas aristas, con más agudeza y nitidez en los detalles. En cumplida necesidad del avance teórico y de la literatura que tenemos, cada generación debe hacer una propuesta de lectura interpretativa de sus clásicos. La generación a la que pertenece Estévez (1976) ha dedicado estudios temáticos o históricos a don Benito, pero no había realizado un estudio general de la poética y pensamiento teórico que de la novela tenía Galdós. Es por ello que esta monografía resulta de una importancia trascendente, que conviene reivindicar en el año 2020 cuando se cumple el centenario de la muerte del escritor canario; año 2020 que viene con el anuncio de publicación de *Galdós. Una biografía* (Tusquets), la prometedora biografía que ha preparado la catedrática Yolanda Arencibia y que ha recibido el galardón Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias.

En el ensayo *Galdós en sus textos,* conviene subrayar el calado profundo del subtítulo *Asedios críticos para una hermenéutica*, pues se estudian aquí las ideas más representativas de las interpretaciones galdosianas, pero también y sobre todo la profundización en las cuestiones de mayor relieve teórico, analizando desde la semiótica, la estilística o la propia narratología, según convenga al recorrido hermenéutico, para analizar la poética de Benito Pérez Galdós que los distintos cauces de su obra narrativa abrieron durante más de cincuenta años. Encontramos en estas páginas agudas una argumentada defensa de la escritura galdosiana, que ha sido objeto de una crítica negativa, especialmente en los años sesenta y setenta del siglo pasado. Escritores del calibre de Francisco Umbral y Juan Benet han tratado de apocar y desestimar su producción, simplificándola, reduciéndola al simple marbete de *realista*, que acogota tanto la pluralidad de la obra del canario.

Se agradece además que la monografía esté escrita con pulso ágil, con pasajes incluso de *gran style*, virtudes poco frecuentes en la academia española.

La monografía se estructura en cuatro grandes bloques. El primero, "A vueltas con Galdós y su obra" (págs. 7-17), presenta un balance crítico de las cuestiones teóricas y poéticas más relevantes que el galdosismo ha ido desgranando sobre el autor canario. El segundo bloque analiza la presencia autorial en las novelas contemporáneas, su representación e implicaciones en términos narratológicos, así como un análisis simbólico detenido sobre

el emblema que presidia las primeras novelas de Galdós: "*Ars, natura, veritas*" y el calado que en poética narrativa tuvo semejante rótulo. En el bloque de "Asedios al pensamiento" (págs.35-44), se presentan distintos capítulos teóricos sobre el pensamiento poético de Benito Pérez Galdós. Y, en el último bloque, el más amplio de los cuatro, cada capítulo se dedica a al análisis teórico de una novela o grupo de novelas de Galdós. De tal manera, el primer capítulo es una introducción teórica al uso narrativo que don Benito dispone a la "ciudad", casi como si fuera un personaje más. El segundo propone un acercamiento semiótico a *Tristana*. El tercer capítulo se compone de un análisis narratológico a la tetralogía de *Torquemada*, poniendo a su protagonista usurero en dimensión europea con los personajes avaros de otras literaturas europeas. Desde la lectura teórica atenta de estas mismas cuatro novelas, Estévez propone una pesquisa ecfrástica donde pone de manifiesto su sensibilidad comparatista entre artes, avizada en la concretización de varios pasajes, donde la pintura se funde con la literatura en Galdós. En *Nazarín* y *Halma* se estudian los discursos de poder. Y, por último, el capítulo dedicado a *Misericordia* resulta una interpretación de crítica literaria que saca buen fruto al cronotopo bajtiano, conjugado con la deconstrucción de la ciudad simbólica en clave derridiana, para realizar una interpretación novedosa y útil, más allá de las manidas interpretaciones en clave de moral cristiana, incluyendo ilustrativos ejemplos extraídos con acierto de la novela. Es en la interpretación crítica de estos pasajes, donde se nota la experiencia crítica de autor, adquirida por Estévez durante años como crítico literario en el suplemento *Los Lunes* de *El Imparcial*.

La esclarecedora visión y puesta al día del clásico, entendido tal en el sentido propuesto por Italo Calvino en *Perché leggere i classici* (1991), nos pone una vez más, delante de una caleidoscópica armonía estilística donde el pensamiento y escritura se entregan a la historia para mirar hacia un futuro común. Galdós resulta fuente inagotable de estudio, el mayor clásico junto a Miguel de Cervantes en lengua española. El profesor Francisco Estévez vertebra sus publicaciones en torno al campo de la teoría literaria, la literatura comparada y la crítica literaria, sin descuidar la atención a la edición de clásicos como *10 novelas de Galdós y un discurso* (Cátedra, 2016), junto al galdosista Germán Gullón, o la edición crítica *"Yo soy aquel que ayer no más decía". Libros poéticos completos de Rubén Darío* (Fondo de cultura Económica, 2019). Con la monografía *Galdós en sus textos. Asedios críticos para una hermenéutica* (2016), completa

desde el lado teórico y crítico esa primera y necesaria labor filológica que es editar en limpio y claro los textos.

S. Cristian Troisi
Universidad de Málaga

TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN (2000-2018). EN HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO

Guillermo LAÍN CORONA y Rocío SANTIAGO NOGALES (eds.)

(Madrid: Visor Libros, 2019, 904 págs.)

Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo recoge las aportaciones expuestas, tras previa selección, en el XXVII Seminario Internacional y presencial del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (*https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html*)[1], que tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, del 20 al 24 de junio de 2018. Este es el tercer tomo de los tres que constituyen el gran homenaje brindado al profesor Romera con motivo de su jubilación y el inicio de su período de emeritez como catedrático de Literatura Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, de su equipo de investigación, se han encargado de la edición tanto de este como de los otros dos volúmenes: *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 1234 págs.) y *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 864 págs.), que constituyen las dos primeras entregas del merecido tributo, consistente en una convocatoria abierta de estudios sobre literatura y teatro, tanto de España como de Hispanoamérica, así como de otros ámbitos, en los que el homenajeado es un referente internacional muy destacado. En la web del Centro de Investigación hay un apartado con todas las fases del "Homenaje al profesor José Romera Castillo": *https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/homenaje_jose_romera.html*. Asimismo, en Canal UNED puede verse la serie dedicada al profesor José

[1] Todos los enlaces que se citan en esta reseña han sido (re)consultados el 02/01/2020.

Romera Castillo: *https://canal.uned.es/series/5b964548b1111fc7048b456d.*

En el *Preámbulo* (págs. 13-23) del volumen que reseñamos, de manera paralela a los otros dos tomos, se explica la bipartición del homenaje, se ofrece una relación de los actos presenciales en el seno del XXVII Seminario Internacional (págs. 15-18) y se explica la publicación de los resultados de la convocatoria en tres volúmenes.

A continuación, y tras el *Apéndice* donde se aporta la relación de universidades / instituciones / investigadores y escritores participantes en los tres volúmenes, este tercero (cuyo índice puede verse en *https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/indice30.pdf*), de la misma manera que los anteriores, aparece estructurado en dos partes: "Homenaje al profesor José Romera Castillo. *Laudationes*" y "Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)". Abre las *Laudationes* Olivia Nieto Yusta, una de sus discípulas, quien resume las numerosas actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), creado y dirigido por José Romera Castillo, que comprenden trabajos relacionados con el teatro y la literatura de los siglos XX y XXI, su enseñanza y su vinculación con el cine y las nuevas tecnologías. Una de las actividades más destacadas del SELITEN@T la constituyen los Seminarios Internacionales, entre los que destacan los dedicados al teatro, de cuya reseña se ocupa el Equipo del SELITEN@T. Elemento imprescindible de la difusión de estas investigaciones es la revista *Signa*, herramienta de la Asociación Española de Semiótica —creada también por el profesor—, fundada esta, la revista, en 1992 y dirigida por José Romera Castillo, muy vinculada al SELITEN@T en cuanto a su temática y objetivos, incluida en los índices de más prestigio internacional gracias a la exigente labor de selección y edición de los artículos, y sobre cuyos 27 años de andadura —29 mientras redactamos estas líneas— nos ilustran Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona en este volumen. Culminando las *laudationes*, Miguel Ángel Jiménez Aguilar, otro de sus discípulos, realiza un exhaustivo recorrido por la presencia del profesor en los *media*: entrevistas, reseñas, noticias, páginas en redes sociales, jurado de Premios literarios, los numerosos programas en TVE-2 y RNE-3 —que pueden verse y oírse en TVE a la carta y en Canal UNED—, tanto sobre escritores y dramaturgos como sobre su labor como destacado investigador, miembro de ocho Academias y de diversas Asociaciones científicas.

Después de estas *laudationes*, se incluye parte del *curriculum vitae* de José Romera[2] integrado por las publicaciones, Tesis de Doctorado y Memorias de Investigación sobre Literatura, Teatro y Nuevas Tecnologías (págs. 161-166). Para cerrar esta primera parte, "*Meus esse gratias semper*" —como en los tomos precedentes, *Cartografía literaria* y *teatral*—, del propio José Romera Castillo, agradeciendo las intervenciones laudatorias de amigos, entre quienes se encuentran creadores literarios, compañeros e instituciones diversas.

La segunda parte, "Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)", de gran interés y novedad, se inserta en una de las líneas de investigación en las que el profesor Romera Castillo ha sido pionero y destacado cultivador en su examen en España. Se inicia con la sección "Aspectos generales", que abre convenientemente Jerónimo López Mozo con su imprescindible aportación al estudio del teatro autobiográfico actual a partir del muestreo de su presencia en la escena del presente siglo. La aportación de López Mozo es un magnífico punto de partida a la experimentación con el concepto de *autoficción* que realizan Borja Ortiz de Gondra, destacado dramaturgo, y Pablo Iglesias Simón, director de la RESAD, en una intervención, en forma de amena conferencia dramatizada, en la que se repasan y ajustan postulados teóricos sobre este ámbito y sus relaciones con el teatro. Simone Trecca, destacado hispanista italiano, propone una clasificación del teatro bio- y autobiográfico a partir del análisis de obras de Antonio Tabares, Carlos Contreras y José Ramón Fernández. José Gabriel López Antuñano considera el teatro autorreferencial como un tipo de teatro autobiográfico o autoficticio que representa las vivencias del autor o sus opiniones sobre la sociedad que le rodea. Pilar Jódar Peinado propone que la metateatralidad es la estrategia fundamental de que se sirve la autoficción, basándose en el análisis de piezas de Borja Ortiz de Gondra, Antonio Rojano, Alberto Conejero y Lola Blasco, entre otros. Orestes Pérez Estanquero explora el elemento autobiográfico en eventos escénicos representados en Barcelona entre 2004 y 2012, donde los intérpretes no son actores sino *performers*, gente real. Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira ofrecen una caja de herramientas de investigación performativa

[2] Se trata esta de la tercera parte del *curriculum vitae* del profesor; las otras dos han sido publicadas en los restantes volúmenes del homenaje, aunque pueden consultarse las 240 páginas del *curriculum* completo en: *https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf*.

sobre uno/a mismo/a y, a la vez, un método de análisis de espectáculos autobiográficos. José Antonio Pérez Bowie establece una tipología del teatro autoficcional a partir de un importante *corpus* de textos desde el período democrático, basándose en aspectos como el punto de vista, la duración del fragmento de vida representado o el grado de ficcionalidad, entre otros.

En el siguiente apartado, "Teatro biográfico", se incluye una serie de artículos dedicados a figuras históricas y artísticas cuya biografía ha sido objeto de dramatización en los escenarios de principios del siglo XXI. Julio Vélez Sainz, director del Instituto del Teatro de Madrid, analiza *Azaña, una pasión española*, una selección de textos del propio escritor y presidente de la II República, con dramaturgia y dirección de José Luis Gómez (ayudado por Lino Ferreira) y *Unamuno: venceréis pero no convenceréis*, con textos del escritor, dramaturgia de Pollux Hernúñez, con dirección de Carl Fillion y J.L. Gómez, ambos de 2018, con producción del teatro madrileño de la Abadía, que trabajan la recuperación de la memoria histórica entre la biografía y el mito. María Jesús Orozco Vera se centra en algunos interrogantes de la biografía del Greco, en *Historia de un cuadro*, de Alfonso Zurro (2014). Miguel Ángel Jiménez Aguilar y Jesús Ángel Arcega Morales se ocupan de la presencia de Pablo Picasso y Luis Buñuel, respectivamente, en el teatro de principios del siglo XXI, diferenciando entre espectáculos basados en la biografía de cada uno o inspirados en sus obras pictóricas —además de las incursiones en el teatro del propio pintor malagueño, que comenta Jiménez Aguilar—.

La sección de "Dramaturgias femeninas" se inaugura con el completísimo repaso que hace Antonia Bueno Mingallón a su labor como dramaturga. La hispanista italiana, Veronica Orazi, estudia la narración autobiográfica de Helena de Troya, Julieta y Teresa de Ávila, en las respectivas obras de Miguel del Arco, Sanchis Sinisterra y Juan Mayorga. La estadunidense Helen Freear-Papio considera *Variaciones sobre Rosa Parks* y *Eudy*, de Itziar Pascual, dentro del contexto del *teatro biográfico feminista*. La hispanista francesa, Beatrice Bottin, explora *Anatomía poética*, de Elena Córdoba, diario íntimo en línea que abarca el proceso de investigación en torno al propio cuerpo, mediante textos literarios, fotos y vídeos. Ricard Gázquez Pérez propone a Macarena Recuerda Shepherd como representante de los espectáculos autoficcionales en los que sus creadoras se cuestionan el concepto de identidad a través de diferentes

disciplinas artísticas que incluyen la instalación o la fotografía. Paloma González-Blanch Roca estudia la adaptación teatral que realiza Ana Zamora, directora de Nao d'Amores, de la novela con rasgos autobiográficos *Penal de Ocaña*, de su abuela María Josefa Canellada. Ana Prieto Nadal se ocupa de *Claudia*, de la compañía La Conquesta del Pol Sud, una obra testimonial y autobiográfica sobre los niños robados durante la Dictadura Argentina. El mexicano Enrique Mijares Verdín analiza la problemática relación de la dramaturga mexicana Concepción León Mora con su padre machista, en *Cachorro de león. Casi todo sobre mi padre*. A continuación, dos artículos que tratan de la artista escénica Angélica Liddell: el de la hispanista italiana, Silvia Monti, trata de *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, que une autorreferencialidad y autobiografía; y el trabajo de Patricia Úbeda Sánchez se ocupa de los diarios íntimos *Venecia* y *La novia del sepulturero*, expresiones escénicas del dolor corpóreo. De la misma artista, *Perro muerto en la tintorería: los fuertes* se une a *Los Gondra*, de Borja Ortiz de Gondra, en el trabajo de Mario de la Torre Espinosa, que destaca la vinculación de la autoficción con el compromiso ético.

Precisamente, *Los Gondra* es el asunto de dos trabajos más del siguiente apartado: "Dramaturgias masculinas". La hispanista francesa Carole Nabet Egger estudia este texto como la superposición del relato autobiográfico y ficcional con voluntad de convertirse en un paradigma de carácter universal; y Francisco Vicente Gómez la considera, junto con *La colmena científica o el café de Negrín*, de José Ramón Fernández, paradigmas de vidas cotidianas con capacidad para interpretar la existencia humana. José Ramón Fernández también es el objeto de estudio de la estadounidense Alison Guzmán, pero, en este caso, en su obra *J'Attendrai*, como ejemplo de lo que la investigadora ha denominado la *meta-postmemoria*. *J'Attendrai* es tratada asimismo por la hispanista francesa Antonia Amo Sánchez junto con *Gurs: una tragedia europea*, de Jorge Semprún. Se trata de dos obras de tema concentracionario donde el *yo* trasciende lo autobiográfico para adquirir una dimensión colectiva. Margarita Piñero Piñero explora la autoficción en el teatro de José Luis Alonso de Santos, presente desde sus inicios, para llegar a *En el oscuro corazón del bosque* (2009), donde la materia dramática es la reflexión del autor en torno al binomio verdad / vida. La estadounidense Eileen J. Doll habla de *El biógrafo amanuense*, de Jerónimo López Mozo y *Enemigo*

interior, de José Sanchis Sinisterra, que problematizan la imposibilidad de reconstruir la propia vida debido a las inconsistencias de la memoria. La también estadounidense Jerelyn Johnson considera las obras biográficas de Mayorga: *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *La lengua en pedazos, Reikiavik* y *El sueño de Ginebra*, como teatro histórico en el que se reflexiona sobre la visión de los vencidos. Anxo Abuín González nos traslada a la danza con *Una tirada de dados*, la conferencia-*perfomance* del bailaor Israel Galván, en la que este cuestiona el concepto de identidad asociada a un lugar. Nerea Aburto González estudia en *Lu eta Le* —producida por Ados Teatroa, con texto de Bernardo Atxaga— la relación de los artistas vascos Lourdes Iriondo y Xabier Leteren con la muerte. José Vicente Peiró Barco se fija en el teatro valenciano, especialmente, en El Pont Flotant, quienes dramatizan sus experiencias personales para acercarse al público, y en Javier Sahuquillo, que aparece como personaje en su propia obra *La capilla de los niños*. Francisco Javier Otero García se ocupa de *Tres poemas dramáticos*, de Pablo Fidalgo Lareo, testimonio de la memoria de su familia. La mexicana, Susana Báez Ayala, nos lleva a otras latitudes con la biografía de los hermanos Revueltas, artistas mexicanos, a quienes Enrique Mijares —citado anteriormente— dedica *Cuarteto. Un aire de familia*.

Bajo el epígrafe de "Otros ámbitos", la destacada hispanista francesa, Isabelle Reck, estudia las piezas autoficcionales francesas de Py, Richter y Khatib, en las que se mezcla la historia individual y la colectiva. Ana Zamorano estudia los elementos autobiográficos en *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, versionada por Marta Ruiz, y de otras adaptaciones de las obras de la escritora británica. Marina Sanfilippo se ocupa del ámbito italiano, analizando *Conversación con Primo Levi*, de Mercedes Lezcano y *Primo*, de Jacob Olesen, donde el escritor turinés aparece como personaje. José Ignacio Lorente Bilbao descubre en *Moeder*, de la compañía belga Peeping Tom, la reflexión íntima acerca de la maternidad que el proceso de duelo por la desaparición de la madre provoca. Julia Nawrot se interesa por la autobiografía danzada que constituye el *Tríptico*, del bailarín polaco Mikolaj Mikolajczyk, basado en la crisis personal sufrida a raíz de una grave lesión.

En el apartado que se dedica a "Otros formatos escénicos", María Victoria Soriano García analiza lo biográfico o autobiográfico de las óperas de Osvaldo Golijov y Wolfgang Rihm, representadas en el

Teatro Real de Madrid, como muestra de la renovación de este género en los inicios del siglo XXI. Por su parte, Manuel Lagos Gismero aporta numerosas referencias a zarzuelas y musicales anglosajones estrenados en nuestro país, de 2000 a 2017, inspirados en personalidades del arte y en sus obras. Finalmente, Juan José Montijano Ruiz se dedica a los espectáculos arrevistados, a los relacionados con la copla y a los cuplés, basados todos ellos en biografías de clásicos del género.

Cierran este tomo, como colofón del homenaje, las palabras del propio José Romera Castillo, pronunciadas el 22 de junio de 2018, precedidas por la presentación de Francisco José Gutiérrez Carbajo. A continuación, la *Tabula gratulatoria* (págs. 881-883) de este volumen en la que figuran 102 colegas y amigos del hispanismo internacional, relacionados con el teatro, de las 40 instituciones / publicaciones y 232 colegas y amigos en total que aparecen en los otros dos volúmenes (*https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tabula_gratulatoria_homenaje_romera.pdf*). Le siguen las publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, los índices de los volúmenes precedentes (el I y II) y la relación de las actividades en homenaje al profesor.

En definitiva, un magno homenaje y una exhaustiva recopilación de las aportaciones del profesor José Romera Castillo en consonancia con su absoluta y escrupulosa dedicación al ámbito del hispanismo, del que es una muy destacada figura y una señera referencia internacional.

Pilar Jódar Peinado
Academia de las Artes Escénicas de España

LA LLAMA Y LA FLECHA. IDEOLOGÍA Y DOCUMENTO HISTÓRICO EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Juan José LANZ y Natalia VARA FERRERO (eds.)

(Sevilla: Renacimiento, 2019, 335 págs.)

Parte del proyecto de investigación, "La poesía hispánica contemporánea como documento histórico. Historia e ideología", este libro comporta el séptimo volumen que desde 2012 ha producido con mucho éxito esta iniciativa. Con semejante título, atrevido y atinado en la misma medida, era de esperar que los trabajos que produjera se movieran en una línea entre la crítica literaria pura y el dato fehaciente. Ello ocurre sin duda en *La llama y la flecha.* Es un libro cuyo valor documental difícilmente puede desligarse de lo original de las piezas que han seleccionado sus integrantes para sus respectivos trabajos de crítica literaria. Además, la cohesión interna de los apartados es grande y el lector se encontrará con que todas las investigaciones se complementan entre sí.

En reflexiones anteriores acerca de su propio proyecto, los dos editores del libro han propuesto que el objetivo último de su trabajo colectivo es ante todo explicar los textos poéticos en su contexto histórico y cultural, para poder atribuirles finalmente un valor documental. Se basan para ello en las reflexiones de Peter Burke, entre otros, para sumarse a la concepción del crítico de la "historia cultural" mencionada también en el prólogo de *La llama y la flecha*. Y siguen la corriente de Simon During y su *The Cultural Studies Reader* de 1993, sin olvidar por supuesto al padre del sector de los Estudios Culturales, Raymond Williams, para entender que se debe "evitar todo automatismo historicista que contemple el texto poético como mero reflejo de una situación histórica concreta y no como el resultado de una producción dentro de un sistema ideológico en constante transformación". El estudio de la semiótica de la cultura, por lo tanto, y fundamentalmente los enfoques sobre el tema de Yuri M.

Lotman y su Escuela de Tartu (1979), les son también de vital importancia para comprender que el estudio del hecho poético es así mismo el estudio de un hecho ideológico, producido siempre dentro de un polisistema. Categorización, esta última, que sin remisión les conduce a tener en cuenta las propuestas de Itamar Even Zohar y su Teoría de los Polisistemas acuñada en 1979.

Con semejante respaldo teórico, más que adecuado y actualizado para la evaluación de la poesía en los tiempos que corren, en *La llama y la flecha* nos encontramos con once investigaciones que se enclavan dentro de ese amplio aparato crítico para acercarse a diferentes textos y a diferentes temas. A nivel temático, lo fundamental es que hay una primera gran vertiente que es la del exilio; y una segunda que es la de la poesía más contemporánea, en el amplísimo sentido del término. Se crea así una línea evolutiva en torno a la poesía de nuestro país que además viene ordenada prácticamente de forma cronológica para la mayor comodidad del lector. El libro consigue describir, para el lector más avezado, las evoluciones y las complejidades del hecho poético en España, además de indagar en las dos grandes líneas temáticas de investigación comentadas anteriormente cuando se trata de ofrecer informaciones más concretas en cada caso. Es en definitiva un libro, como todos los adscritos a este proyecto de investigación, tan completo como complejo.

El primer apartado del libro versa sobre *De Fuerteventura a París. Diario de confinamiento y destierro vertido en sonetos por Miguel de Unamuno*. Desde mediados de mayo de 1924, Miguel de Unamuno confeccionaba en las Islas Canarias el complejo texto que, ya desde el título, era de esperar que se situara a caballo entre la poesía, la autobiografía, la "desfiguración" que proponía Paul de Man, el fingimiento del sujeto lírico, y el diario íntimo. Juan José Lanz recoge todas las categorizaciones anteriores y subraya que el texto suponía una crítica feroz por parte del poeta vasco al Directorio Militar de Primo de Rivera y a la monarquía abúlica de Alfonso XIII, que materializaba además su presencia de desterrado beligerante en el país; primero desde las islas, después desde París y más tarde desde Hendaya hasta su regreso a España el 9 de febrero de 1930.

La poesía de Concha Méndez es moderna y siempre trató de abordar las problemáticas femeninas. Así lo describe la profesora Kathryn Everly en "La mujer nueva y el erotismo en la poesía de Concha Méndez",

además de proponer que el exilio de Méndez fue doble (p. 74), territorial y sociocultural al mismo tiempo. Inteligentemente, la crítica resalta que la poesía de Méndez supuso, además, en las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado, una descripción de la "nueva mujer internacional" (p. 86) que sin duda marcó además el camino para las poetas de la llamada Edad de la Plata de la poesía española del siglo XX.

Los mitos "estrictamente sociológicos" (p. 93) estuvieron muy presentes en la obra de los exiliados españoles, como reivindicación de pertenencia a una tradición socio-cultural y específicamente literaria. Muy inteligentemente lo ha detectado la profesora Natalia Vara Ferrero en este caso. El *Cantar de Mio Cid* es para ella uno de los que más se ha re-semantizado a lo largo de la tradición literaria española, por cuanto tiene de canónico, pudiendo atribuírsele una "capacidad representativa que respondía a las necesidades de cada grupo social" (pp. 95-96). El franquismo supo aprovechar la dimensión ejemplarizante que Ramón Menéndez Pidal le había atribuido a la figura mítica y, en respuesta, algunos exiliados como Alberti, Guillén, Salinas, Eleazar Huerta, Eduardo de Ontañón y María Teresa León, supieron combatirla en sus textos de diferentes géneros, desde la poesía hasta la biografía pasando por el ensayo, tal y como muestra la profesora en su novedoso análisis de los mismos.

Desde que Alberti llegara a Madrid en 1917 una de sus obsesiones fue el Museo del Prado. Así lo presenta la profesora Almudena del Olmo Iturriarte en su análisis comparativo entre *A la pintura (Poema del color y la línea)* y varias de las obras pictóricas emblemáticas recogidas en el museo. Destaca la crítica, para completar su bello análisis ecfrástico, que *A la pintura* fue sobre todo "una salvaguarda individual y colectiva frente a las agresiones y horrores de la historia" (p. 149).

Salmos al viento (1956) es un libro marcado por la auto-referencialidad autorial. Así lo entiende Marcela Romano en su extenso análisis sobre el papel que juega el sujeto lírico en el libro de poemas de José Agustín Goytisolo. La crítica recorre las posibilidades del sujeto lírico de Goytisolo desde la ironía, con todas sus aristas, hasta el *ethos* autorial (p. 158); basando su trabajo en una fuerte documentación teórica sobre dichos conceptos que abarca desde Schlegel hasta Pere Ballart, sin pasar por alto por supuesto los trabajos en torno a la obra de Goytisolo de Carme Riera.

A partir del gran poema simbolista *Maldan behera* de 1959,

Gabriel Aresti dio un giro hacia la poesía comprometida. Ello lo ilustra Jon Kortazar en el estudio de la evolución de la poesía del autor vasco, desde 1933 hasta 1975, donde aduce razones estéticas y biográficas para el cambio de orientación en la poesía de Aresti. Propone Kortazar que ya en 1961 Aresti sintió la necesidad de hacer de su poesía un arma antiburguesa y justifica en mucha parte esa evolución en la lectura de los libros de Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra* y *En castellano.* También abre el camino al análisis de las traducciones que Aresti realizó durante la misma década en la revista *Egan* (p. 183); y a entender cómo dichas traducciones influyeron probablemente en sus obras.

Luis Melero Mascareñas aborda seis números monográficos de la revista *Litoral*. Justifica que la revista fue, desde su espíritu combativo heredado de su primera época, una suerte de antología corregida que presentó la poesía de seis escritores como de interés en sí misma, más allá de las incómodas catalogaciones a que se tuvo que someter desde el aluvión de nóminas que se creó en torno al *boom* de los novísimos a partir de los setenta. Se ocupa Melero Mascareñas de los monográficos relativos a Lorenzo Saval de 1979, a Jaime Siles en 1986, a Luis Antonio de Villena en 1990, a Felipe Benítez Reyes en 2001, a Carlos Marzal en 2005, y a Luis Alberto de Cuenca en 2013.

El profesor Alfredo López-Pasarín Basabe propone que *La intimidad de la serpiente* (2003) de Luis García Montero es un libro donde la poesía comprometida que propusieron los poetas granadinos en los manifiestos de *La otra sentimentalidad* fija sus límites. Habla el profesor en términos de "supremacía técnica" y "densidad significativa" (p. 225) para abordar un análisis concienzudo de los parámetros que la poesía social en sí misma planteó como inherentes al género desde el medio siglo poético, para pasar a dilucidar si efectivamente están presentes en *La intimidad de la serpiente*; o, en su defecto, de qué manera se burlan, se superan, se abrazan, o simplemente se transforman. El problema de la ética en poesía social y la concepción del realismo en el discurso lírico a través de herramientas sintácticas, morfosintácticas y semánticas, serán sus dos pilares fundamentales para el análisis.

Para Josefa Álvarez Valadés el mito del viaje y el mundo clásico son dos baluartes principales de la poesía de Aurora Luque. De ellos se derivan otros subtemas como el del erotismo, el de la muerte, o el de los libros (p. 257). Álvarez Valadés lo justifica atinadamente en su apartado, "Mito,

identidad y viaje en la poesía de Aurora Luque, poeta nómada", a través de un análisis literario de las últimas obras de la poeta andaluza, donde además emplea la teoría feminista moderna, enraizada irremediablemente en el libro icónico de 1949 de Simone de Beauvoir, para poner a dialogar los textos con una dimensión que versa sobre la problemática del mundo de lo femenino. Francisco Díaz de Castro incidirá también en esa última perspectiva en "*Personal y político* de Aurora Luque". Quizás otra de las más atinadas aportaciones del extenso análisis del profesor Díaz de Castro es su incidencia en los juegos intertextuales y homenajes a la cultura literaria internacional que pone de manifiesto en su libro de 2015 la poeta andaluza.

Finalmente, Miguel Ángel Muro se ocupa de abordar la poesía de Marta Sanz como reflejo ético de una crítica a su realidad, que queda explicitada desde la primera página de su análisis: "[…] se caracteriza por una clara intención de desautomatizar la escritura y recepción de sus textos para generar con ella una visión o reflexión crítica de la realidad, en un momento histórico y en una sociedad caracterizados por la prevalencia de discursos débiles, complacientes con la ideología capitalista dominante que ha adquirido la apariencia de natural" (p. 301). Muro aborda individualmente los cuatro poemarios escritos hasta la fecha por Sanz y trata también de ponerlos a dialogar entre sí bajo el marbete abarcador de "contenido áspero" (p. 324).

Todos los participantes del volumen han evitado en su caso las incómodas calificaciones teóricas más confusas en pos de la transmisión de su mensaje final. *La llama y la flecha* es un libro de crítica e historia literaria útil, completo, muy bien documentado, y muy accesible para el estudioso de distintos niveles e intereses, que, en su aparente especificidad, aporta una visión coherente del panorama poético español del siglo XX y del XXI. Y, por otro lado, lo liga a su desarrollo histórico en mitad de un panorama sociocultural y político que se ha venido consolidando a base de complejos intercambios entre las esferas del poder, de tan diversa cara en cada tiempo, y la sociedad a la que en teoría servían. Se trata de una visión interesante e inteligente que sin duda revaloriza el hecho poético y permite explicarlo a la vez que inversamente él explica su entorno. ¿No es ese el objetivo último de toda poesía?

María Eugenia Alava
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

LEOPOLDO MARÍA PANERO: LOS LÍMITES DE LA PALABRA POÉTICA

Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN, Sergio SANTIAGO ROMERO y Javier DOMINGO MARTÍN (eds.)

(Valencia: Tirant Humanidades, 2019, 384 págs.)

La figura de Leopoldo María Panero recoge al autor maldito, al creador heterodoxo, al personaje anticonvencional, al enfermo, al poeta más o menos afín a nóminas, a un eslabón de una saga familiar… Tantas y tan interesantes dimensiones requieren análisis concretos, abiertos a la transversalidad, pero también necesariamente delimitados. Con esta intención, el presente volumen, *Leopoldo María Panero: los límites de la palabra poética*, se divide en quince estudios más un prólogo y un epílogo que ahondan en todas las perspectivas que ofrece el poeta. Una personalidad a la que, como recuerda Huerta Calvo en el prólogo, su padre vaticinó "un niño será toda la vida".

La primera parte ("El poeta, entre lo novísimo y lo maldito"), se concentra en la personalidad poética del escritor. Túa Blesa ("Leopoldo María Panero, poeta no español") advierte de la "no españolidad" del poeta, en el sentido de su acervo cultural absolutamente cosmopolita, evidenciado tanto por citas empleadas como por títulos, referencias e influencias (desde un Proust "no leído" o un Trakl hasta de Quincey). El análisis de dicho cosmopolitismo se enriquece al estudiar la apreciación de Leopoldo María de autores españoles como Góngora, Alonso o su propio padre.

Por su parte, Suárez Martínez ("Tradición y modernidad en la poesía novísima de Leopoldo María Panero") se acerca al poeta en relación con su vinculación al grupo de novísimos. Asistimos en este apartado a un estudio de las afinidades y diferencias estéticas y técnicas de Leopoldo María con el grupo, así como de las consecuencias críticas y vitales que tal vinculación implicaron, y todo ello a través de profundos análisis de los discursos poéticos.

Fernández Martínez ("'Atad a un cadáver con hermosas correas': un acercamiento al sadismo corporal en la poesía reciente de Leopoldo María Panero") aborda la presencia de lo sádico en el poeta, el cual accede a una tradición literaria surgida de de Sade pero que abona el terreno de lo subversivo (literario, vital, social, lingüístico, académico…). Como señala el investigador, la violencia generada por esa tradición "no es fascinante solo porque se convierte en lenguaje, sino porque es, en sí misma, lenguaje".

Justamente esta violencia lingüística se halla en las antípodas de la planteada por Carroll, tan superficial y efectista, pero se ajusta perfectamente a la de Leopoldo María, tal y como defiende Pimenta Soto en su capítulo correspondiente ("La escritura y la marranada. Palabra explotada y cuerpo horadado en el lenguaje escindido del loco"). En este, asistimos a la transformación de la palabra en cuerpo, cuerpo que se relaciona con otros cuerpos afectándolos, confundiéndolos e, incluso, agrediéndolos.

Domingo Manrique ("Sobre poetas malditos: tres ejemplos actuales de 'poesía drogada'") introduce una reflexión acerca de los efectos psicotrópicos en el quehacer literario para relacionar la obra de Panero con la de Miguel Ángel Verdasco, Antonio Vega y Fernando Merlo, figuras que también se apostaron al abismo en plena época de inquietud social (la Transición), vanguardismo y drogas.

Sergio Santiago Romero ("'Trapecios una y otra vez': la metáfora escénica en la poesía de Leopoldo María Panero") pone el foco de atención sobre la presencia de lo teatral en la obra del poeta. Para ello, propone previamente una clarificación de las nociones de metáfora y de lo escénico, claves para entender a un autor empeñado en ahondar en los sentidos verbales y que se podía considerar a sí mismo como un actor impostor.

Ya en la segunda parte ("El hombre en familia"), Huerta Calvo ("Leopoldo María Panero: nueva carta al padre") apuesta por la "verdad poética" para alejar todo lo sórdido, morboso y anecdótico que pueda deparar la realidad de los Panero. La vía propuesta se torna necesaria para poder bucear en los discursos de padre e hijo, cuya relación pudo continuar a través de la poesía que convirtió al segundo en lector, glosador y conjurador del primero.

El padre, así como el malditismo, también son tratados por Rivero Machina ("Leopoldo Panero (padre) y los itinerarios del malditismo"). El investigador alerta, en primer lugar, sobre la vaguedad que persigue

al término *malditismo*, en gran parte por la insuficiente visión de Darío heredada de Verlaine. El posible malditismo (no la *rareza*) de Leopoldo Panero es examinado con todo el rigor que la categoría precisa, así como sus consecuencias en la estirpe.

Marc Lagnier ("Cine y literatura. *El desencanto*, hacia una poética del cine") expone pormenorizadamente la realización de la joya de Chávarri, *El desencanto*, relatando tanto las circunstancias en que se engendró como elementos de la intrahistoria (el insistente empuje de Michi Panero, por ejemplo), y brindando un profundo análisis (técnico y semiótico) de semejante exorcismo filmado.

Quesada Sánchez ("Leopoldo María Panero y sus apariciones cinematográficas: Leopoldo María y sus circunstancias") tampoco se aleja de la relación entre el apellido Panero y el cine, aunque centrándose en Leopoldo María (cuya presencia fílmica no se limitó a *El desencanto* y su secuela). El segundo hijo de Leopoldo y Felicidad generó, al igual que sus familiares, un personaje que no sólo lució en la gran pantalla sino en otros medios, sorteando los peligros de trivialización y fama extraliteraria.

La tercera parte de este volumen ("Otros textos y contextos") se abre con el estudio de Martínez Cantón y Gato Losinno ("'Presentimiento de la locura' o la exploración de lo fantástico en un relato de Leopoldo María Panero"), que analiza en detalle uno de los relatos incluidos en *En lugar del hijo*. Se reclama así una de las múltiples facetas de un creador poliédrico: la narrativa. La carga fantástica del relato se vincula a las influencias recibidas por Panero, pero también a elementos propios que nacen de la violencia, la locura y la cuestión del yo, tal y como las autoras muestran.

Braga Riera ("La creatividad traductora de Leopoldo María Panero: los textos poéticos") también demuestra sensibilidad con otras dimensiones de Leopoldo María, en este caso con la labor de traductor literario. Aunque el propio poeta calificó esta faceta de "per-versión", sus producciones al respecto no resultan en absoluto desdeñables, y el investigador, con toda justicia, reclama la forma particular, controvertida y enriquecedora que Panero demostró en esta disciplina.

Lanseros Sánchez ("El contexto generacional de Leopoldo María Panero: seis poetas no novísimos") aborda el marco temporal de Panero desde una óptica tan heterodoxa como el propio poeta. Tratándose de un creador marcado por su anticonvencionalismo, ¿qué acercamiento más

honroso se le puede brindar sino su comparación con nombres que no hallaron sitio entre los novísimos? A saber: Antonio Colinas, Eloy Sánchez Rosillo, Joan Margarit, Antonio Hernández, Clara Janés y Juana Castro.

El coqueteo de Leopoldo María con las drogas se arraiga en una tradición que detalla Blas Macías Aguado ("Sobre el concepto de paraísos artificiales y su utilización en la literatura modernista española: el caso de Rubén Darío"), centrándose en la figura de Rubén Darío. Éste, como recuerda el autor, cumplió debidamente con las tres variantes de los paraísos artificiales: la búsqueda del Ideal, el rechazo de una realidad insatisfactoria y la recusación de la sociedad burguesa y sus valores.

Javier Domingo Martín ("Leopoldo María Panero y la perversión intermedial: Análisis de las relaciones palabra-imagen en el *Tarot del inconsciente anónimo*") se concentra en el aspecto intermedial de la obra de Panero, o, como apunta el investigador, en "la écfrasis no como descripción visual de un referente pictórico sino como deconstrucción verbal". Las alusiones del poeta a disciplinas diferentes a la literatura (música, pintura o cine) son constantes, alcanzando la perspectiva intermedial su culmen en el *Tarot del inconsciente anónimo*.

El volumen concluye con un epílogo de Benito Fernández ("Leopoldo María Panero: quien escribe el dolor") que constituye una glosa no sólo literaria sino también vital de un poeta para el que resulta imposible, justamente, establecer límites entre poesía y vida.

En definitiva, el presente libro se configura como una referencia esencial en los estudios sobre Leopoldo María Panero, figura tan poliédrica como necesitada de investigaciones tan rigurosas como estas.

Juan Gómez Espinosa

TEATRO DE AYER Y DE HOY A ESCENA

José ROMERA CASTILLO

(Madrid: Editorial Verbum, 2020, 439 págs.)

El último libro de José Romera Castillo, profesor emérito y catedrático de Literatura Española de la UNED, es, a la vez, guía o mapa para investigadores y teatreros, crítica teatral, estudio bibliográfico, y también filológico, por momentos, y ventana al panorama cultural y escénico más reciente de España. El propio título del trabajo manifiesta el propósito de llevar a cabo "el estudio de lo teatral tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular" (p. 18). A lo largo de dieciocho capítulos, el autor analiza temas diversos, de diferentes épocas, con mayor o menor profundidad, apoyándose siempre en los estudios de las investigaciones y seminarios del SELITEN@T, o el Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, donde también se enmarca este trabajo.

Como suele ser habitual, se dedica un prólogo general ("Prolegómenos") a la historia del SELITEN@T —fundado y dirigido por él— y sus publicaciones, para luego distribuir los recursos mencionados, la mayoría disponibles en su página web, en los capítulos o periodos correspondiente. Se menciona, en los prolegómenos, la intención de recoger la situación del teatro actual en España, a modo casi de crónica, así como los factores que influyen y forman parte de su desarrollo, como son el cine, la televisión o las nuevas tecnologías y, en resumidas cuentas, la presencia del teatro en estos medios, y viceversa. En esta apertura, destaca especialmente la intención de prestar atención y adentrarse en la puesta en escena, siempre y cuando esto resulte posible, utilizando carteleras en periódicos o revistas, entrevistas, críticas o materiales gráficos o audiovisuales, especialmente la grabación, que, por suerte, cada vez son más frecuentes en los estudios teatrales. En este sentido, este volumen se une a las publicaciones de Manuel Muñoz Carabantes, Purificació

Mascarell, Duncan Wheeler, Carey Kasten, María Fernández Ferreiro, María Bastianes, Sergio Adillo, Mariano de Paco o David Rodríguez Solás, entre otros, muchos de los cuales han participado en alguna de las actividades o publicado con el SELITEN@T y/o la revista *Signa* —también dirigida por el mencionado profesor—.

La labor de Romera Castillo y su equipo, que el propio autor asocia a la tarea de AITS21, la Academia de las Artes Escénicas de España, el TC/12 o el ITEM, no se reduce al elitismo académico. Por el contrario, ha existido y existe una continua preocupación por colaborar, reunirse e incluir en sus seminarios y actas a profesionales del teatro y artistas del ámbito, publicando incluso sus textos u obras, superando la separación que, por desgracia, sigue dándose, de vez en cuando, entre estos colectivos, y propiciando intercambios que solo pueden enriquecernos. Por otro lado, merece especial reconocimiento el esfuerzo por abarcar no solo diversas épocas y tendencias, sino también diversos lugares y espacios teatrales. Muchos estudios que ha dirigido Romera Castillo se centran en lo nacional o lo local, es decir, reconstruyen la vida escénica de una ciudad española específica. No obstante, este volumen no ignora lo que sucede en el extranjero, ya que incluye datos sobre la presencia de los clásicos españoles en Los Ángeles, por poner un ejemplo.

Las palabras de Lorca sobre el teatro sirven de epígrafe a este volumen, lo cual es, sin duda alguna, una declaración de amor a este arte. El autor decide comenzar con dos capítulos que ya nos sumergen en temas de gran actualidad. En primer lugar, hace un recorrido por la trayectoria del SELITEN@T para ofrecernos una visión panorámica de los autores y obras del teatro áureo representados entre la segunda mitad del siglo XIX y los inicios del XXI, sobre todo a partir de los trabajos, entre otros, realizados bajo su dirección, de Valeria María Rita Lo Porto y Anita Viola, basados en la cartelera del periódico *ABC*. Esta visión panorámica se complementará con el comentario a obras muy recientes, del 2013 en adelante, en el capítulo 7.

Cercano al tema es el segundo capítulo, que se centra en estudiar el teatro producido en torno a la figura y la obra de Cervantes, especialmente durante el IV centenario de su muerte en el año 2016, y, aunque no sea del todo preciso, también de la muerte de Shakespeare. El autor analiza las obras precursoras a este momento, concretamente las que se representaron en el año 2005 con motivo del IV centenario de la primera edición del

Quijote, de Els Joglars, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la Joven Compañía de Teatro Clásico o Ron Lalá. Asimismo, identifica la coproducción como tendencia destacada y concluye comentando el *Hamlet* del Teatro Kamikaze, dirigido por Miguel del Arco, y la reposición de los *Entremeses* del Teatro La Abadía. Se trata de un resumen artístico de la efeméride y de la proliferación de obras que supuso, en que el autor asume el papel de historiador, e incluso de crítico, y se arriesga a afirmar que ciertos espectáculos, aprovechando las subvenciones, seguramente, se limitaban a ofrecer "adaptaciones o conglomerados con visiones poco ortodoxas" (p. 89). El capítulo 10 desarrollará en más detalle la puesta en escena y diseminación de mitos españoles como el Don Juan o la Celestina por la CNTC y en Europa, especialmente en los festivales franceses.

Los siguientes capítulos, agrupados en orden más o menos cronológico, del siglo XIX al XXI, exploran el panorama teatral de Portugal, el teatro histórico y las obras basadas en las figuras de Fernán González y de Guzmán el Bueno, con "aliento patriótico de diverso signo" (p. 135); de ahí, el autor pasa a analizar, en su faceta más filológica, la figura del trovador enamorado medieval en la obra de Antonio García Gutiérrez y la ópera de Giuseppe Verdi, ambas de la segunda mitad del siglo XIX, y, posteriormente, se detiene a comentar las dramaturgias femeninas, tanto obras escritas por mujeres como protagonizadas por personajes femeninos, comenzando por *Pingüinas*, de Fernando Arrabal, y *Femenino plural*, de Ainhoa Amestoy, ambas obras de temática cervantina, ya mencionadas en el segundo capítulo de este volumen. Esta tarea se enmarca dentro del proyecto europeo DRAMATURGAE, constituido por iniciativa del propio profesor Romera Castillo, que generó tres seminarios, y la publicación de sus actas correspondientes, en la UNED, la Université de Toulousse-Le Mirail y la Universidad de Giessen. La tarea de *visibilización* de las dramaturgias femeninas, desde las dramaturgas consagradas, como Laila Ripoll y Angélica Liddell, hasta el trabajo con Santa Teresa de María Folguera, se desarrollará más a fondo en los capítulos 12 y 13, el último dedicado a las dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T.

El foco en las dramaturgias femeninas se amplía con los estudios sobre los creadores teatrales más jóvenes, después de Sergi Belbel y compañía, dentro del capítulo 7. Muy interesante el análisis de la obra *Grooming*, de Paco Bezerra, en el capítulo 8, aprovechando la combinación de lo que Romera Castillo denomina "espacios mediáticos". Además, el

capítulo 7 recoge apartados, que coinciden con las actas publicadas por él en Visor Libros, sobre la relación del teatro con el cine, la televisión y las nuevas tecnologías, el teatro autobiográfico, el teatro de humor, los monólogos, teatro y erotismo, y teatro y música, incluido un análisis de los musicales en lo que se ha llamado el *Broadway hispanohablante* (en la Gran Vía de Madrid), donde no falta *El Rey León*, entre otros éxitos recientes de la cartelera, del año 2013, para ser más concretos. A estos, es preciso añadir los volúmenes monográficos sobre teatro y memoria, teatro y filosofía y, por último, teatro y deporte, tema del seminario que tenía que haberse llevado a cabo este junio de 2020 y que esperemos tenga lugar en un futuro no muy lejano. Algunos de estos temas se desarrollarán más a fondo en capítulos posteriores, como es el caso de teatro y erotismo (capítulo 15) o los musicales (capítulo 17).

Más allá de los musicales, el tema de teatro y música es recurrente entre los diferentes capítulos de este volumen, desde la música en los espectáculos de Ron Lalá hasta el capítulo 16 sobre los recitales acompañados de música basados en poemas de Antonio Gala o el teatro musical del mismo autor, del que Romera Castillo es experto. Los capítulos 8 y 9 se adentran en la sonoturgia, o el arte del sonido en el teatro, y en el nacimiento, funcionamiento y cierre de espacios teatrales alternativos madrileños, como fue el caso de La casa de la portera, o de teatros móviles y a domicilio en Santiago de Chile y Miami. También en los Premios Max del año 2016, como "una varilla más del abanico teatral" (p. 244). Romera Castillo reflexiona brevemente sobre el autor y el metateatro (capítulo 11) y enlaza los Premios Max, especialmente la obra *La piedra oscura*, escrita por Alberto Conejero y dirigida por Pablo Messiez, con el capítulo 14, sobre teatro y homosexualidad, el teatro LGTBIQ, o teatro y marginalismo(s), como se llamó el seminario del SELITEN@T que se celebró del 28 al 30 de junio de 2017, coincidiendo con el *World Pride Madrid*. En este capítulo, el autor explora las actividades artísticas y teatrales organizadas por el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid durante el evento, así como el Ciclo Iguales en la sala Nave73.

En definitiva, este último volumen de Romera Castillo es un trabajo de gran actualidad, que contiene reflexiones muy personales y poéticas, a juzgar por el último capítulo, y que refleja, aun de manera incompleta, como reconoce el propio autor, los rasgos y el eclecticismo del panorama escénico y teatral actual en España y del teatro español que se representa

en el resto del mundo, especialmente en lo que concierne a los clásicos. Además de resultar un homenaje al SELITEN@T, su equipo y demás participantes y colaboradores, en la universidad y fuera de ella, es un trabajo que anima a los investigadores del teatro a completar sus investigaciones, a partir de los recursos que se proponen, incluida la *Guía del Ocio*, sobre aquellas obras de éxito y en la cartelera, y sobre compañías como Teatro del Temple o SeXpeare, por citar algunas de las que se mencionan. De los centenarios al teatro LGTBIQ, Romera Castillo observa el teatro como fenómeno artístico y también como "hecho cultural y social de primera instancia" (p. 150), que debe ser estudiado en un contexto determinado, que nos habla de lo que hay a nuestro alrededor. Se trata de un trabajo optimista, realista, alejado de lo purista, integrador, que reúne los temas más diversos y defiende la vigencia del arte teatral en la actualidad y de cualquier forma que promueva teatro. Mi consejo: léanlo junto con los trabajos en *Circuitos teatrales del siglo XXI*, de Editorial Antígona.

Susana Inés Pérez

TEATRO Y FILOSOFÍA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI

José ROMERA CASTILLO (ed.)

(Madrid: Verbum, 2019, 492 págs.)

El teatro y la filosofía han sido dos ámbitos que se han ido retroalimentando a lo largo de la historia. Son por ello numerosas las interrelaciones que podemos encontrar en la tradición occidental. Los escritos acerca del mundo de la escena de Aristóteles, Nietzsche, Walter Benjamin, Jacques Derrida o Jacques Rancière dan buena cuenta de la variedad y de la profundidad de estas aproximaciones, que colocan en un lugar privilegiado a la escena como espacio de reflexión. Pero esta influencia es recíproca, y así, y solo por ceñirnos a las letras españolas y citar algunos ejemplos, Calderón, Juan Mayorga o Angélica Liddell han aprovechado su dramaturgia y/o puestas en escena para desarrollar ideas filosóficas diversas, que van desde la concepción de la historia benjaminiana (Mayorga) a la crítica de las ideas de la Ilustración, con Rosseau a la cabeza (Liddell). Queda, por lo tanto, más que justificada la oportuna y necesaria aparición de la monografía *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*, editada en Verbum y patrocinada por la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Instituto del Teatro de Madrid y la UNED.

La monografía comienza con un trabajo del editor, José Romera Castillo, catedrático emérito de Literatura Española de la UNED. En este capítulo presenta las líneas de acción principales y los exitosos resultados obtenidos desde la fundación en 1991 del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), del cual es director. Entre las principales actividades desarrolladas en su seno (como puede verse en su web: *https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html*) destaca la celebración de los Seminarios Internacionales SELITEN@T, cuya última edición, la vigésimo octava, en 2019, comparte título con esta monografía que recoge precisamente las

principales aportaciones presentadas a este evento académico.

La obra se estructura en tres secciones. La primera de ellas, titulada "Aspectos generales", recopila diez trabajos que tienen como objetivo reflexionar sobre las correspondencias entre teatro y filosofía. Este apartado se inaugura con la contribución del prestigioso dramaturgo y crítico teatral Jerónimo López Mozo, que esboza una rica panorámica de obras estrenadas en España en este arranque del siglo XXI. Los espectáculos con María Zambrano, Unamuno, Nietzsche, Schopenhauer o Kieerkegard como protagonistas dan buena muestra del interés de la escena española por apoyarse en nombres claves de la filosofía, tanto nacional como internacional. Pero, por otro lado, también cita a autores y obras que colocan en el centro de sus propuestas la reflexión filosófica, como es el caso del teatro de Juan Mayorga. A partir de ahí realiza un vasto recorrido que acaba por configurar una completa instantánea sobre la presencia de la filosofía en la escena española.

A este capítulo le siguen dos contribuciones del reconocido investigador y crítico teatral Jorge Dubatti —en solitario y entrevistado por Emeterio Diez junto a Jorge Eines—, quien se ha ocupado en su producción académica de reflexionar sobre la *filosofía del teatro*. Son por ello muy valiosas sus aportaciones a esta monografía, ya que recogen sus ideas principales desarrolladas en torno a tres áreas: la praxis escénica como generadora de conocimiento, una dimensión epistemológica y, por último, la aplicación al teatro de los grandes interrogantes clásicos de la filosofía, abordando disciplinas como la ética, la gnoseología o la política.

Continúan el apartado dos valiosos aportes de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos y Raúl Hernández Garrido en las que revisan la relación de los filósofos con la escena al mismo tiempo que reflexionan sobre su propia práctica artística, donde el pensamiento filosófico ha estado siempre presente de alguna u otra forma. El catedrático de filosofía de la UNED, Diego Sánchez Meca, por su parte, analiza *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche, obra que según Foucault restablecía las relaciones del teatro con la filosofía desde otro paradigma en torno a la posibilidad de verdad, una de las grandes claves de la escena contemporánea. En los restantes trabajos María José Ortega Máñez aborda las posibilidades de escenificación de las ideas filosóficas, usando para ello la producción del dramaturgo francés Denis Guénoun; Jesús Ángel Arcega Morales estudia la adaptación de *El Criticón* por Teatro del Temple; y Gemma Pimenta

Soto y Miguel Ribagorda Lobera, con sendas contribuciones, efectúan aproximaciones fenomenológicas al hecho teatral.

En los otros dos apartados de la monografía, intitulados respectivamente "Dramaturgias femeninas" y "Dramaturgias masculinas", se recogen estudios de caso con obras cuyos protagonistas son filósofos o bien donde el teatro se usa como espacio de reflexión. Así, estas dos secciones actúan como ampliación del capítulo inaugural de López Mozo, ahondando ahora en procedimientos, obras y autorías que son analizadas en estudios muy certeros.

Entre las obras centradas en grandes nombres de la filosofía, aparece de nuevo María Zambrano. Encontramos dos contribuciones, firmadas por Pilar Jódar Peinado y por Verónica Orazi, dedicadas a *La tumba de María Zambrano*, obra de Nieves Rodríguez que es usada como ejemplo de reflexión sobre la obra zambraniana, en el caso de Jódar Peinado además sumándola a la figura de Santa Teresa.

Esta recuperación en la escena contemporánea de personajes clave de la filosofía está también presente en los trabajos de Nel Diago sobre la presencia de Sócrates como personaje en espectáculos de Eduardo Rovner y Chema Cardeña; de José Gabriel López Antuñano, que analiza el enfrentamiento entre Sigmund Freud y C.S. Lewis en la obra de Mark St. Germain *Freud's last session*; de María Nieves Martínez de Olcoz y Sonia Sánchez Fariña, sobre el filósofo austriaco Wittgenstein (en este caso a través de *El último filósofo o Wittgenstein*, de Marco Antonio de la Parra); y de Arno Gimber sobre Nietzsche, en la producción de Hartmut Lange *Nietzsche en la boda de Hitler con Eva Braun*, y en la que el dramaturgo trata de deslindar las ideas del filósofo alemán del nacionalsocialismo nazi.

Además de estos enfoques centrados en determinadas personalidades, encontramos otro tipo de contribuciones que hacen mención a la influencia del pensamiento de ciertos filósofos en la producción de creadores contemporáneos. Así lo hace Olivia Nieto Yusta, quien reflexiona sobre la utilización de *Antígona* en los recientes montajes dirigidos por Rubén Ochandiano, Helena Pimenta y Miguel del Arco, y concluyendo que el uso del mito busca problematizar sobre conflictos identitarios actuales.

Walter Benjamin será uno de los autores más convocados en este libro, como en el caso de Cristina Ros Berenguer al analizar la presencia de la concepción benjaminiana de la historia en *Hijos de las nubes*, de Lola Blasco. O María Teresa Osuna Osuna, quien estudia estos mismos

aspectos en la obra *Todos los caminos*, de Juan Pablo Heras, demostrando la vigencia y lo fructuoso de las ideas del pensador alemán para la creación escénica.

Pero si hay un autor en la dramaturgia española que ha sido ampliamente estudiado por su vinculación con Benjamin, este es Juan Mayorga, aunque en este caso, en el trabajo sobre él aquí incluido, Miguel Ángel Jiménez Aguilar prescinde de esta influencia al abordar dos estrenos recientes, *El mago* e *Intensamente azules*, para buscar otras resonancias que van desde Platón a Schopenhauer.

En esta línea de la identificación de referentes, Eva García Ferrón aborda la obra *La revelación*, de Leo Bassi, en la que el artista italiano lleva a cabo la defensa del laicismo mediante las ideas de la Ilustración. O, también, Ana María Fernández Fernández, quien examina *Teatro invisible*, producción de Matarile Teatro y donde, junto a las referencias a Kazuo Ohno o Gilles Deleuze, Ana Vallés desarrolla su dramaturgia a partir de la idea de la *invisibilidad* de los hechos históricos de Didi-Huberman, reflexión efectuada además a partir de una carta de Pasolini escrita durante la ocupación de Italia por los nazis.

En una línea similar, en este caso a través de *Rememboris*, una obra de creación colectiva, Ana Prieto Nadal diserta sobre la dramaturgia efectuada sobre la ética del cuidado y desde una perspectiva de género, articulando reflexiones en torno a filósofas como Marina Garcés o Judith Butler.

Finalmente aparece un par de estudios curiosos, el de Rafael González-González sobre *Inconsolable*, del filósofo Javier Gomá, monólogo dedicado a su recién fallecido padre y donde experimenta con las posibilidades persuasivas de la filosofía en escena, y el de Sergio Camacho Fernández y Tan Elynn sobre la adaptación de *Sweeney Tod* en Malasia, en cuya dramaturgia se procedió a la incorporación del personaje de un filósofo.

Estos 27 trabajos suponen así un valioso recorrido por algunas de las tendencias principales de análisis de las relaciones entre filosofía y teatro a través de espectáculos estrenados en lo que llevamos de siglo. Dada la variedad de temas y obras propuestos, podemos decir que *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI* se constituye en una obra necesaria para el estudio de las relaciones entre la filosofía y el teatro español contemporáneo, una monografía de referencia inexcusable para cualquier

persona que se inicie en la investigación en torno a estos dos ámbitos.

Mario de la Torre-Espinosa
Universidad de Granada

CLAUDIO MAGRIS.
LAS VOCES DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO

Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ (ed.)

(Madrid: Biblioteca Nueva, 2019, 220 págs.)

El término inglés *travelogue* da nombre a las obras documentales que narran la experiencia de un viaje. En ellas, este no es tomado simplemente como pretexto o excusa para el desarrollo de la acción, sino como una forma idónea de representar el discurrir del pensamiento y su inseparabilidad de espacios y lugares físicos visitados realmente, que construyen el escenario en continua transformación de una escritura ensayística y abiertamente digresiva. El resultado es la creación de obras de difícil clasificación, en las que el viaje escapa de cualquier teleología para convertirse en el vehículo perfecto de un relato construido a partir de asociaciones, referencias y anécdotas evocadas por los lugares que transita el narrador.

En periodos de confinamiento y estado de alarma generalizado, el *travelogue* parece satisfacer una imperante necesidad lectora de "viajar sin moverse", expresión popularizada por el filme de culto de David Lynch *Dune* (1984), adaptación del clásico de Frank Herbert. Cualquier aproximación a este tipo de narraciones debe pasar necesariamente por la figura de Claudio Magris, autor de *El Danubio*, uno de los *travelogue* más importantes de la literatura reciente. Dada su extensa producción, así como su carácter transfronterizo, parece que cualquier monográfico sobre el autor debe enfrentarse al reto que supone ordenar su obra tomando como único punto de referencia la asimetría de todos los recorridos que la caracterizan, labor que resulta aún más exigente si se tiene en cuenta que no abunda la literatura crítica sobre Magris en nuestro país.

Claudio Magris. Las voces de la literatura y el pensamiento sortea con facilidad estos obstáculos para ofrecer una visión interdisciplinar y comparada de la obra del escritor triestino. El volumen nace como

resultado de un homenaje a Magris celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada en abril de 2015, e incluye textos de Domingo Sánchez-Mesa, Mercedes Monmany, Sarai Adarve, Olalla Castro, Janneth Español, Tomás Espino, Ioana Gruia, José Luis Martínez-Dueñas y Andrés Soria Olmedo. A esta selección de artículos se unen dos diálogos con Magris, que conversa con Sánchez-Mesa y Concha Gómez en unas intervenciones que abren y cierran el libro, respectivamente.

Así, el libro hace las veces de una fotografía de aquel encuentro con el autor de *A ciegas*, al mismo tiempo que recoge algunas de las lecturas recientes más estimulantes sobre su obra. La primera conversación con Magris, además de recorrer algunos de los temas e imágenes más recurrentes en la obra del autor, da una buena muestra de su estilo, cuya agilidad verbal y profusión de citas y referencias se traslada también al registro oral y hace que este primer encuentro con Sánchez-Mesa resulte absorbente tanto para no iniciados como especialistas. En este intercambio queda también espacio para la pregunta por la responsabilidad del intelectual en nuestro tiempo y la discusión sobre el concepto de cultura, definida por el autor como "la capacidad crítica y autocrítica que sitúa a cualquiera y a uno mismo en el contexto de la generalidad, sin ser víctimas de la idolatría particular" (p. 39).

La pieza está seguida por el artículo de Mercedes Monmany, que recorre los enclaves fundamentales de la geografía magrisiana prestando especial atención a su trabajo como crítico literario. Monmany habla del escritor de *Danubio* como de un "experto pasador de fronteras" (p. 52), una metáfora elocuente desde la que interpelar su destreza en géneros diferentes, la atención que presta a una amplia diversidad de tradiciones literarias o su propia biografía.

El siguiente artículo está firmado por Domingo Sánchez-Mesa, también editor y prologuista del volumen. Se trata de un ejercicio comparatista que, en estrecho diálogo con los textos, trasciende la labor tematológica para indagar en la naturaleza sistémica y semiótica de la imagen del mascarón de proa en la obra de Magris. El autor analiza las múltiples apariciones de este motivo como si se tratase de un "tapiz simbólico" (p. 83) en el que el mascarón de proa actúa como figura mutable asociada a un crisol de sentidos: ya sea como imagen de lo carnavalesco en el Café San Marcos de *Microcosmos*, símbolo de la "relación apasionada, errada y culpable" (p. 94) de los hombres con la femineidad en *A ciegas*,

personaje benefactor y objeto de devoción o instrumento de muerte, el mascarón de proa escapa de una interpretación unívoca y da cuenta del intenso dialogismo que vertebra la obra de Magris.

También desde una perspectiva dialógica, Sarai Adarve reflexiona acerca de la construcción de la voz narradora en una de las obras más representativas de la hibridez genérica de Magris. La autora advierte cómo la estructura rizomática del viaje, lejos de ser reflejo de la fragmentación del sujeto, define la identidad del narrador, formada gracias "a los paisajes que contempla" (p. 113) y a los caminos que recorre y mediante los cuales "consigue reconocerse como totalidad". Adarve localiza un precedente de este modo de narrar en Walter Benjamin, en una comparación entre escritores que lleva a la autora a considerar la importancia determinante de la memoria para la construcción de la subjetividad a la que asocia la obra de Magris.

Por su parte, Olalla Castro se adhiere a una mirada deconstructiva para ubicar la obra del autor en la posibilidad de un "Tercer Espacio" semiótico desde el que superar el individualismo y la amoralidad de cierta cara de la posmodernidad. En *Utopía y desencanto* y *El anillo de Clarisse* Castro reconoce que este proyecto debe emprenderse desde la recuperación de una contramodernidad o "modernidad negativa" y la adopción de una identidad irónica defendida por Magris, en la que conviven la conciencia de una crisis del sentido con el deber moral de buscar "algo más alto y más humano", en palabras del autor.

En torno a *Utopía y desencanto* versa también el artículo de José Luis Martínez-Dueñas, en el que la reflexión sobre el tiempo histórico en el cambio de siglo actúa como hilo conductor del comentario de dos de los ensayos de la colección, con las figuras de Erasmo de Rotterdam e Ippolito Nievo en el punto de mira. El texto termina con un breve aparte a propósito del ensayo "Feliz Navidad", en el que Martínez-Dueñas identifica una transición en nuestro tiempo desde "lo poético y lo metafórico" hasta "lo pragmático, la acción más o menos comunicativa y el hecho terco, carente de idea, de creencia" (p. 193).

Profundizando en la relación literaria que une la frontera a las obras de Magris, Tomás Espino se basa en el concepto de "ciudad marginocéntrica" de Marcel Cornis-Pope y John Neubauer para establecer una comparación entre Trieste y Ruse, ciudades relacionadas con un "concepto policéntrico de la cultura" que configura de forma decisiva el imaginario de Claudio

Magris y Elias Canetti. Este recorrido simbólico por el Danubio lleva a una ampliación de la teoría a la luz de las ideas de Magris, en las que Espino reconoce una redefinición de estos enclaves como ciudades de Babel en miniatura. Otro análisis comparado es el que ocupa a Ioana Gruia, esta vez entre *A ciegas* y *Una tumba para Boris Davidovich* de Danilo Kiš. En el marco de los estudios del trauma, la autora señala el lugar central que ocupa la cicatriz como núcleo de significación de estos relatos, entendida como huella psíquica y moral y reflejo de la historia personal y colectiva. Gruia añade así otro símbolo útil desde el que leer a estos autores, para los que las cicatrices suponen siempre "documentos de barbarie que exigen narración" (p. 185).

Por otro lado, y en consonancia con el carácter interdisciplinar del volumen, Janneth Español elabora una reflexión en torno a la relación entre literatura y derecho a propósito de la conferencia de Magris "Literatura y derecho ante la ley". Español equipara literatura y derecho bajo el denominador común de la narración, tesis que ilustra a través del análisis de *Edipo Rey* y *El proceso*. La autora sigue a Sultana Wahnón para suscribir su interpretación de la novela de Kafka como una recuperación de la tragedia para el siglo pasado, no fundada ya en el *fatum* griego sino en el "daimon" o el terror.

Enriquecedor es también el texto de Andrés Soria, un homenaje al profesor Ezio Raimondi a través de dos de sus conversaciones con Magris. Al reproducir este diálogo entre colegas, Soria ilumina algunos de sus intereses compartidos, ya fuese en la reflexión crítica o en la invención literaria: la meditación sobre la labor filológica, la interrelación entre memoria, recuerdo y literatura o la concepción dialógica de la cultura.

Por último, en la segunda entrevista Concha Gómez dialoga con el autor en un texto en el que por primera vez conversa abiertamente sobre la influencia del cine en su narrativa. Magris confiesa que su vocación primera fue la de ser director, una afirmación que explica el cariz fílmico de muchas de sus narraciones, que por momentos parecen ocupar el equivalente literario de las grandes películas ensayísticas sobre viajes de Chris Marker, Joris Ivens o Werner Herzog. El cine ha resultado un arte insustituible en el aprendizaje del autor, que declara haber conocido cómo se construye un relato gracias a *Senso* (1954) de Visconti y advierte que es imposible comprender el escenario de posguerra en Europa sin haber visto *Alemania, año cero* (1948) de Rossellini. Este intercambio constituye un

colofón perfecto para el libro, completando así un volumen llamado a convertirse en una obra referencial en la bibliografía en español.

Miguel Olea Romacho
Universidad de Granada

ESPAÑA Y PORTUGAL EN LA ENCRUCIJADA DEL TEATRO DEL SIGLO XVI. ESTUDIOS DEDICADOS AL PROFESOR MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO

Miguel Ángel TEIJEIRO FUENTES y José ROSO DÍAZ (eds.)

(Sevilla: Renacimiento / Universidad de Extremadura, 2019, 397 págs.)

Doce trabajos sobre el teatro del Renacimiento provenientes de especialistas de varias universidades son los que Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz, los editores, han reunido en *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI*, una obra con una sobresaliente calidad académica, bibliográfica y libresca que vio la luz, en el año 2019, en la colección "Iluminaciones" de la sevillana editorial Renacimiento, que lo dio a la estampa en coedición con la Universidad de Extremadura, institución de educación superior a la que pertenecen los editores. El volumen, que lleva como subtítulo el de *Estudios dedicados al profesor Miguel Ángel Pérez Priego*, es el resultado de una selección de aportaciones al encuentro científico que se celebró, el año anterior, entre la localidad pacense de Torre de Miguel Sesmero (municipio de nacimiento de Bartolomé de Torres Naharro) y las dependencias de la Universidad extremeña en Cáceres.

Es innegable la influencia de Naharro en el teatro español —y aun ibérico y europeo— del Siglo de Oro, y por ello son varios los trabajos que se dedican a la figura del pacense, uno de los tres ejes temáticos fundamentales de la obra, tal y como recoge Jesús Cañas Murillo en su "A modo de prólogo (Presentación y Dedicatoria", que abre la publicación. Los otros dos serían, por un lado, el dedicado a los estudios generales sobre el teatro ibérico y, por otro, el que se centra en obras y autores concretos, siempre dentro de la época que enmarca el título.

Álvaro Bustos firma la primera de las aportaciones del libro: "Torres Naharro y el Primer Teatro Clásico Español: el *Diálogo del nacimiento*", que se engloba en ese conjunto de textos dedicados al escritor extremeño y

sobre los que trataremos en primer lugar. El profesor Bustos, tras recordar el argumento de la obra y ofrecer noticias históricas que permiten aclarar su cronología, concluye que el *Diálogo* fue representado el 24 de diciembre de 1512. Su análisis ilumina algunas cuestiones del texto que, de otro modo, pasaban de soslayo, como puede ser la vinculación que hay entre el dramaturgo pacense y Bernardino López de Carvajal, creado cardenal de la Santa Cruz de Jerusalén ya desde 1493, lo que podría explicar algunas críticas al papado que se dan cita en la obra, pues este purpurado era un firme opositor al pontífice Julio II.

Como una pieza de circunstancias califica Miguel García-Bermejo Giner la comedia *Trofea* en su trabajo "El trasfondo político de una fiesta cortesana: la *Comedia Trofea* de Torres Naharro", y lo hace de forma cabal; cabal porque amolda el análisis literario de la obra a la coyuntura espiritual y geopolítica del momento, resumiendo el interés en la cristianización y en el agradecimiento de Roma a Portugal por las conquistas efectuadas, de lo que queda expresa constancia en la pieza teatral.

La recurrencia de Torres a un esquema prefijado de relaciones amorosas es el eje del trabajo de José Roso Díaz sobre "El tema del amor en el teatro naharresco", quien realiza una radiografía muy solvente sobre este contenido tan importante en la literatura, aportando algunos motivos literarios (la carta, la tercería) y recursos de composición (el paralelismo, la anagnórisis) o la mera clasificación de personajes implicados en el vínculo amoroso (protagonistas, confidentes, afectados en su propio honor), así como una lograda caracterización y ejemplificación del tema en la comedia *Calamita* de Naharro.

El segundo grupo de artículos lo constituye el relativo al teatro ibérico, a las relaciones y transferencias culturales y literarias entre España y Portugal en el marco del movimiento renacentista. Así, José Camões, en "Do figurado ao literal": "a todos veréis quexar / y a ninguno veréis morir / por amores", realiza un esclarecedor excurso acerca de la nomenclatura genérica de las piezas teatrales lusas, lamentado la carencia de una poética en el período a la que los autores pudieran haberse acogido. A partir de ahí recorre varias farsas portuguesas y localiza los elementos que conforman las cuitas de amor, como la *saudade*, los suicidios y otros sentimientos.

"Imagología y teatro: castelhanos y portugueses en la escena ibérica del siglo XVI", de María Jesús Fernández García, es un trabajo en el que, a partir del comparatismo y de la imagología, se analizan las

características de personajes portugueses en el teatro español y de agonistas castellanos en el drama luso, realidad esta última de la que también destaca su bilingüismo. La investigadora llega a la conclusión de que tanto unos como otros comparten rasgos estereotipados, siendo analizados en diferentes textos y autores.

Obras como la que nos ocupa ahondan en la necesidad de considerar el teatro del siglo XVI como parte del teatro clásico español, y no circunscribir este únicamente al del XVII. El trabajo de Araceli Hernández López, titulado "De Castilla a Portugal: experimento de tragedia clásica en la Península Ibérica", se centra en analizar dos tragedias, una española y otra lusa, que comparten título y características: *La venganza de Agamenón*, de Hernán Pérez de Oliva, y *A vingança de Agamenon*, de Anrryque Ayres Victoria, observando notas humanistas presentes en los textos, rasgos de la preceptiva y relevantes informaciones sobre los autores y el público.

El del pastor es uno de los personajes que más recorrido ha tenido en la dramaturgia del Renacimiento. A sus características y a la construcción del tipo dedica José Javier Rodríguez Rodríguez un interesante trabajo que lleva por título "Apuntes sobre la dramaturgia pastoril luso-castellana del siglo XVI" y que aporta relevantes conclusiones sobre el uso del personaje en Gil Vicente (la renovación del esquema y la anunciación del Nacimiento por una personificación conceptual en el *Auto da Fé*), en Sá de Miranda (algunas de sus bucólicas presentan innovaciones como el empleo de un personaje para introducir el espectáculo) y en Simão Machado (su *Comédia da pastora Alfea* desarrolla completamente la materia pastoril y el autor la dinamiza dándole una trama).

El último grupo de estudios son los referidos a obras y autores concretos de la literatura hispanolusa del siglo XVI. Manuel Calderón Calderón, en "Un auto *bizantino* del Renacimiento", analiza la acción y las características y funciones de los personajes del *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, destacando aspectos tan relevantes como la maurofilia y, sobre todo, la aplicación al drama de algunos rasgos propios de la novela bizantina del Siglo de Oro. Finalmente compara, en tablas, y atendiendo a un número nada desdeñable de parámetros, el *Auto de Dom Luís e dos Turcos* con *Los cautivos*, de Plauto; con otro *Los cautivos*, obra anónima; con *La Turca*, de Giambatista della Porta, y con *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*, de Lope de Vega.

Un claro caso de interferencias literarias es el que refleja Luis

Gómez Canseco en su "Entre Arauco y Portugal: Ercilla y la política en el teatro de Cervantes". El investigador sostiene que tanto en el *Trato de Argel* como en la *Tragedia de Numancia*, textos teatrales del alcalaíno, escritos en fecha próxima, se continúa una misma estela relacionada con la conquista portuguesa y la reunificación hispánica, observada por el autor en diferentes pasajes de la acción de ambas piezas. Pero es especialmente interesante cómo vincula histórica y literariamente estas obras con la que, sin duda, le concedió materiales ingentes: *La Araucana*, de Alonso de Ercilla.

Andrés José Pociña López es el firmante del trabajo titulado "*Nos saudosos campos do Mondego*: Coimbra y sus paisajes, a través de algunas obras sobre Inés de Castro", en el que, a través del estudio de diferentes obras gallegas y castellanas vinculadas con la historia de amor entre el rey Pedro I de Portugal y doña Inés de Castro, disecciona los diferentes espacios en los que las tramas tienen lugar —distinguiendo las aportaciones de un *locus amoenus* que llega a ser, de otra parte, un *locus horribilis*— y las notas que puede añadir un "lugar mágico".

"*Comédias a passos contados – terminología e forma nas peças de Francisco da Costa*" es el estudio de Helena Reis Silva, en el que se detalla la biobibliografía del citado dramaturgo y se analizan diferentes fragmentos de múltiples obras teatrales desde el punto de vista de la escenografía, de la trama o de los personajes, entre otros interesantes aspectos.

El último de los doce trabajos, que también sirve para cerrar el volumen, es el que Miguel Ángel Teijeiro Fuentes dedica a "*Nise lastimosa* y *Nise laureada*: la tragedia como propaganda política", sesudo trabajo en el que el investigador repasa la historia amorosa de Pedro I e Inés de Castro, señala algunos textos de la literatura peninsular que recogen dicha relación y se centra, más adelante, en las piezas *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez de Castro, aduciendo cabalmente los rasgos que vienen a definir el linaje de los Castro y cómo el autor gallego los defiende, concluyendo el profesor Teijeiro, acertadamente, que la naturaleza propagandística de estas obras hacia la figura de los ya condes de Lemos es muy relevante.

En definitiva, con este elenco de investigadores y estudios, que homenajean al ilustre profesor Pérez Priego (presidente que fue del tribunal que juzgó mi tesis doctoral), quien tanto esfuerzo dedicó al drama renacentista, Miguel Ángel Teijeiro y José Roso presentan a la crítica

y al lector avezado una obra, *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI*, no solo recomendable en el ámbito de las relaciones literarias y culturales transfronterizas, sino un trabajo que se convierte en referente y pionero en los temas que trata, en las perspectivas que adopta y en los datos que ofrece.

Ismael López Martín
Universidad de Salamanca

GÉNERO Y CONCIENCIA AUTORAL EN EL CÓMIC ESPAÑOL (1970-2018)

José Manuel TRABADO CABADO (ed.)

(León: Universidad de León / EOLAS Ediciones, 2019, 439 págs.)

La Real Academia Española de la lengua, define "mapear" en su primera acepción, como "localizar y representar gráficamente la distribución relativa de las partes de un todo; como los genes en los cromosomas". Un significado que toma al significante en su orientación relativa a la biología. No puede haber mejor referencia para enmarcar uno de los principales aportes de *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*: definir las secciones sobre las que se asienta una globalidad compleja. El todo lo constituyen las últimas décadas de la historia del cómic español y las ramificaciones que han producido en el mercado actual, en el que la expresión personal de cada autor se constituye como una conquista básica e irrenunciable.

El panorama de la historieta ha experimentado muchas transformaciones en los últimos años. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presentó en 2017 la muestra Krazy Kat es Krazy Kat es Krazy Kat, como "un acercamiento al mundo de George Herriman que apela a la necesidad de considerar el estudio del arte y la cultura sin hacer distinciones entre sus disciplinas" (dosier de prensa de la exposición, 2017). La exposición Viñetas desbordadas de Sergio García, Max y Ana Merino en el Centro José Guerrero de Granada, buscaba "abordar una nueva relación entre el cómic y el museo investigando las posibilidades de un nuevo formato: el cómic de exposición" (presentación oficial de la exhibición en el sitio web del Centro José Guerrero, 2019). De ambas muestras podemos inferir el proceso creciente de elevación del cómic a materia artística, de experimentación, musealización y estudio. Colecciones como las del Museo de Dibujo Julio Gavín "Castillo de Larrés" (Huesca) o los esfuerzos del Museo ABC (Madrid) se encuadran también en esta

línea. El nacimiento de un primer Museo del Cómic en Sant Cugat del Vallès (Barcelona) en 2019 es un paso más en la consideración estética y social de la historieta. Este proceso actual, que podemos definir con el constructo semántico de artificación, no puede concebirse sin la noción de autor que se desglosa en Género y conciencia autoral.

Sobre el amplio panorama de casi cincuenta años reseñado en el libro, se detallan distintas secciones, diferentes partes que encuentran su plasmación en los precisos análisis de autores relevantes del periodo. Entre ellos, encontramos a Alfonso Font (a cargo de Antoni Guiral), Federico del barrio (por Rubén Varillas), Laura Pérez Vernetti (mediante el texto de Álvaro Pons) o Max (examinado por uno de sus grandes conocedores, Yexus). Además, se refieren obras específicas de cada historietista como María y yo (María y Miguel Gallardo. Astiberri: Bilbao, 2007), por parte de Ana Merino, o de la coetánea Arrugas (Paco Roca. Astiberri: Bilbao, 2007), gracias a la pluma de Esther Claudio. Antoine de las tormentas, publicado en 2003 por Luis Durán es una de esas obras que, para el catedrático Juan Manuel Díaz de Guereñu, más claramente muestran la resolución de "la tensión entre las convenciones de género y sus preocupaciones y recursos como autor" (p. 327).

Esta combinación de una mirada a vista de pájaro con el detalle que aporta el acercamiento específico a determinadas trayectorias y obras mantiene una equidistancia perfecta entre lo global y lo particular. Busca construir un relato histórico amplio en el que encaja el ejemplo paradigmático. Entronca con la tradición historiográfica de eminentes estudios precedentes, desde las aproximaciones de Juan Antonio Ramírez hasta La España del Tebeo. La Historieta Española de 1940 a 2000 (Madrid: Espasa Calpe, 2001). Antonio Altarriba traza en la obra un vasto discurso histórico en el que desgrana las desventuras de Carpanta, el Guerrero del Antifaz o Anarcoma. Trata a autores clave para comprender la historieta desde la Transición, como Carlos Giménez. Este último se constituye como una referencia obligada y encuentra también una certera observación en el capítulo construido por Miguel Ángel Muro en Género y conciencia autoral, centrado en su obra 36-39. Malos tiempos.

Historietas, cómics y tebeos españoles (Viviane Alary, ed., Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002), libro colectivo editado poco después de la obra de Altarriba, se puede considerar, desde el prisma de su configuración y estructura, como uno de los antecedentes historiográficos

más representativos del libro reseñado. La investigadora francesa reunió a grandes especialistas para tratar de configurar una disertación histórico-artística en la que se deslizaba la importancia de la autoría para entender el cómic de las últimas décadas. La obra dejaba constancia de la envergadura de firmas como Prado o Felipe Hernández Cava. Por otra parte, iniciativas recientes como Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995), coordinado por el crítico e historiador Gerardo Vilches (Barcelona: Diminuta Editorial, 2018), se han centrado también en una cronología que abarca las últimas décadas del siglo XX. Su objetivo es reseñar una época cuyas consecuencias todavía resuenan, llegando a cubrir la conocida como "travesía del desierto" de los años noventa, que sucedió a la desaparición de la revista como formato. Una etapa difícil para muchos autores, en la que las oportunidades creativas escasearon.

Género y conciencia autoral se acerca todavía más al mercado actual con el desarrollo de la obra de Emma Ríos (por parte de Inés González) o David Rubín (a cargo de Nerea Fernández). Su gran valor consiste en trazar conexiones que parten del trabajo de los creativos en géneros con marcos rígidos, aparentemente infranqueables. Desde dicho territorio se camina hasta la implosión de obras profundamente personales, acontecida en las dos últimas décadas. La maniera de los creadores deja huella durante toda su producción. La causa-consecuencia sale a la luz en un discurso muy necesario. Tan importante resulta para comprender a Miguelanxo Prado una obra como Trazo de tiza, como el "salto" en su recorrido (p. 136) que supuso Fragmentos de la enciclopedia délfica. El plano del que hablábamos líneas arriba, construido por los distintos textos, traza así sendas que permiten interconectar las diferentes poblaciones espacio-temporales que forman parte de la investigación.

El coordinador de la obra, José Manuel Trabado, tiene amplias aportaciones en la literatura científica en lo que se refiere al estudio de la autoría. Antes de la novela gráfica: Clásicos del cómic en la prensa norteamericana (Madrid: Cátedra, 2012) constituye un ejemplo privilegiado acerca de las búsquedas intelectuales del autor. En él, se exploran las conexiones entre el cómic de prensa y las obras más vanguardistas de la novela gráfica. Entre un formato que, a priori, condiciona la creatividad gráfica y otro que posibilita la absoluta libertad. José Manuel coordina asimismo la colección Grafikalismos de la que forma parte este libro. Se trata de la única serie bibliográfica centrada en el cómic que se edita desde

una universidad pública española. Publicada junto a Eolas Ediciones, la antología se caracteriza por entender cada libro como un objeto único, planteado con un diseño cuidado y un estilo propio, lleno de color.

Los diferentes capítulos están elaborados por varios de los mayores especialistas en la materia, ya citados. Resalta la capacidad del coordinador para unir los distintos prismas en un mapa conceptual coherente y unificado, en un esfuerzo único. Es cierto que, en cuanto a autores y obras reseñadas, no están todos los que son, pero no hay duda de que sí que son todos los que están. La elección de casos de estudio resulta muy adecuada para elaborar el texto. Y, como destaca Trabado, "esos huecos nos dejan la posibilidad de volver sobre la cuestión con ánimos renovados para compensar esos silencios" (p. 34).

El mapa y los vínculos que dibujan los textos poseen la capacidad de despertar la curiosidad del lector. Las sendas principales admiten una gran cantidad de caminos secundarios por los que poder desviarse. De esta manera, la exploración científica tiene un punto de partida magistral en este libro, que desbroza rutas y deja intuidas muchas otras. Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018) demuestra que la historiografía hispana tiene una estructura cada vez más fuerte y consolidada en el contexto internacional de los Comic Studies. Su lectura es indispensable y necesaria para conocer la evolución histórica de las viñetas y, por ende, del arte, la sociedad y la cultura contemporánea.

Julio Gracia Lana
Universidad de Zaragoza

BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO: UN EXTREMEÑO EN EL RENACIMIENTO EUROPEO (CON UN HOMENAJE A MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO)

Julio VÉLEZ SAINZ (ed.)

(Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2019, 212 págs.)

Este volumen colectivo se publica con motivo del aniversario de la muerte del dramaturgo extremeño y es, además, un justo homenaje al investigador Miguel Ángel Pérez Priego, uno de los grandes especialistas en el teatro del siglo XVI, al que se le dedican unas palabras al final del mismo. Está editado por Julio Vélez Sainz, investigador principal del proyecto *PTCE. Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI* (FFI2015-64799-P) y del proyecto *TEAMAD. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid* (S2015/HUM3366) —pertenecientes ambos al Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)— (en este último participa el SELITEN@T, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo), y codirector del *Seminario de estudios teatrales* de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Las instituciones extremeñas siguen asumiendo la encomiable labor de difundir la tarea investigadora en torno a su paisano, Bartolomé de Torres Naharro, nacido en Torre de Miguel Sesmero, en la provincia de Badajoz. Primero, en 2017, a través de la celebración en la Universidad de Cáceres y en la localidad natal de Torres Naharro del congreso internacional conmemorativo del V centenario de la publicación de la *Propalladia* en 1517, cuyos trabajos fueron editados por la *Revista de Estudios Extremeños* (vol. LXXIV de 2018); luego, en el segundo encuentro en la Torre de Miguel Sesmero en 2018, en torno al teatro del siglo XVI en España y Portugal (cuyos trabajos —también con justicia dedicados al profesor Miguel Ángel Pérez Priego— fueron publicados por la Universidad de Extremadura en la Editorial Renacimiento, con Miguel Ángel Teijeiro

Fuentes y José Roso Díaz como editores). Y ahora este volumen, que sale en la Editora Regional de Extremadura.

El volumen, que reúne los trabajos de ocho investigadores, se halla conformado por dos bloques principales ("Torres Naharro y su contexto" y "El horizonte naharresco"), seguidos de otros tres que flanquean el libro: la "Introducción" y la "Conclusión", realizadas ambas por el editor, y un apéndice denominado "*Addendum*", en el que se inserta el citado homenaje.

El primer bloque, "Torres Naharro y su contexto" (págs. 19-106), engloba los estudios de cuatro investigadores sobre la figura y la obra del dramaturgo extremeño. Abre el epígrafe el trabajo de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (Universidad de Extremadura) titulado "La importancia del teatro cortesano en Extremadura durante el siglo XVI. La casa de los Feria: de Torres Naharro a Cristóbal de Mesa" (págs. 21-44). Su estudio resulta de gran valía, puesto que es una necesaria contextualización de la obra naharresca vinculada con la casa de Feria.

Sin embargo, a pesar de que se estudia el mecenazgo de la casa de Feria y los dramaturgos relacionados con ella (como Diego Sánchez de Badajoz, Vasco Díaz Tanco de Fregenal, Joaquín Romero de Cepeda y Cristóbal de Zafra), convendría no olvidar la presencia de otros artistas, como músicos, cantores, entre otros, que influirían en las composiciones teatrales de Torres Naharro en cuanto a la utilización de recursos musicales, novedades literarias y otros aspectos que se introducirían en esa corte. No obstante, la investigación ofrece un nutrido conjunto de noticias documentales que "sugieren la existencia de un núcleo artístico y cultural" al amparo de los condes de Feria (pág. 24) que permitieron el florecimiento de las letras en la corte extremeña en la que pudo situarse Torres Naharro, como trata de demostrar el investigador.

En el siguiente trabajo, "Torres Naharro, poeta de cancionero" (págs. 45-65), Álvaro Bustos (UCM) trata de valorar la producción poética del extremeño ofreciendo un análisis de concomitancias con la poesía cuatrocentista y de la tradición italiana, lo que sitúa a Torres en una encrucijada de tradiciones cancioneriles y toscanas que permite comprender mejor su perfil de poeta, además de su reconocida faceta de dramaturgo. Asimismo, el examen de la organización macrotextual de su corpus poético arroja luz sobre el "cuidadoso diseño editorial" que el autor planeó "también en lo relativo a la poesía" (pág. 54). Ello le lleva a Álvaro Bustos a definir a Torres Naharro como poeta de cancionero y a su

Propalladia como antología cancioneril.

La tercera aportación, de Araceli Hernández (Universidad Rey Juan Carlos-UCM), es "Una tragedia del horizonte naharresco: La trama impresa de *La venganza de Agamenón*, del Maestro Hernán Pérez de Oliva" (págs. 67-88). En la primera parte se establece una posible relación cercana entre Torres Naharro y Pérez de Oliva a través de sus respectivas estancias en Salamanca e Italia y de las publicaciones de sus obras en la misma editorial, a pesar de la escasez de documentación. En la segunda parte, se centra en trasmisión impresa de las obras de Pérez de Oliva, sus ediciones y continuaciones. El género trágico cultivado por Oliva le sitúa "en el inmediato preámbulo al siglo de mayor esplendor que las letras españolas hayan alcanzado hasta el momento" (pág. 85).

Cierra este primer bloque el trabajo del homenajeado, Miguel Ángel Pérez Priego (UNED), denominado "Las variantes textuales en la *Propaladia* de 1573" (págs. 89-104). En él, el erudito estudia las variantes textuales de una de las ediciones impresas de la *Propalladia*, la impresa en Madrid por Pierres Cosin en 1573 y expurgada por Juan López de Velasco. Se trata de un exhaustivo análisis y estudio de las implicaciones de las variantes textuales significativas del texto naharresco antes y después de la actuación inquisitorial. Del análisis comparativo de toda la *Propalladia*, el investigador señala que las variantes son "alteraciones, desgarros en el texto, que van a transformarlo, a forzarlo a que diga otra cosa. En ese sentido, la tarea realizada por Velasco es lo más opuesto a la labor del filólogo, que es precisamente la de restituir la verdad, la autenticidad del texto, lo más próximo posible a la voluntad del autor" (pág. 91). Sin embargo, esta edición de 1573 aseguró la transmisión de la *Propalladia*, abundantemente editada antes de la prohibición inquisitorial de 1559, y desaparecida del mapa editorial después

Dong-Hee Chung (Universidad Nacional de Seul) abre el siguiente gran bloque con su "Voluntad de retornar al hipotexto y afán de crear un nuevo mundo literario: estudio sobre la intertextualidad entre la *Himenea*, de Torres Naharro y *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), de Sancho de Muñón" (págs. 107-136), donde, tras un documentado estado de la cuestión sobre las continuaciones y las reescrituras de *La Celestina*, su exhaustivo análisis le permite concluir que la *Tragicomedia* "es una combinación perfecta entre el argumento de *La Celestina* y el de la *Himenea*" (pág. 115). Con su estudio demuestra la importante influencia

de la obra naharresca, aparte de la que la crítica ya había señalado con respecto al texto rojano.

Teresa Rodríguez (Université Toulouse-Jean-Jaurès), en "La *Tragedia Policiana* (1547): de padres con honra y honradas alcahuetas" (págs. 137-154), analiza tanto la influencia de *La Celestina* en la obra de Sebastián Fernández como sus diferencias, lo que le lleva a definir la tragedia como una precuela y a concluir que esta "nos invita a creer que la imitación del modelo no solo produce copias" (pág. 152).

Este segundo bloque lo cierra "Formas y funciones del teatro breve áureo: unas notas a propósito de *Mundo y No Nadie*" (págs. 155-168), donde Javier Espejo Surós (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours) examina en profundidad la obra atribuida a Lope de Rueda para concluir que esta es un "producto formal y funcionalmente coherente y acabado de nuestro primer teatro clásico español" (pág. 165). Aunque este trabajo se desgaja del resto de estudios por la ausencia de vinculación naharrresca, es un análisis que señala la "existencia de un fondo común de inquietudes contemporáneas, que produce en el ámbito europeo" (156) y que debe extenderse al estudio de todo nuestro teatro.

Julio Vélez inicia este apartado conclusivo con "El lugar de Torres Naharro dentro del Teatro Clásico Español" (págs. 171-194), en el que trata de situar a Torres Naharro dentro del canon del teatro renacentista "a partir de su presencia documental en los Siglos de Oro, su inclusión en manuales y colecciones literarias posteriores y, finalmente, la situación de su obra dentro de la escena contemporánea" (pág. 171). Es un recorrido por la historia del canon, un repaso por las múltiples ediciones de la *Propalladia* y de las sueltas teatrales y sus problemas de impresión en esta primera recepción de la obra del extremeño. Se señala, asimismo, que la inclusión de la obra naharresca en el índice inquisitorial determinó decisivamente en su recepción posterior, pero ello no impidió que su teatro ejerciera una gran influencia en los dramaturgos posteriores, si bien hubo silencio editorial hasta el siglo XIX, en el que se suscitó un interés por su obra. En cuanto a su historia representacional, Julio Vélez acomete un exhaustivo repaso por los montajes que han recuperado a Torres Naharro y señala que, a pesar de que el teatro del extremeño se ha considerado de inferior valía que el teatro barroco, "de los estudios mencionados y de las puestas en escena que han atraído las efemérides" concluye que "estamos en pleno proceso de canonización" del dramaturgo (pág. 188).

Cierra este volumen colectivo un "*Addendum*" titulado "*Cursus vitae et honorum* de Miguel Ángel Pérez Priego, maestro de naharristas" (págs. 197-212), firmado por Miguel García-Bermejo Giner (Universidad de Salamanca) y por el propio editor. Es una breve reseña biográfica del erudito y una selección de trabajos de toda una vida dedicada al estudio del teatro renacentista. Bajo el rótulo "Publicaciones selectas", se listan hasta 151 libros, trabajos en obras colaborativas y artículos del erudito, que abarcan el estudio de distintos géneros, épocas, autores de la literatura española y desde distintas perspectivas (págs. 201-212). Sin su labor crítica, editora, interpretativa e historiográfica, "don Bartolomé andaría, sin duda, todavía en parte en las tinieblas de la más injusta "olvidanza"" (pág. 200).

En conclusión, en *Bartolomé de Torres Naharro: un extremeño en el Renacimiento europeo* se teje un hilo contextual en torno a la *Propalladia* y a la figura de su autor, tanto en territorio castellano como europeo, y tanto a un nivel coetáneo al autor como en su proyección posterior, que permite revalorizar la figura del extremeño, en su faceta de dramaturgo, poeta y compilador de su obra literaria. Ello hace posible, en último término, resaltar su importancia en el desarrollo del teatro en el Renacimiento y su influencia en la gestación de nuestro teatro barroco.

Sara Sánchez-Hernández
Universidad de Salamanca & IEMYRhd

EL ZOO DE CRISTAL. UN TRANVÍA LLAMADO DESEO

Tennessee WILLIAMS / Ramón ESPEJO (ed. y trad.)

(Madrid: Cátedra, 2019, 382 págs.)

Hoy, por fin, los lectores disponen de dos de las grandes obras de Tennessee Williams en una versión española fidedigna, rigurosa y con las garantías de haber sido preparada por un gran especialista en teatro norteamericano, a quien se deben las más importantes aportaciones dentro del mundo hispánico y, particularmente, de los montajes realizados en España.

Frente a la ingente bibliografía existente en inglés sobre este dramaturgo desde los años cuarenta del siglo XX, en nuestra lengua los trabajos resultan muy limitados y el lector culto apenas podía recurrir hasta este momento a más que a un puñado de publicaciones de relevancia relativa, pues incluso los estudiosos de lengua materna española en general han escrito sus análisis en el idioma de Williams: por ejemplo, del mismo profesor de la Universidad de Sevilla Espejo Romero podía leerse desde 2014 una aproximación al teatro de este autor en España, en la que recorría la sucesión de puestas en escena por los grupos de teatro universitario, de cámara y de ensayo durante la posguerra, hasta el primer montaje realizado por una compañía profesional en 1957, publicada en *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges* (edición de John S. Back, en Amsterdam, Rodopi). Igualmente, se contaba con sus análisis del sentido que adquirían los montajes de este autor y sus coetáneos norteamericanos en el contexto político español del franquismo, amén de en otras contribuciones, en el magnífico y definitivo trazado histórico en tres tomos *The History of the Performance of American Plays in Spain, 1912-1977: Theatre As a Weapon Against Political Authoritarianism* (Lewiston, Edwin Mellen, 2017).

Las versiones españolas de *El zoo de cristal* y de *Un tranvía llamado deseo* existentes hasta 2019 no podían por sí mismas garantizar al

comprador potencial su fidelidad al texto inglés de Williams, pues casi en ningún caso contaban con indicaciones sobre la versión tomada como base para su traslado al español: la que de *Un tranvía llamado deseo* imprimió la editorial Escelicer de 1962, efectuada por el conocido traductor de Dickens José Méndez Herrera y hoy descatalogada, suscitaba al lector común la sospecha de haber sufrido las incursiones de la censura; la de León Mirlas, que desde 1949 ha publicado repetidamente la editorial Losada, presentaba elecciones de traducción que desorientaban sobre el auténtico sentido ideado por el autor, incluso en algunas de las intervenciones más importantes de los personajes. La del gran experto en guiones literarios Enrique Llovet se acomodaba bien a las exigencias escénicas, como se demostró en el montaje del Teatro Bellas Artes, en la temporada 1993-1994, pero a partir de ahora el lector preferirá la de Espejo, que ofrece mejores avales científicos.

En cuanto a *El zoo de cristal*, la edición de 1964, realizada por los críticos y colaboradores de *La Estafeta Literaria* José Gordon y José María de Quinto e impresa por Alfil, se había empleado ya en las representaciones de teatro de cámara de los años cincuenta y suponía una adaptación conforme con la época que se vivía en España y sus consabidas restricciones. Las posteriores, muchas de ellas preparadas para los distintos montajes habidos en España en los últimos sesenta años, cuentan, por lo general, con las mismas limitaciones que las habidas respecto a *Un tranvía llamado deseo*.

Gracias al profesor Espejo, el interesado por estas obras dispone no solo de traducciones fiables, sino de una guía sintética y precisa, sencilla, práctica y manejable para su comprensión general, en el estudio introductorio; unas explicaciones pertinentes, en las notas, sobre las connotaciones y los sentidos más ligados al contexto de las intervenciones de los personajes; comentadas sucinta y certeramente, las investigaciones más notables de cada obra en torno a los aspectos sustanciales y, además, datos exactos sobre las diferentes versiones y ediciones en inglés.

Por otra parte, en esta edición quedan explicitadas las razones y los criterios por los que el profesor de la universidad sevillana ha elegido, entre los posibles, los textos a partir de los cuales traducir: de *El zoo de cristal*, la edición para ser leída, preferida por el propio Williams y recogida en las obras completas de 1971; de *Un tranvía llamado deseo*, la que también allí aparece, que a su vez seguía la primera edición, de 1947.

Espejo también expone el modo de resolver, en sus personales traducciones, las peculiaridades del lenguaje de Williams y las distintas hablas impresas a los personajes según la condición de cada uno, hablas llenas de modismos y referencias locales sin equivalencias castellanas; hablas de los años cuarenta del siglo XX cuyo traslado a la lengua española corría el riesgo de perder el sabor de época. Las decisiones adoptadas demuestran la importancia de que sea un auténtico experto en el autor y su época, en la obra y en los personajes, quien vierta en su propia lengua este tipo de piezas.

Además de todos estos aspectos, Espejo repasa en su introducción los principales datos sobre la trayectoria del dramaturgo, los estrenos, la recepción de estas dos obras y su sentido en el conjunto de la producción de Williams, como también concreta los montajes y versiones cinematográficas más conocidos, incluidos los verificados en España.

En su revisión de los personajes y de las técnicas empleadas, proporciona un resumen y a veces confrontación de las opiniones mejor argumentadas por los críticos desde las primeras representaciones, en una selección sumamente iluminadora y con frecuencia relegada a las notas para satisfacer a los lectores más apasionados sin abrumar a los bisoños. Con ella, invita a ampliar la información unas veces, otras avisa sobre la obsolescencia de determinados planteamientos pero, sobre todo, aporta perspectivas personales que denotan una sensibilidad literaria y social independiente de esquemas en ocasiones, si bien calibrando siempre las divergencias de costumbres de la época respecto a las de hoy: su reivindicación de la complejidad de los personajes, el señalamiento de las contradicciones que los convierten en únicos y les confiere carácter humano incluso en su modo de oponerse a los demás, revoca la cierta univocidad hacia la que se orientaban las tendencias tradicionales de interpretación, y las enriquece sin desecharlas. Si bien en la misma línea de algunas investigaciones novedosas, Espejo revela el alcance universal de cada uno de los personajes creados por Williams en estas obras, al tiempo que los relaciona, según determinadas facetas de cada uno de ellos, con los creados por otros autores o con diferentes grupos sociales del siglo XX.

En lo concerniente a los recursos escenográficos, la revisión de Espejo proporciona al lector las claves para atender adecuadamente a la plasticidad y los símbolos en las dos piezas editadas (la luz y la iluminación, la distribución y segmentación del espacio escénico, los

espacios representados, la música, los ruidos y sonidos, el vestuario, la utilería…), de modo que no pase inadvertida al lector despistado o centrado en los diálogos. Así mismo, el valor de las proyecciones en *El zoo de cristal* con las que Williams seguía las propuestas de Piscator, queda relativizado, pero también explanado en sus justos términos, tanto por el hecho de que se estrenara sin ellas en Chicago y Nueva York como porque habitualmente se hayan criticado o se prescinda de ellas en los montajes.

A todo esto se añade una interesante atención hacia las posibilidades de nuevos los acercamientos que se vienen anunciando y efectuando en los últimos años. Con ellos se demuestra la universalidad latente en estas obras, aparentemente vinculadas con una situación histórica y unas coyunturas circunscritas a los personajes.

Sin duda, el trabajo de este gran estudioso no solo contará con el beneplácito de lectores comunes y estudiantes, con mayor o menor grado de cultura y especialización, sino que podrá facilitar las tareas a los encargados de los nuevos montajes escénicos en España, para que resplandezcan los elementos que puedan conectar con los espectadores, hacerles reflexionar, cuestionar y replantearse cuanto vean en el escenario.

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad CEU-San Pablo

EPISTOLARIO

Margarita XIRGU / Manuel AZNAR SOLER y Francesc FOGUET I BOREU (eds.)

(Sevilla: Renacimiento, 2019, 556 págs.)

El presente volumen recoge la correspondencia completa de Margarita Xirgu. Se trata de un documento excepcional que ofrece información sobre la vida cotidiana, la manera de pensar y las vicisitudes emocionales de un auténtico mito teatral del exilio republicano. Dos investigadores de primerísimo nivel, Manuel Aznar Soler —especialista en literatura y teatro del exilio republicano, director de fructíferos proyectos de investigación y autor de incontables estudios sobre figuras tan señeras como Max Aub, Valle-Inclán, Rivas Cherif o María Casares— y Francesc Foguet i Boreu —investigador de trayectoria prolífica, y autor, entre otros muchos estudios, de *Margarida Xirgu. Una vocació indomable* (2002) y *El teatro catalán en el exilio republicano de 1939* (2016)— se han ocupado de la edición de este material ingente, así como del riguroso estudio introductorio. El epistolario contribuye de manera decisiva a la ampliación y enriquecimiento de nuestra memoria escénica y literaria, sumándose a una valiosa colección de trabajos sobre la tradición teatral republicana, ese "repertorio exiliado" que el franquismo quiso y no pudo borrar del mapa.

Nacida en Molins de Rei en 1988 y fallecida en 1969 en Montevideo, Margarita Xirgu debutó en 1906 como actriz a las órdenes de Rafael Moragas y Juli Vallmitjana. Su presentación pública fue en el Romea, como dama joven en *Mar i cel*, y poco después estrenaría obras de Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias o Narcís Oller. La etapa catalana de Xirgu, prolijamente documentada en distintos libros de Foguet, se cerró pronto, en 1913; la actriz pasaría después a integrarse a los cenáculos intelectuales de Madrid, donde intentó incluir en su repertorio a algunos de los mejores dramaturgos del momento. Cipriano de Rivas Cherif fue el asesor literario y artístico de la compañía en el Teatro Español, donde,

entre otras piezas, Xirgu estrenó *La corona* (1931) de Manuel Azaña, presidente de la Segunda República; *Divinas palabras* (1933), de Ramón María del Valle-Inclán, que había sido prohibido por la dictadura de Primo de Rivera; y *Yerma* (1934), de Federico García Lorca. Durante el llamado "bienio negro", la compañía fue expulsada del Español, y el 31 de enero de 1936 la actriz se embarcó para una gira americana de la que jamás regresaría. La dureza de la prensa española hizo que desistiera de volver y postergara su retorno sine die.

Se publica aquí la totalidad de su correspondencia localizada hasta la fecha, las cartas, telegramas y tarjetas postales escritas a lo largo de sesenta años (1909-1969) a su familia y amistades, así como a diversas personalidades de la escena y la cultura españolas del siglo XX. En sus misivas, abundan las notas de dirección y referencias a próximos estrenos, así como a sus filias y fobias escénicas. Queda patente la admiración artística de la actriz —"mediadora espiritual entre los autores y el público" (pág. 129)— por Jacinto Benavente, Eduardo Marquina o los hermanos Álvarez Quintero, así como su amistad durante la dictadura primorriverista con el autor monárquico Joaquín Montaner.

El epistolario se estructura en siete períodos. El primero abarca desde 1909 —inicios artísticos de Margarita Xirgu en la escena catalana— hasta 1923. Desde 1914, fecha en que la actriz se integra en la escena madrileña, se impone el castellano como lengua de escritura. Surge ya en estos primeros intercambios el tema recurrente de las servidumbres del teatro comercial y el gusto "estragado y pervertido" del público, al que Xirgu califica de auténtico tirano (pág. 85).

El segundo bloque del epistolario llega hasta 1931, en un momento inmediatamente anterior a la proclamación de la Segunda República. Las cartas van dirigidas, en su mayoría, a Joaquín Montaner, y constituyen un material de gran interés para una historia de la escena española. Se menciona en ellas a actores como Enrique Borrás, Lola Membrives; críticos como Enrique Díez-Canedo, Francisco Madrid, Francisco Pérez de Ayala; empresarios como el marqués de Fontalba y Gregorio Martínez Sierra; directores como Adrià Gual y Cipriano de Rivas Cherif, y dramaturgos como los hermanos Álvarez Quintero —por quienes Xirgu profesa "una devoción, honda, íntima […], por una secreta corriente de simpatía, de pureza artística, de optimismo" (pág. 129)— Carlos Arniches, Jacinto Benavente, Alejandro Casona, Eduardo Marquina, Jacinto Grau, Lorca o

Valle-Inclán. Entre noticias de estrenos, cotilleos de platea y disensiones con críticos, la actriz deja constancia del esplendor y las miserias de un oficio muy duro, gratificante unas veces y desesperante otras, así como de la difícil responsabilidad de compatibilizar arte y taquilla.

El tercer bloque de cartas abarca desde 1931 hasta 1939, esto es, desde la Segunda República hasta el fin de la Guerra Civil. La primera —fechada en Madrid el 15 de abril de 1931— es una emotiva y reveladora carta en que la actriz le expresa a su hermano su alegría por la proclamación de la República, que celebra paseando por la Puerta del Sol. Mucho más duras son las enviadas después del estallido de la guerra, que Xirgu sigue con consternación desde América Latina, donde sufre también las consecuencias morales y materiales de la contienda.

La correspondencia entre los años 1943 y 1949 consta solo de cuatro cartas —entre ellas, una a Max Aub y otra a Cipriano de Rivas Cherif—, que permiten reconstruir parte de su trayectoria vital y escénica durante el exilio. En su carta a Francisco Graña, Xirgu cuenta cómo fue procesada y condenada por el Tribunal de Responsabilidades Políticas a la confiscación total de sus bienes y a extrañamiento a perpetuidad. Aunque se define como "mujer de lucha artística y no de lucha política" (pág. 226), su compromiso es innegable, como lo es el dolor que siente por la tragedia de la guerra de España.

Entre 1950 y 1956, período que cubre el quinto bloque de la correspondencia, Xirgu se halla definitivamente instalada en Uruguay. Es un período muy fructífero donde enlaza compromisos y proyectos no solo como intérprete sino también como directora y pedagoga. Abundan las cartas a su amiga Alicia Rodríguez Romero, traductora de teatro y colaboradora en el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay, y a su marido, Ángel Curotto, que le ofrece a la actriz catalana excelentes condiciones laborales tanto en el ámbito de la escena como en el de la docencia —entre 1949 y 1957, Xirgu alternó la dirección de la Escuela Municipal de Arte Dramático con la codirección estable de la Comedia Nacional del Uruguay—. Por otra parte, se incrementa el volumen de cartas a su familia en Cataluña, sobre todo a su hermano Miquel —con quien intercambia impresiones sobre teatro y escenografía— y a su ahijada Margarita. A pesar de que el retorno a Cataluña es un asunto recurrente en sus cartas familiares, cada vez es más obvio su arraigo en América.

El sexto es el bloque más extenso —103 cartas—, y abarca desde

1957 hasta 1963. Muchas de estas cartas van dirigidas a su familia y recurren a menudo al tema del regreso y la añoranza; abundan asimismo en noticias y comentarios sobre actrices, autores, éxitos, contratos, a menudo con un lenguaje trufado de expresiones populares, no exentas de humor, y bastantes catalanismos. El séptimo y último período abarca desde 1964 hasta 1969, ya en Punta Ballena, su paraíso en los años de retiro.

Por respeto al criterio de autoría, se publican en anexo las cartas de Miguel Ortín, su segundo marido. De todas ellas, las más interesantes son las dieciséis dirigidas a José Ricardo Morales, exiliado en Santiago de Chile, y también las cuatro escritas a Domènec Guansé, que documentan la biografía sobre la actriz que este preparaba para la Editorial Alcides. Las que escribe tras la muerte de su esposa dan cuenta de cómo fueron los acontecimientos y homenajes póstumos que revelaban la admiración y el cariño que la actriz supo granjearse en América.

Como dice Francesc Foguet, el teatro es para Margarita Xirgu una sagrada obligación que le impone su vocación indomable. Las aportaciones de esta gran actriz y directora, la más reconocida de la escena española tras la muerte de María Guerrero, fueron valiosísimas: ampliación y modernización del repertorio, simplificación de la tramoya, eliminación de la figura del apuntador, trabajo actoral caracterizado por una gran naturalidad, viveza y profundidad psicológica. Rafael Alberti se declaró ferviente admirador suyo; Lorca la vio siempre en la encrucijada de las heroínas. Este magnífico epistolario, documento excepcional que nos permite conocer mejor su personalidad teatral y política, así como conferirle al mito una dimensión más humana, resulta una aportación de primera magnitud para la historia del teatro contemporáneo.

Ana Prieto Nadal
SELITEN@T

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.

Signa figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index (ISI Web of Knowledge), Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago, Ulrich's, CiteFator y ProQuest. Y nacionales: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC, SUMARIS CBUC, RESH y REDIB. La revista reúne los siguientes criterios de calidad según DICE: existencia de evaluadores externos y de un comité científico internacional, internacionalidad de las contribuciones con un índice de 30.61, contenido exclusivo de artículos de investigación y valoración de su difusión internacional con un índice de 10.5. Reúne 17 de 18 criterios CNEAI, 21 de 22 criterios ANECA y 33 de 33 criterios Latindex. Tiene categoría A en ANEP y CIRC. Su índice de difusión ICDS según el MIAR es de 10,9. Está indexada en el 2.º cuartil en IN_RECH. Se encuentra en la posición 26, cuartil 3 de SCImago. Posee el sello de calidad de FECYT desde 2018, teniendo en 2019 la tercera posición en la rama de Literatura (primer cuartil, C1) y la quinta posición en la rama de Lingüística (primer cuartil, C1).

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*).

d) En caso de querer citar, **junto a la edición consultada, la edición original** de alguna fuente, es preciso: (i) usar la fecha de la edición consultada en el cuerpo del texto, entre paréntesis (Chatman, 1990: 15) y (ii) en las referencias bibliográficas debe constar como en este ejemplo (la fecha entre corchetes se refiere a la edición original):

CHATMAN, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

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:

Dr. Guillermo Laín Corona y Dra. Rocío Santiago Nogales

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: Arts & Humanities Citation Index (ISI Web of Knowledge), Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago, Ulrich's, CiteFator y ProQuest. Also, it is included in national databases: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC, SUMARIS CBUC, RESH y REDIB. As for quality indexes, DICE acknowledge that it uses an external peer-review evaluation system, it has an international scientific board, its publication have an international scope with a 30.61 index, its research contents is valued with a 10.5 index. *Signa* is granted 17 of 18 CNEAI criteria, 21 of 22 ANECA criteria and 33 of 33 Latindex criteria. It's classified in group A by ANEP and CIRC. Its ICDS index, according to MIAR, is 10,9. It's classified in quarter 2 by IN RECH and quarter 3 by SCImago. The FECYT has awarded *Signa* with its mark of quality since 2018; according to this, in 2019 Signa was ranked third in the field of Literary Studies (first quarter, Q1) and fith in Linguistics (first quarter, Q1).

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*).

d) If you want to highlight, together with the cited edition, the original edition, you must: (i) use the date of the cited edition in the text between brackets (Chatman, 1990: 15) and (ii), in the bibliographic references, the item must follow this example (the date between squared brackets refers to the original edition):

CHATMAN, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

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:

Dr. Guillermo Laín Corona & Dr. Rocío Santiago Nogales

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.

32. José Romera Castillo (2020). *Teatro de ayer y de hoy a escena*. Madrid: Verbum.

33. José Romera Castillo (2020). C*alas en el teatro español del siglo XXI*. Salobreña: (Granada): Alhulia.

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), 30 (2021) y 31 (2022, 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).