

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2018

27

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

27

2018

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

SELITEN@T

UNED

SIGNA

Revista de la Asociación Española de Semiótica

DIRECTOR: José Romera Castillo

SECRETARÍA: Clara Isabel Martínez Cantón
Guillermo Laín Corona

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:

Santos Zunzunegui (Presidente de la Asociación Española de Semiótica, Universidad de El País Vasco), José Domínguez Caparrós (UNED), María García Lorenzo (UNED), Miguel Ángel Garrido Gallardo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Alicia Mariño (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:

Francisco Abad Nebot (UNED), 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: *Portrait de Lucie lisant un livre*, de Jacques-Émile Blanche (1861-1942)

INDEXACIÓN E IMPACTO:

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

ISSN: 1133-3634

Depósito legal: M.34.032-1992

ÍNDICE

SECCIÓN MONOGRÁFICA: Escritura autobiográfica femenina en lengua francesa de los siglos XIX a XXI

(Editora: Ángela Magdalena ROMERA PINTOR)

| | <u>Página</u> |
|--|---------------|
| Ángela Magdalena ROMERA PINTOR: <i>Fundamentos teóricos y críticos de la escritura autobiográfica femenina en lengua francesa</i> | 17 |
| Mercè BOIXAREU VILAPLANA: <i>Las memorias de principios del XIX y los Souvenirs de Élisabeth Vigée Le Brun</i> | 39 |
| Elena CUASANTE FERNÁNDEZ: <i>Autobiogr-África</i> | 57 |
| Marta SEGARRA MONTANER: <i>Vida y verdad: autobiografías de Hélène Cixous</i> | 75 |
| M. Carme FIGUEROLA CABROL: <i>De Élisabeth Gille a Irène Némirovsky: recreación de un doble itinerario de vida a través de la escritura</i> | 93 |
| Francisca ROMERAL ROSEL: <i>Annie Ernaux: una autobiografía sometida a constante autorrevisión</i> | 107 |
| Montserrat SERRANO MAÑÉS: <i>Nina Bouraoui: de Garçon manqué a Poupée bella, itinerario vital de una consciencia</i> | 127 |

ARTÍCULOS

| | |
|--|-----|
| Jesús Ángel ARCEGA MORALES: <i>Las recreaciones históricas en Aragón. Un teatro en auge</i> | 147 |
| Sergio ARLANDIS y Agustín REYES TORRES: <i>De Lord Byron a José de Espronceda: imagen y espíritu romántico en la figura del pirata como héroe y antihéroe</i> | 171 |
| Vanesa BAJO IZQUIERDO: <i>Personajes del Siglo de Oro y su construcción plástica en el teatro actual</i> | 205 |
| Inmaculada BERLANGA FERNÁNDEZ, José Borja ARJONA MARTÍN y Adoración MERINO ARRIBAS: <i>Semiótica digital en la serie de ficción de El Ministerio del Tiempo</i> | 233 |
| Almudena DEL OLMO ITURRIARTE: <i>Ut pictura poesis: A la pintura, de Rafael Alberti</i> | 263 |
| Estrella FERNÁNDEZ JIMÉNEZ: <i>Las imitaciones humorísticas televisivas en España: propuesta de clasificación</i> | 293 |
| Adriana GALLARDO LUQUE: <i>Alfonso X el Sabio y el símbolo del león: la relevancia del león dentro de la General Estoria</i> | 323 |
| M.^a Teresa GARCÍA-ABAD: <i>Bufonería y cinetextualidad en la obra de Woody Allen: literatura y cine</i> | 343 |
| Ronald GARCÍA GALLEGO: <i>La vida como obra de arte en la autoficción de Ernesto Sábato</i> | 369 |
| Luisa GARCÍA-MANSO: <i>Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo</i> | 393 |

| | |
|--|-----|
| Santiago GARCÍA OCHOA: <i>En tránsito: un recorrido por la road movie norteamericana</i> | 419 |
| Raquel GARCÍA-PASCUAL: <i>Francoist repression and moral reparation in the theatre of Laila Ripoll</i> | 439 |
| Ariel GÓMEZ PONCE: <i>Pre-semiotícidades. Apuntes sobre una frontera entre memoria prehistórica y lenguajes del arte</i> | 469 |
| Jorge GÓMEZ VÁZQUEZ: <i>En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: objeciones a la consideración del microrrelato como texto narrativo ...</i> | 493 |
| Julia Sabina GUTIÉRREZ: <i>El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico</i> | 523 |
| Max HIDALGO NÁCHER: <i>Estructuralismos y crítica argentina en 1970</i> | 541 |
| Ignacio José HUERTA BRAVO: <i>Fascismo y sentido común en La Gaceta Literaria (1927-1930)</i> | 559 |
| Araceli IRAVEDRA VALEA: <i>De qué hablamos cuando hablamos de compromiso: de nuevo sobre los poetas novísimos</i> | 585 |
| M.^a Pilar JÓDAR PEINADO: <i>Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI</i> | 617 |
| Agustín KRIPPER: <i>De la resonancia a la metonimia. La temprana teoría del sentido de Lacan</i> | 647 |

| | |
|--|-----|
| Ana LAGUNA MARTÍNEZ: <i>La autoficción en J. L. Borges y W. G. Sebald. Transtextualidad y transducción del relato autoficticio</i> | 665 |
| Mirko LAMPIS: <i>Una lectura semiótica del Cours en el año de su centenario</i> | 697 |
| Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ: <i>Los personajes de Chirbes y la guerra y posguerra españolas</i> | 719 |
| Álvaro LUQUE AMO: <i>La construcción del espacio íntimo en el diario literario</i> | 745 |
| Pedro MÁRMOL ÁVILA: <i>Historia secreta del mundo, de Emilio Gavilanes: una novela imposible, una colección de microrrelatos</i> | 769 |
| Omar MUÑOZ-SÁNCHEZ y Jaime Alberto OROZCO-TORO: <i>La publicidad social iberoamericana en los festivales Cannes, Lions y Fiap entre 2012 y 2016</i> | 799 |
| Julia NAWROT: <i>Dramaturgia espectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor</i> | 835 |
| María PAYERAS GRAU: <i>Claves para la lectura de Oratorio de San Bernardino, de Alfonsa de la Torre</i> | 857 |
| Josep PEDRO: <i>Diálogo intramusical: interacción, comunicación y metáfora de la conversación en la música blues</i> | 883 |
| Sergio PRATS MARTÍN: <i>Aportaciones dramáticas de J. L. López Pinillos. La trascendencia de la dimensión pragmática</i> | 913 |
| Fernando REDONDO NEIRA: <i>Focalización, distancia y tratamiento temporal. Estudio de la implicación subjetiva en el discurso filmico a través del análisis narratológico</i> | 945 |

| | |
|--|------|
| Pablo ROMERO VELASCO: <i>Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna</i> | 967 |
| José Manuel RUIZ MARTÍNEZ: <i>Una aproximación retórica a los memes de Internet</i> | 995 |
| Saleta de SALVADOR AGRA: <i>Viendo el sentido: similitudes y juegos signícos en Magritte</i> | 1023 |
| Javier SÁNCHEZ ZAPATERO y María MARCOS RAMOS: <i>La representación de los campos de concentración en Hermanos de sangre (Band of Brothers. HBO, 2001)</i> | 1043 |
| Ángel SUÁREZ RAMÍREZ y Sergio SUÁREZ MUÑOZ: <i>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</i> | 1065 |
| Liliana VÁSQUEZ-ROCCA: <i>Desafíos para el desarrollo de una competencia multimodal disciplinar. El caso del género Informe de Política Monetaria (IPOM)</i> | 1095 |
| Sultana WAHNÓN: <i>Aproximación a la hermenéutica literaria de Roland Barthes</i> | 1125 |
| Alfonso ZAMORANO AGUILAR y María MARTÍNEZ-ATIENZA: <i>La forma cantaba en las gramáticas de español como lengua extranjera: propuestas teóricas y contraste de corpus</i> | 1151 |
| Carina ZUBILLAGA: <i>Signos de identidad femenina e identidad manuscrita medieval en las historias de reinas acusadas del Ms. Esc. h-I-13</i> | 1181 |

RESEÑAS

- Jesús Ángel ARCEGA MORALES:** *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010)*. Saarbrücken, Deutschland: Editorial Académica Española, 2016, 691 págs. (Miguel Ángel Jiménez Aguilar)..... 1203
- Urszula ASZYK, José ROMERA CASTILLO, Karolina KUMOR y Kamil SERUGA (eds.):** *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum, 2017, 287 págs. (Pilar Jódar Peinado)..... 1207
- Cerstin BAUER-FUNKE (ed.):** *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2016, 472 págs. (Eileen J. Doll)..... 1213
- Béatrice BOTTIN (coord.):** *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, 2016, 350 págs. (Olivia Nieto Yusta)..... 1219
- Martí B. FONS SASTRE (ed.):** *L'Actor i la memòria. Arts escèniques, creativitat i neurociències*. Palma de Mallorca: Fundació ESADIB, 2016, 146 págs. (Patricia Trapero Llobera)..... 1223
- Ana María FREIRE LÓPEZ y Ana Isabel BALLESTEROS DORADO (eds.):** *La literatura española en Europa 1850-1914*. Madrid: UNED, 2017, 457 págs. (Fernando Ariza)..... 1229
- Stefania IMPERIALE:** *Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet*. Sevilla: Renacimiento, 2016, 401 págs. (Carmen María López López)..... 1233
-

| | |
|--|------|
| Juan José LANZ: <i>Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad</i> . Barcelona: Anthropos, 2017, 270 págs. (José Enrique Martínez)..... | 1237 |
| Jesús G. MAESTRO: <i>El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la literatura?</i> México / Barcelona: Siglo XXI Editores / Anthropos, 2017, 254 págs. (Alejandro Solla Alonso)..... | 1243 |
| Rosana MURIAS: <i>Carlota O'Neill. El impulso autobiográfico</i> . Madrid: Visor Libros, 2016, 258 págs. (Juan Pablo Heras González)..... | 1249 |
| José María POZUELO YVANCOS: <i>Novela española del siglo XXI</i> . Madrid: Cátedra, 2017, 373 págs. (María José García-Rodríguez)..... | 1253 |
| Juan A. ROCHE CÁRCEL: <i>Del monte de Apolo a la vid de Dioniso. Naturaleza, dioses y sociedad en la arquitectura teatral de la Grecia Antigua</i> . Barcelona / Alicante: Anthropos / Universidad de Alicante, 2017, 465 págs. (Lucía P. Romero Mariscal)..... | 1257 |
| María Cruz RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: <i>De la confesión a la ecología: el viaje poético de Margarita Merino</i> . Madrid: Pliegos, 2016, 436 págs. (José Enrique Martínez)..... | 1263 |
| José ROMERA CASTILLO (ed.): <i>El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI</i> . Madrid: Verbum, 2017, 555 págs. (Miguel Ángel Jiménez Aguilar)..... | 1267 |
| CARACTERÍSTICAS Y NORMAS DE LA REVISTA SIGNA | 1273 |
| SIGNA: GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS | 1281 |
| PUBLICACIONES DEL SELITEN@T | 1289 |

SECCIÓN MONOGRÁFICA

ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA FEMENINA EN LENGUA FRANCESA DE LOS SIGLOS XIX A XXI

Ángela Magdalena Romera Pintor (ed.)

FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA FEMENINA EN LENGUA FRANCESA

THEORETICAL AND CRITICAL FUNDAMENTALS OF WOMEN'S
AUTOBIOGRAPHICAL WRITING IN THE FRENCH LANGUAGE

Ángela Magdalena ROMERA PINTOR

Universidad Nacional de Educación a Distancia

aromera@flog.uned.es

Resumen: El propósito de este estudio es analizar a grandes rasgos el concepto de género, la evolución y la tipología de textos de la escritura autobiográfica, así como la producción autobiográfica en lengua francesa de autoría femenina, con objeto de ofrecer una fundamentación teórica y crítica actualizada como marco de referencia para las distintas aportaciones que componen el presente monográfico, centrado en los siglos XIX, XX y XXI.

Palabras clave: Escritura autobiográfica. Escritura femenina en lengua francesa.

Abstract: This study aims to broadly analyse the concept of genre, the evolution and the texts' typology of autobiographical writing, as well as the production in French of feminine authorship, in order to establish the most up-to-date research in the matter and to offer theoretical and critical fundamentals as a reference framework for the contributions contained in this monograph, which focuses on the 19th, 20th and 21st centuries.

Key Words: Autobiographical writing. Women's writing in French.

1. INTRODUCCIÓN

Se publica esta sección monográfica en la revista *Signa*, dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo, siendo la escritura autobiográfica una de sus líneas de investigación pioneras y más productivas en España. Ejemplo de ello son las diversas actividades que ha dedicado al tema, tal y como se pone de manifiesto en el trabajo de Romera Castillo (2010), “La escritura (auto) biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica”. En particular, el Centro ha consagrado cuatro Seminarios internacionales a este campo de estudio, seminarios que, a su vez, han dado lugar a cuatro volúmenes¹, en los que se recogen algunas contribuciones específicamente relacionadas con la escritura autobiográfica en lengua francesa. Asimismo, ha sacado a la luz numerosas publicaciones, de entre las que también destacaré, por su relevancia en la materia que nos ocupa, la de Romera Castillo (2008), *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, libro que dedica uno de sus capítulos a los textos autobiográficos traducidos al español en estos últimos años.

Por lo demás, el campo de estudio del presente monográfico, dentro del ámbito lingüístico francófono, pretende abarcar tanto las memorias, como los escritos propiamente autobiográficos, así como la autoficción, razón por la que hemos elegido la expresión genérica “escritura autobiográfica” que se recoge en el título. En este sentido, hemos optado por considerar la noción de “escritura autobiográfica” en su acepción más amplia, en la medida en que permite tener en cuenta una mayor variedad de textos. Recordemos, como hace observar Marcel de Grève², que el término

1. Las actas de estos cuatro Seminarios internacionales, centrados en los diversos géneros, han sido editadas por José Romera Castillo *et alii*. Se trata de los siguientes volúmenes: *Escritura autobiográfica* (1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (1998), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (2000), así como *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (2003).

2. “Le terme autobiographique peut prendre un sens strict de récit rétrospectif de la vie d'un écrivain [...], rédigé par lui-même. [...] Dans ce sens, l'autobiographie se distingue nettement des mémoires qui mettent l'accent sur les événements extérieurs ou sur la réflexion politique ou philosophique, ainsi que du journal intime, rédigé au jour le jour. [...] Mais l'autobiographie peut aussi devenir une notion très étendue. Le terme peut désigner tout écrit, où l'auteur (écrivain ou non) rend compte de sa propre vie. Selon aussi bien les Anglaises

“autobiográfico” recoge esta doble acepción, una en sentido estricto, la otra en sentido amplio.

Una vez señaladas estas premisas, se hace necesario establecer los fundamentos teóricos y críticos en la materia. Para ello, y antes de adentrarnos de manera específica en la producción de autoría femenina, nos ocuparemos en un primer momento de las principales argumentaciones que sustentan el debate en torno al género, así como a las definiciones y tipologías de las principales formas autobiográficas que serán objeto de estudio en los artículos que componen este monográfico.

2. EL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO

Como es sabido, el debate en torno al género autobiográfico se desarrolló principalmente en los años 70 del siglo pasado. El propio Philippe Lejeune señalaba unos presupuestos de permanencia y autonomía sobre los que se fundamentaría la clasificación del género: “Le genre [...] implique donc la croyance en une espèce d’identité, qui ne peut être produite que par des séries de distinctions et de préceptes destinés à la fois à isoler le genre des autres productions, et à hiérarchiser et centrer le domaine ainsi enclos” (1975b: 911). En su estudio “Autobiographie et histoire littéraire”, Lejeune aborda desde una perspectiva crítica distintas aportaciones en relación al género autobiográfico, como las de Élisabeth E. Bruss, Francis R. Hart o William L. Howard³. Pero será sin duda la definición del “pacto autobiográfico”⁴ de Lejeune la que se convertiría pronto en el centro de la polémica. De ello da buena cuenta el artículo de Martine Renouprez, “L’Autobiographie en question: poétique d’un

Christina Ruse et Marilyn Hepton [...] que, par exemple, les Françaises Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert [...], le genre autobiographique peut, au sens large, comprendre, outre le type de récit évoqué ci-dessus, des mémoires, des récits de souvenirs, des journaux intimes, des lettres, voire des romans inspirés de la vie de l’auteur” (Grève, 2008: 23-24).

3. Lejeune cuestiona las aportaciones de Hart (en “Notes for an Anatomy of Modern Autobiography”) y de Howard (en “Some principles of Autobiography”) y concluye destacando en ellos la ambigüedad de su planteamiento: “Les analyses de Hart et de Howarth se trouvent donc, par rapport à la critique du genre, dans une position ambiguë: d’un côté, elles participent à la mythologie du genre, [...] de l’autre, elles contestent cette mythologie en refusant les jugements de valeur, en rétablissant une pluralité de modèles, et en pratiquant une analyse dissociative des facteurs” (Lejeune, 1975b: 917).

4. Según Lejeune, el pacto autobiográfico consiste en “l’affirmation dans le texte de cette identité [celle du *nom* (auteur-narrateur-personnage)], renvoyant en dernier ressort au *nom* de l’auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses: mais, toutes, elles manifestent l’intention d’honorer sa *signature*. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l’identité” (Lejeune, 1975a: 26).

genre”, en donde se aborda la evolución del concepto de autobiografía y, en particular, las argumentaciones de algunos críticos que rebaten la definición restrictiva ideada por Lejeune, tales como Bruss y Gisèle Mathieu-Castellani.

En las más recientes revisiones sobre el concepto de género autobiográfico, se ha llegado a concluir que se debería considerar más bien como la manifestación de una variedad de formas. Así lo plantea Pierre Brunel en su artículo “Introduction aux autobiographies” (2008: 14). Según esta concepción de la escritura autobiográfica, sólo habría dos polos extremos que establecerían los límites:

Deux limites devraient pouvoir être fixés: la fiction pure, à laquelle ne viendrait se mêler aucun élément suspect de procéder d'une autobiographie déguisée de l'auteur; l'autobiographie pure, qui s'interdirait de faire place à des détails inventés. Entre les deux évolue la masse même de la littérature, et pas seulement de la littérature romanesque (Brunel, 2008: 10).

En definitiva, Brunel llega a proponer que la autobiografía se considere un modo de relato, más que un “género” o “sub-género” propiamente dicho: “Plutôt que de parler de genre, ou de ‘sous-genre’, je considérerai l'autobiographie comme mode de récit” (2008: 15).

La vigencia del interés por dilucidar la cuestión en torno al género autobiográfico se pone de manifiesto en estos estudios que siguen abordando la cuestión en nuestros días, tal y como hace también Marcel de Grève en su artículo “L'autobiographie, genre littéraire?”, donde empieza por calificarlo de “género problemático”. Además de rastrear los textos autobiográficos con anterioridad y posterioridad a Rousseau, Grève destaca la presencia de un conflicto que viene a constituir una característica propia de la autobiografía: “Le genre autobiographique [...] est exposé à deux écueils principaux et souvent complémentaires: soit une complaisance narrative incontrôlée, soit un étalage présomptueux et volontiers narcissique des sentiments” (2008: 25).

3. MEMORIAS, AUTOBIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN

Junto al debate en torno al género autobiográfico e indisolublemente ligado a éste, se ha tratado de ofrecer asimismo la definición de los distintos tipos de textos en los que se manifiesta la escritura autobiográfica, labor que, a menudo, también se ha abordado de forma paralela al estudio de la evolución de los mismos en el tiempo.

Sin necesidad de remontarse a las *Confesiones* de san Agustín, consideradas como una de las primeras manifestaciones de la escritura autobiográfica, la mayoría de los críticos coinciden en tomar a Rousseau como referente y precursor de la autobiografía en sentido propio, sobre todo en el ámbito francófono⁵. Es lo que Gusdorf destaca en los siguientes términos:

L'intervention de Rousseau est décisive parce que, d'une part, il est animé par les intentions profondes propres aux auteurs d'autobiographies; il éprouve le besoin de ressembler sa vie et de la soumettre au jugement de Dieu et des hommes. Mais d'autre part, et en même temps, il mène à bien le chef-d'œuvre qui parachève une exceptionnelle carrière d'artiste de la prose. La réussite commerciale fera le reste. [...] L'autobiographie littéraire possède désormais un modèle qui fixe un contenu, impose un projet et un ton, des thèmes obligés (Gusdorf, 1975: 965).

Al establecer las *Confesiones* de Rousseau como punto de inflexión del concepto de autobiografía en *sensu stricto*, cobran importancia las teorías⁶ y los razonamientos que se han esgrimido a la hora de ofrecer

5. En el ámbito francófono, cuatro publicaciones recientes se sitúan como obras de referencia en el campo de la autobiografía. Se trata de los cuatro volúmenes editados por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, que se ocupan de la autobiografía en Bélgica, África, el Maghreb, así como el Caribe y el Océano Índico. También se ocupa de la autobiografía en el ámbito francófono, en particular del Maghreb, el artículo de Anne-Marie Gans-Guinoune "Autobiographie et francophonie: cache-cache entre 'nous' et 'je'". Por su parte, Susanne Gehrmann y Claudia Gronemann han editado en 2006 un monográfico centrado en el tema: *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française: du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*.

6. En este contexto, además de Lejeune y de Jean Starobinski, abordan el tema los estudios de Georges Gusdorf, Damien Zanone, Yves Coirault, así como más recientemente Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone, y Jean-Louis Jeannelle. En relación a las aportaciones de Georges Gusdorf en la materia, resulta de interés el muy completo artículo de Jesús Camarero "La théorie de l'autobiographie de Georges

una clara distinción entre memorias y autobiografía. Ésta se centraría en el relato en primera persona de los acontecimientos ligados a la vida íntima y personal del autor, a su carácter y personalidad, al tiempo que las memorias se ocuparían, en cambio, de relatar los hechos históricos, sociales o políticos, con una clara voluntad testimonial.

La definición de autobiografía propuesta por Lejeune⁷ se ha tomado a menudo como referencia en las revisiones posteriores del concepto. Y en este contexto, a la hora de definir la frontera que separa la autobiografía de las memorias, se ha cuestionado una vez más su teoría del “pacto autobiográfico”. No sólo recientemente Lecarme, sino ya en su momento, Bruss o Yves Coirault expresaron la dificultad de establecer una división categórica y exclusivista de ambos tipos de texto. En su artículo intitulado “L’autobiographie considérée comme acte littéraire”, Bruss cuestionó el “pacto autobiográfico” por cuanto le atribuyó un desfase cronológico y, por lo mismo, conceptual, entre las partes del contrato. Retomando este planteamiento de Bruss, Yves Coirault argumentó en torno al “narcisismo” del autor como referente común de los escritos autobiográficos:

Qu’il s’agisse de “Mémoires”, de “Souvenirs”, d’“Autobiographies” [...], l’acte autobiographique commence, ou recommence, par une inversion de la fonction spéculaire qui caractérise la littérature de témoignage: l’auteur tourne alors son miroir vers lui-même, “passé présent”; il se regarde vivre, avoir vécu. Lorsque le mémorialiste s’appelle Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, l’Histoire est là; mais aussi Narcisse historien, lié à ses souvenirs d’existence par la vertu de la mémoire et selon un pacte plus ou moins secret (Coirault, 1975: 950).

De esta manera, Coirault concluye con un enfoque menos excluyente que Lejeune, limitándose a destacar como marca distintiva de la autobiografía su carácter narcisista, aquello que denomina la

Gusdorf” (2008: 57-82), en donde expone la teoría y los estudios de Gusdorf sobre la escritura del yo y la escritura autobiográfica. El monográfico editado en 1993 por José Romera Castillo y Alicia Yllera, entre otros, bajo el título *Escritura autobiográfica*, recoge algunos artículos en el ámbito francófono a pesar de estar centrado principalmente en el campo de la autobiografía hispánica.

7. “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1975a: 14).

“complacencia de uno mismo”, la “autofascinación”:

La marque de l'Autobiographie, celle que je crois retrouver dans des œuvres d'époques diverses, demeure la complaisance à soi, et, dans le pire ou le meilleur des cas, l'autofascination [...]. Qu'elle ait évolué dans le sens d'une littérature plus intime, on ne saurait s'en étonner (Coirault, 1975: 950-951).

También Gusdorf se esforzó por demostrar la imposibilidad de deslindar autobiografía y memorias. Su principal tesis de trabajo reside en su convicción de que ambos tipos de texto no sólo no se oponen entre sí, sino que confluyen de forma concéntrica. En otros términos, insiste en la imposibilidad de deslindar lo privado de lo público en la vida del autor, razón por la que la distinción basada en el carácter privado o público del escrito resulta, a su entender, insuficiente para clasificar el texto como autobiografía o como memorias:

Ainsi serait manifestée l'insuffisance et l'arbitraire de l'opposition entre Autobiographie et Mémoires, assimilée à la distinction entre l'ordre privé et l'ordre public dans une vie personnelle, comme s'il était possible d'opérer une telle dissociation. [...] Autrement dit, mémoires et autobiographies ne seraient pas opposées, mais plutôt concentriques, selon l'importance respective reconnue par le narrateur à la vie privée et à la vie publique, sans que l'une puisse tout à fait éliminer l'autre (Gusdorf, 1991: 269-71).

Así, memorias y autobiografía entrarían a formar parte de un concepto más amplio, al que denomina la escritura sobre uno mismo: “Le plus simple, le plus prudent est d'homologuer comme écriture du moi tout texte rédigé à la première personne où l'auteur porte témoignage de sa propre vie” (Gusdorf, 1991: 57). Considerando imposible de establecer una frontera entre memorias y autobiografía, Gusdorf incide en el interés histórico o meta-histórico del autor, para identificar la autobiografía con una experiencia iniciática:

Toute autobiographie digne de ce nom présente ce caractère d'une expérience initiaque, d'une recherche du centre. L'intérêt porté au récit des épisodes successifs, le pittoresque des anecdotes ne doit pas faire illusion. À la différence des Mémoires, de caractère narratif, dont l'intérêt est essentiellement historique, l'autobiographie est animée par une intention méta-historique; elle se situe selon l'ordre d'une ontologie de la vie personnelle (Gusdorf, 1975: 971).

Lecarme y Lecarme-Tabone inciden en la ejemplaridad a la hora de establecer la distinción entre autobiografía y memorias, así como en el objeto de la escritura, siendo el de la autobiografía el de la totalidad del individuo, tanto público como privado:

Disons qu'en général l'autobiographie vise dans le sujet vivant l'individu, mais tout l'individu, avec sa vie privée et publique. [...] Les mémoires supposent, au contraire, une sectorisation de l'individu [...], le mémorialiste fonctionne sur l'illusion de l'exemplarité [...]. Les mémoires impliquent toujours une importance sociale qui peut être liée à des fonctions, à des événements, à des positions dominantes (1999: 49-50).

Por su parte, Damien Zanone se propuso demostrar la dificultad de encasillar las memorias como un género estable. Analiza las razones que llevaron al fracaso de las memorias tras el boom que experimentaron en las primeras décadas del siglo XIX y llega a concluir que el abandono de esta modalidad de escritura se fundamenta en la dificultad insuperable que conlleva la memoria histórica, aquello que denomina “l’embarras poétique” (1990: 45). Se trata, a su juicio, del conflicto que se plantea entre el yo testimonial y la memoria histórica: “l’effacement de soi dans le récit de sa mémoire historique est tenu pour moralement nécessaire, mais poétiquement impossible” (1990: 47). Zanone atribuye el origen de la crisis de las memorias a la emergencia del individualismo como valor moral y político desde finales del XVIII: “l’expression de soi est saisie comme un besoin moral [...]. Cela met la tradition des Mémoires en difficulté: [...] ce

genre aristocratique doit se réinventer” (1990: 48).

La “reinención” de las memorias permitirá, por lo demás, su supervivencia. Esta evolución y pervivencia de las memorias en pleno siglo XX, a pesar de la crisis subvenida tras la profusión de textos de los memorialistas en la primera mitad del XIX, se aborda en el libro de Jean-Louis Jeannelle⁸ *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*. Su punto de partida es la definición de Furetière, según la cual las memorias se consideran libros de historiadores que han tenido parte o han sido testigos de los acontecimientos (2008: 14). Distingue tres períodos que comprenden la III^a República, la Segunda guerra mundial y el último tercio del siglo XX. A medida que la historia “irrumpe en la vida de cada francés”, las memorias comienzan a ejercer un papel de “reconfiguración del pasado histórico” (2008: 16-17).

[...] les Mémoires attestent une vie dans sa dimension publique et collective: [...] regard porté sur une période historique circonscrite (guerre, crise nationale, génération), peinture d'une action, politique, militante ou professionnelle, ayant conduit son auteur à se tenir au cœur des conflits d'une époque donnée. Les Vies majuscules constituent bien au XX^e siècle un genre à part entière; elles représentent à la fois un modèle narratif où la mémoire peut prétendre exercer une ambition historiographique et un archétype littéraire qui connaît une évolution distincte de l'autobiographie, mais d'égale importance; celui des récits égohistoriques (Jeannelle, 2008: 13).

Para Sébastien Hubier la crisis de fantasía que sufre la novela hacia finales del XIX se convertirá en el punto de partida de la nueva novela autobiográfica. Se produce así la paradoja de querer presentar una ficción que sea real y que al mismo tiempo se reconozca como una invención:

8. Más recientemente, en 2013, Jeannelle y Zanone, junto con Marc Hersant, han dirigido otra publicación que trata sobre la renovación del concepto de memorias, intitulada *Le Sens du passé. Pour une nouvelle approche des Mémoires*. Por su parte, Zanone ha publicado en 2006 su tesis, revisada y actualizada, bajo el título *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*, donde analiza el género a través de un corpus de once textos.

Il s'agit alors de créer un nouveau jeu du réel et de l'imaginaire, dans le cadre du genre romanesque auquel ils ouvrent une possibilité de renouvellement –par exemple en conférant à un récit autobiographique l'apparence d'une fiction dans laquelle l'écrivain se sentirait plus libre de s'exprimer (Hubier, 2005: 111).

La evolución de la autobiografía hacia la autoficción⁹, que caracteriza buena parte de la producción del siglo XX hasta nuestros días, ha sido abordada por Thomas Régnier en su artículo “De l'autobiographie à l'autofiction: une généalogie paradoxale”. También aquí se erige a Rousseau como precursor, aunque esta vez no tanto por sus *Confesiones*, cuanto más bien por su obra *Rêveries du promeneur solitaire*, donde se expresa la reivindicación de una verdad subjetiva: “une sincérité préférée à la froide vérité factuelle” (2008: 34). A partir de ahí, Régnier hace un balance de las razones que fundamentan la preferencia por la ficción en la literatura contemporánea. Desarrolla el tema a través de las consideraciones de Jean Starobinski y termina por destacar la seducción que llega a ejercer la ficción frente a la fidelidad a la verdad:

Force est de constater aujourd'hui, sur le plan d'une axiologie littéraire, la supériorité de la fiction sur le compte rendu factuel. [...] Il y a dans l'autofiction l'idée que l'être ne pourra atteindre sa vérité tant qu'il ne se sera pas élargi, mis en question par la fiction. On mesure ici la séduction de l'autofiction, comme les risques qu'elle comporte (Régnier, 2008: 35-36).

Establecidas, así, las ventajas de la autoficción frente a la autobiografía, Régnier no deja de llamar la atención también sobre los riesgos¹⁰ que conlleva: de un lado, la disolución de lo real en la ficción; de

9. Como se sabe, el término “autoficción” fue acuñado por Serge Doubrovsky para definir su novela *Fils*. En relación al tema de la autoficción, son numerosos los críticos que le han dedicado su atención, tales como, entre otros muchos, Manuel Alberca, Ana Casas, Éric Chevillard, Vincent Colonna, Marie Darrieussecq, Laurent Jenny o Jacques Lecarme.

10. En este contexto, Marcel de Grève hace observar la dificultad de distinguir en ocasiones la autobiografía de la novela de ficción en primera persona: “S'il est vrai que l'autobiographie ne ressortit pas, à proprement parler, à la littérature de fiction, puisque l'auteur y apparaît à la fois comme narrateur et comme personnage principal, et qu'il est censé reproduire la vérité, dans la pratique il n'est pas toujours aisé de

otro, el recurso a la ficción como mero subterfugio para confesar simple y llanamente lo íntimo: “L’écueil du tout-fictionnel: où le réel, au lieu d’être affronté, se dilue dans la fiction. L’écueil du tout-autobiographique: où la fiction sert d’alibi au déballage pur et simple de l’intime” (2008: 36).

El poder evocador de la autoficción frente a la autobiografía se destaca también en el estudio “L’étiquette générique *autofiction*: us et coutumes”. Aquí, Mar García subraya la dimensión lúdica de la autoficción, que invita al lector a participar de forma creativa: “une invitation à lire entre lignes, à dévoiler des énigmes, en un mot, à participer à la lecture de manière créative” (García, 2009: 150). Aún cuando el debate teórico y genérico en torno la autoficción no se ha cerrado, García concluye subrayando su vinculación con la Postmodernidad: “la Postmodernité, et les valeurs esthétiques qu’elle véhicule, est inséparable de la prédisposition autofictionnelle de la littérature actuelle” (2009: 160).

4. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA FEMENINA

De entrada, importa recordar aquí el debate en torno a la existencia de una especificidad en la labor escritural llevada a cabo por mujeres. Especialistas en la materia, como Béatrice Didier (*L’écriture-femme*), Christine Planté (*La petite sœur de Balzac: essai sur la femme auteur*), o Martine Reid (*Des femmes en littérature*), entre otros¹¹, se han ocupado de esta cuestión. Más recientemente, Delphine Naudier ha abordado de nuevo el tema en su artículo “L’écriture-femme, une innovation esthétique emblématique”, donde analiza el resultado del debate originado por los postulados de Simone de Beauvoir, Annie Leclerc o el controvertido concepto de “escritura femenina”, acuñado por Hélène Cixous¹². En particular, Naudier destaca la manifestación —en los años

distinguer l’autobiographie de certains romans écrits à la première personne; il convient, en fait, de déterminer dans quelle mesure l’auteur s’identifie au personnage, ce qui ne peut se faire qu’à l’aide de confidences de l’auteur lui-même ou à partir de données se trouvant dans le même texte” (2008: 24).

11. Jeannelle también ha tratado el tema en “Le sexe des Mémoires”, que se incluye en los estudios recogidos por Anne Coudreuse en *Les Mémoires, une question de genre?*, monográfico donde se aborda la controvertida cuestión de la especificidad de la escritura autobiográfica femenina. Por su parte, Josefina Bueno Alonso aborda la cuestión en el contexto del Maghreb francófono en su artículo “Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb”.

12. Sobre la relevancia del pensamiento y la obra de Cixous remitimos a Marta Segarra, que ha publicado en 2010 *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*. La obra reúne 12 entrevistas en las que Cixous reflexiona, entre otros temas, sobre *écriture féminine*, “que constituye una de sus aportaciones teóricas más célebres y polémicas al pensamiento feminista”, según se recoge en la Nota de la editora en la

70– de una singularidad literaria que glorifica lo femenino, y, por lo mismo, todo aquello que directamente remite al cuerpo de la mujer, como pudieran ser las experiencias sexuales, el embarazo o la menstruación:

Le “féminin” en écriture va dès lors être un moyen pour une partie des auteurs féminins majoritairement universitaires de se placer sur l’échiquier de l’avant-garde littéraire en mobilisant un discours dénonciateur et en justifiant esthétiquement leur choix du thème de l’identité féminine. Cette volonté de réhabilitation s’exprime par une déclinaison du slogan féministe “mon corps m’appartient” [...]. Cette traduction littéraire des revendications féministes est érigé [sic] au rang de thématique subversive (Naudier, 2001: 64).

Esta actitud desafiante de subversión en la escritura remite sin duda a la idea de transgresión que comenta Lejeune en su artículo “L’Autobiographie et l’aveu sexuel”¹³. En cualquier caso, este tipo de escritura, “écriture-femme”, que se desarrolla hacia mediados de los años 70 del siglo pasado, originará una confrontación con otras autoras –las llamadas “égalitaristes”– que rechazan la idea de una escritura de especificidad femenina: “‘L’écriture femme’, expression esthétique et théorique, [...] s’impose à partir de 1975 alors même que l’antagonisme avec l’autre tendance du mouvement des femmes, les ‘égalitaristes’, qui refusent l’idée d’une spécificité féminine, s’intensifie” (Naudier, 2001: 63). Sin llegar a hacer “escuela”, la orientación estética de la temática del cuerpo femenino y la sexualidad, promovida por “l’écriture-femme”, sigue presente en la producción de las autoras contemporáneas. Sin embargo, más que dependientes de un posicionamiento de grupo, la escritura femenina contemporánea se caracterizaría más bien por su carácter individualista, en lo que Naudier denomina “l’atomisation des positions” (2001: 71).

Se trata, en definitiva, para las mujeres de una manera de entrar a

página web del *Centre dona i literatura*, en la sección de Publicaciones (<http://www.ub.edu/cdona/publicacions/entrevistas-helene-cixous-no-escribim> [8/09/2017]).

13. “L’aveu n’est, le plus souvent, ni un acte de confession (renoncement à la chose interdite), ni un acte de libération (dépassement définitif de l’interdit), mais un acte de transgression, en employant le mot dans le sens que lui donne G. Bataille. Il rend délicieusement sensible l’interdit, permet de le percevoir, d’en jouir” (Lejeune, 2008: 43).

formar parte del canon literario¹⁴, de ahí que aquella postura subversiva de “l’écriture-femme”, que hizo furor en la década de 1975-1985, viene a constituir una manifestación más de las “argucias” que ha desarrollado la mujer para acceder a un ámbito tradicionalmente de difícil acceso para ella, tal y como hace observar, entre otros, Montserrat Serrano, en su estudio “Quand écrire c’est se dire. De la vie à l’œuvre, la femme”:

L’histoire nous permet de déceler quels ont été les chemins cachés suivis par les femmes pour prendre contact avec les voies d’accès à la lecture et à l’écriture; nous pouvons découvrir leurs ruses et leurs manœuvres pour pouvoir s’introduire dans le canon établi. C’est en cherchant à percer (discrètement) dans ce monde qu’elles ont défriché de nouveaux sentiers, des sentiers parfois tout simplement délaissés par les écrivains masculins: elles ont trouvé des champs littéraires particuliers pour développer leurs aptitudes [...]. Et ce long chemin aboutit à une richesse littéraire inconnue auparavant. Car nous sommes entrés au XXI^e siècle, et le foisonnement d’écrivains femmes est certain (Serrano, 2004: 172).

La riqueza de la escritura femenina a la que alude Serrano se percibe de forma particular en la producción autobiográfica de nuestros días. Con todo, ya en el Antiguo Régimen encontramos numerosos ejemplos de memorias de mujeres, que han querido transmitir la relevancia histórica de sus testimonios: es el caso de Marguerite de Valois¹⁵, de Hortense y Marie Mancini, y en el marco de las guerras de La Fronda, de la Grande Mademoiselle, de Madame de Motteville, Marie d’Orléans o de Madame de la Guette. En su artículo “Les femmes, la Fronde et l’écriture de l’histoire”, Sophie Vergnes analiza la participación de las “frondeuses”,

14. Así como a facilitar su acceso en el campo editorial: “Prôner l’existence d’une écriture féminine s’inscrit dans une stratégie programmatique de la tendance ‘différencialiste’ qui a la possibilité de marquer sa présence dans le champ éditorial. Le discours sur la spécificité féminine est dès lors l’argument majeur permettant de justifier la création d’un espace exclusivement réservé aux femmes” (Naudier, 2001: 69).

15. Éliane Viennot, gran especialista en escritura femenina, se ha ocupado con profusión de la “Reine Margot” y ha reeditado recientemente sus memorias. Véase la página web de Viennot (<http://www.elianeviennot.fr/Marguerite.html> [15/07/2017]).

así como el legado escrito de algunas de ellas: “les Mémoires de la Fronde contribuent à réintroduire les femmes dans l’histoire. Mieux, certaines de celles qui participèrent directement au conflit, ont laissé de leur expérience d’engagement des traces écrites” (2011: 50).

Con la Revolución de 1789 y el advenimiento del Imperio surge una nueva razón para recoger la experiencia vital de tan marcados acontecimientos históricos, como harán Madame de Genlis, Madame de Campan, Madame Roland, Élisabeth Vigée Le Brun, Madame Chasteney o la duchesse d’Abrantès. Zanone estudia el fenómeno de la explosión de memorias publicadas en la primera mitad del siglo XIX en “Les mémorialistes et le pouvoir, ou comment l’aristocratie devint un thème littéraire”, donde concluye: “Les Mémoires, qui étaient originellement le lieu d’un exercice écrit du pouvoir, lieu d’expression de son privilège exclusif, ont été aussi le lieu où se signe sa perte lisible dans l’écriture” (2000: 23).

La evolución progresiva de la producción autobiográfica en el XIX se manifiesta en autoras tan dispares como George Sand, Louise Michel o, ya a comienzos del XX, la comtesse de Martel. Pero será ciertamente en el siglo XX cuando la producción autobiográfica femenina adquiera todo su protagonismo, con autoras como Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Violette Leduc, Annie Ernaux, Chantal Chawaf, Chloé Delaume...

A partir del último tercio del siglo XX hasta nuestros días, la producción autobiográfica femenina se va a manifestar a través de una sinceridad absoluta, plagada de revelaciones íntimas:

La réserve observée par George Sand ou Simone de Beauvoir à l’égard de la confidence intime, notamment sexuelle, fait place, chez les jeunes écrivaines de ce début du XXI^e siècle, à une sincérité totale. [...] Cet abandon des censures concerne également leurs aînées, qui, au même moment, lâchent aussi les amarres et passent de la liberté du ‘faire’ déjà conquise, à celle du ‘dire’. Ainsi, après Passion simple (1991), qui cernait surtout les modifications comportementales déclenchées par l’obsession amoureuse, Annie Ernaux livre en 2001 aux lecteurs le journal intime tenu au moment où elle vivait cette passion (Lecarme-Tabone, 2010: 12).

La exhibición de lo íntimo, el destierro de toda inhibición, la revelación de las confesiones de carácter sexual, confluyen en autoras como Catherine Cusset o Christine Angot. Y es también aquí donde la autoficción adquiere protagonismo como recurso escritural por cuanto permite establecer una distancia, al tiempo que no sólo privilegia los “pactos ambiguos”, sino también la fragmentación del relato. Lecarme-Tabone, en este contexto, considera que la renovación de la escritura autobiográfica por medio de los “récits de filiation” (que combinan biografía, autobiografía y novela) viene a probar una continuidad enriquecida de formas escriturales femeninas anteriores:

Mais n'est-ce pas là, plutôt, la continuation, sans doute enrichie, d'une forme déjà pratiquée par des femmes: Georges Sand (qui consacrait un tiers de son autobiographie à l'histoire de sa famille et plus particulièrement à la figure paternelle), Colette (qui ressuscitait et réinventait Sido), Marguerite Yourcenar (qui explorait sa double ascendance)? (2010: 19).

La preferencia por la autoficción tiene una incidencia particularmente significativa en el ámbito francófono, donde lo han desarrollado autoras como Amélie Nothomb, Suzanne Lilar, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Leonora Miano... En este contexto, a partir de los estudios en la materia, Shirley Jordan hace observar que se trata de un rasgo distintivo de aquella escritura que busca la construcción de la identidad en zonas de tensión fuera de la Francia metropolitana: “Autofiction is seen to be linked to promoting individual and social change and to constructing identity in situations of tension and in locations outside metropolitan France” (2013: 82).

Por todo ello, concluiremos nuestro estudio reproduciendo la cita de Mounir Laouyen, elegida por Jordan para encabezar su artículo “Autofiction in the Feminine”, por tratarse precisamente de una reflexión que pone de relieve la incidencia de la autoficción como forma autobiográfica femenina de preferencia en nuestros días: “L'autobiographie traditionnelle étant devenue impraticable, tout discours sur soi tend à devenir peu ou prou autofictionnel” (2013: 76).

5. ESTUDIOS DEL PRESENTE MONOGRÁFICO

Una vez establecidos a grandes rasgos los fundamentos teóricos y críticos de la materia objeto de estudio en el presente monográfico, conviene recordar que todos los artículos que lo componen se desarrollan dentro de la perspectiva de un estado de la cuestión en el ámbito específico que aborda cada uno. En su elaboración han participado grandes especialistas en la materia que ofrecen en sus contribuciones un estudio minucioso, necesariamente acotado, de una parcela representativa del tema objeto de estudio, es decir, de la escritura autobiográfica femenina en lengua francesa, desde el siglo XIX a nuestros días.

Importa dejar constancia, *a priori*, de que el monográfico ni pretende ni puede ser exhaustivo, dada la amplitud de su ámbito de estudio, así como por el elevado número de autoras y de textos de carácter autobiográfico en lengua francesa, que hacen imposible su estudio completo en tan reducido espacio. Asimismo, hacemos observar la voluntad expresa de dar prioridad a la producción autobiográfica más reciente, así como la de abarcar el mundo francófono en nuestro campo de estudio, aún cuando, por idénticas razones, no se hayan podido incluir todas las francfonías.

Por lo demás, el monográfico aborda el estudio de la escritura autobiográfica femenina desde una doble perspectiva complementaria, razón por la que los artículos se han ordenado en dos partes, en función del enfoque acordado: en primer lugar, los que ofrecen un estudio panorámico más general, que puede aparecer ilustrado en una autora determinada, y, en un segundo momento, los que se centran exclusivamente en una sola autora.

Así, en la primera parte, el artículo de Mercè Boixareu (UNED), “Las memorias de principios del XIX y los *Souvenirs* de Élisabeth Vigée Le Brun”, aborda la profusión de memorias publicadas en la primera mitad del siglo XIX, ilustradas en la obra de Vigée Le Brun. Le sigue el artículo de Elena Cuasante (Universidad de Cádiz), “Autobiogr-África”, donde se analiza la escritura autobiográfica femenina francófona del África negra. Finalmente, el artículo de Marta Segarra (Universidad de Barcelona), “Vida y verdad: autobiografías de Hélène Cixous”, aborda el fenómeno de la autoficción femenina y lo ilustra a través de la producción autobiográfica de la escritora de origen argelino Hélène Cixous (1937–), figura clave para entender los postulados de la “écriture-femme”.

Los estudios centrados en una autora determinada se ordenan siguiendo un criterio cronológico. Por ello, abre esta segunda parte el artículo de M. Carme Figuerola (Universitat de Lleida), que analiza los textos de autoficción de la escritora de origen ruso-ucraniano Élisabeth Gille (1937-1996) en “De Elisabeth Gille a Irène Némirovsky: recreación de un doble itinerario de vida a través de la escritura”. A continuación, Francisca Romeral (Universidad de Cádiz), en su artículo intitulado “Annie Ernaux: una autobiografía sometida a constante autorrevisión”, se centra en Ernaux (1940-) como figura de referencia dentro del panorama literario de la escritura autobiográfica femenina en Francia. Finalmente, cierra el monográfico el artículo de Montserrat Serrano (Universidad de Granada), dedicado a la escritora de origen argelino Nina Bouraoui (1967-) e intitulado “Nina Bouraoui: de *Garçon manqué* a *Poupée Bella*, itinerario vital de una consciencia”.

Se trata, en definitiva, de un conjunto de estudios que permiten ilustrar la variedad y amplitud de las manifestaciones autobiográficas desarrolladas por autoras de distintos países y bagajes culturales, cuyo denominador común es el empleo del francés como lengua de expresión literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BOIDARD BOISSON, C. (dir.) (2007). *L'autobiographie dans l'espace francophone III: Le Maghreb*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Colección Estudios de Francofonía.
- BRUNEL, P. (2008). “Introduction aux autobiographies”. *Revue de littérature comparée* 325, 7-22 (también en <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-7.htm> [8/07/2017]).
- BUENO ALONSO, J. (2004). “Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 19, 7-20.
- BUSH, E. W. (1974). “L'autobiographie considérée comme acte littéraire”. *Poétique* 17, 14-26.

- CAMARERO, J. (2008). "La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf". *Çédille* 4, 57-82, <https://cedille.webs.ull.es/cuatro/camarero.pdf> [04/08/2017].
- CASAS, A. (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- COIRAULT, Y. (1975). "Autobiographie et mémoires (XVII^e-XVIII^e siècles) ou existence et naissance de l'autobiographie". *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 6, 937-953.
- COUDREUSE, A. (dir.) (2011). "Dossier: *Les Mémoires, une question de genre?*". *Itinéraires* 2011-1, <http://itineraires.revues.org/1590> [09/08/2017].
- DÍAZ NARBONA, I. (dir.) (2005). *L'autobiographie dans l'espace francophone. II. L'Afrique*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Colección Estudios de Francofonía.
- DIDIER, B. (1981). *L'écriture-femme*. París: Presses Universitaires de France.
- GANS-GUINOUNE, A.-M. (2009). "Autobiographie et francophonie: cache-cache entre 'nous' et 'je'". *Relief* 3, 61-76, <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.410/> [09/08/2017].
- GARCÍA, M. (2009). "L'étiquette générique autofiction: us et coutumes". *Çédille* 5, 146-163, <http://webpages.ull.es/users/cedille/cinco/garcia.pdf> [04/08/2017].
- GEHRMANN, S. & GRONEMANN, C. (eds.) (2006). *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française: du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*. París: L'Harmattan.
- GRÈVE, M. de (2008). "L'autobiographie, genre littéraire?". *Revue de littérature comparée* 325, 23-31 (también en <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-23.htm> [8/07/2017]).
- GUSDORF, G. (1975). "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire". *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 6, 957-994.
- _____. (1991). *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*. París: Éditions Odile Jacob.
- HART, F. R. (1970). "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography". *New Literary History* I, 485-510.
- HERSANT, M.; JEANNELLE, J.-L. & ZANONE, D. (eds.) (2013). *Le*

- Sens du passé. Pour une nouvelle approche des Mémoires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- HOWARD, W. L. (1974). "Some principles of Autobiography". *New Literary History* 2, 363-381.
- HUBIER, S. (2005). *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- JEANNELLE, J.-L. (2008). *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*. Paris: NRF Éditions Gallimard. Bibliothèque des idées.
- _____. (2011). "Le sexe des Mémoires". *Itinéraires* 2011-1, 13-28, <http://itineraires.revues.org/1596> [09/08/2017].
- JORDAN, S. (2013). "Autofiction in the Feminine". *French Studies* 67, 76-84 (también en <https://academic.oup.com/fs/article/67/1/76/535584/Autofiction-in-the-Feminine?keytype=ref&ijkey=V97zczGM5xsPdzt> [08/07/2017]).
- LECARME, J. & LECARME-TABONE, É. (1999). *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin.
- LECARME-TABONE, É. (2010). "L'autobiographie des femmes". *Fabula Littérature Histoire Théorie* 7, Dossier: *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes*, <http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html> [09/08/2017].
- LEJEUNE, Ph. (1975a). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. (1975b). "Autobiographie et histoire littéraire". *Revue d'histoire littéraire* 6, 903-930.
- _____. (2008). "L'Autobiographie et l'aveu sexuel". *Revue de littérature comparée* 325, 37-51 (también en <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-37.htm> [08/07/2017]).
- NAUDIER, D. (2001/1). "L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique". *Sociétés contemporaines* 44, 57-73 (también en <http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm> [08/07/2017]).
- PLANTÉ, C. (2015) *La petite sœur de Balzac: essai sur la femme auteur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon (nouvelle édition révisée).
- REGNIER, T. (2008). "De l'autobiographie à l'autofiction: une généalogie paradoxale". *Revue de littérature comparée* 325, 33-36 (también en <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-33.htm> [10/07/2017]).

- REID, M. (2010). *Des femmes en littérature*. París: Belin, Colección L'Extrême contemporain.
- RENOUPREZ, M. (2000). "L'Autobiographie en question: poétique d'un genre". En *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littéraire*, M. Serrano Mañés; L. Avendaño Anguita & M. del C. Molina Romero (coords.), vol. 2, 113-121. Granada: Ediciones Universidad de Granada.
- RENOUPREZ, M. & TORRE GIMÉNEZ, E. de la (dir.) (2003). *L'autobiographie dans l'espace francophone I: La Belgique*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Colección Estudios de Francofonía.
- ROMERA CASTILLO, J. (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- (2010). "La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica". *Signa* 19, 333-369 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1> [20/07/2017]).
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J. & GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J.; YLLERA, A.; GARCÍA-PAGE, M. & CALVET, R. (eds.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- RUBIALES BONILLA, L. (dir.) (2010). *L'autobiographie dans l'espace francophone IV: Les Caraïbes et l'Océan Indien*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Colección Estudios de Francofonía.
- SEGARRA, M. (ed.) (2010). *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*. Barcelona: Icaria.
- SERRANO MAÑÉS, M. (2004). "Quand écrire c'est se dire. De la vie à l'œuvre, la femme". *Thélème* 19, 171-182 (también en <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/issue/view/THEL040411/showToc> [15/07/2017]).

- VERGNES, S. (2011). “Des discours de la discorde: les femmes, la Fronde et l’écriture de l’histoire”. *Études Épistémè* 19, 50-65 (también en <https://episteme.revues.org/627> [04/06/2017]).
- ZANONE, D. (1990). “Les mémoires comme genre? La mémoire historique en quête d’une forme stable dans la première moitié du XIX^e siècle français”. *Intercâmbio. Revue d’études françaises* 1, 35-62 (también en <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5942.pdf> [03/06/2017]).
- _____. (2000). “Les mémorialistes et le pouvoir, ou comment l’aristocratie devint un thème littéraire”. *Lieux littéraires* 2, 11-23 (también en <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/en/object/boreal%3A86318/datastreams> [03/06/2017]).
- _____. (2006). *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1818 à 1848*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Recibido el 27 de mayo de 2017.

Aceptado el 15 de septiembre de 2017.

LAS MEMORIAS DE PRINCIPIOS DEL XIX Y LOS *SOUVENIRS* DE ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN

MEMOIRS OF THE EARLY 19TH CENTURY AND ÉLISABETH
VIGÉE LE BRUN'S *SOUVENIRS*

Mercè BOIXAREU

Universidad Nacional de Educación a Distancia

mboixareu@flog.uned.es

Resumen: El presente estudio aborda la profusión de memorias que se publicaron en la primera mitad del siglo XIX en Francia, así como las razones que subyacen en el desarrollo de este fenómeno. Se ilustrará a través de los *Souvenirs* de Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), célebre retratista en la corte de María Antonieta, que se vio obligada a exiliarse durante la Revolución. Entre otras cuestiones, sus *Souvenirs* dan cuenta de los obstáculos que encontraba como mujer en su labor de pintora, así como de los grandes cambios que presenció: la transición del Antiguo Régimen al Imperio y la Restauración.

Palabras clave: Memorias. Élisabeth Vigée Le Brun. *Souvenirs*.

Abstract: This study deals with the profusion of memoirs which were published in France in the first half of the 19th century, as well as with the reasons for this phenomenon. This will be illustrated by the *Souvenirs* of Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) –a celebrated portraitist in Marie

Antoinette's court— who was compelled to flee France during the French Revolution. Her *Souvenirs* are a testimony, amongst other things, of the obstacles she met for being a female painter and of the changes that she witnessed: the transition from the “Ancien Régime” to the Empire and the Restoration.

Key Words: Memoirs. Élisabeth Vigée Le Brun. *Souvenirs*.

1. LA PROFUSIÓN DE MEMORIAS EN LA PRIMERA MITAD DEL XIX

Las memorias de mujeres a principios del siglo XIX están vinculadas a las numerosísimas publicaciones de este género, cerca de 600 de las cuales más de 450 inéditas, que responden indirectamente a un interés lector paralelo. Los estudios de Damien Zanone califican la época que va de 1815 a 1848 como “le grand moment des Mémoires”¹, que corresponde a lo que ha denominado “une fièvre des mémoires”², relacionada con un contexto editorial muy favorable (Zanone, 2006: 21-60).

Entre otras razones, para explicar este auge, el autor considera como la más importante e inmediata el hecho de que Francia acababa de atravesar el período más agitado y cambiante de su historia (la Revolución, Napoleón, la Restauración): “les textes des Mémoires apparaissent comme le lieu significatif où s’est exprimé ce temps —c’est-à-dire où l’on a exprimé ce temps” (2006: 18). Durante estos años, cada ciudadano vive su propia y siempre dramática, si no trágica, experiencia y cada autobiografía se convierte en relato de aventuras y supervivencia.

En esta profusión de obras, el número de memorias femeninas guarda proporción con el de las memorias masculinas y la mayoría de las que son anónimas o apócrifas se atribuyen a mujeres (Zanone, 2006: 19).

La literatura memorialista femenina cuenta ya con ilustres precedentes: desde las Memorias de Marguerite de Valois, las de Hortense y Marie Mancini, hasta las más recientes de finales del siglo XVIII, como las de Olympe de Gouges, disfrazada bajo el nombre de Madame de

1. Zanone toma esta expresión del historiador Pierre Nora, al que cita en su estudio (2006: 15).

2. Aquí rescata la expresión de una memorialista: la duchesse d’Abrantès (Zanone, 2006: 23).

Valmont, o las de Madame Roland, ambas víctimas de la Revolución.

De forma más general, habría que relacionar esta profusión de obras y el éxito del género con lo que hemos denominado la literatura del “yo” en el siglo XVIII, en los distintos géneros literarios y muy especialmente en la narrativa (Boixareu, 2003). Otras causas pueden encontrarse en la cantidad creciente de mujeres lectoras en el siglo XVIII, lo que conllevará un aumento de mujeres escritoras³, especialmente a finales del siglo e inicios del siguiente, algunas de las cuales, Madame de Staël, Madame de Genlis, Constance de Salm, nos dejan también sus memorias: las de Madame de Genlis (1825), especialmente influyentes en su tiempo; las de Constance de Salm, menos conocidas, particularmente interesantes por estar compuestas en verso y por sus referencias políticas y literarias⁴.

La importante inclusión de la mujer en la literatura de memorias de esta época responde a dos aspectos de este tipo de literatura. Por una parte, este género se hace eco del devenir histórico, del que algunos personajes eran sus testigos y actores principales. Por esta razón, las memorias habían sido un género reservado a la realeza, a la aristocracia o a los cortesanos, como el cardenal de Retz o Saint Simon, ilustres referentes del género en Francia. Aquí se encuadran también las mencionadas Marguerite de Valois o las Mancini, sobrinas del influyente cardenal Mazarino. Otros textos de autor anónimo o memorias apócrifas pertenecen también a este grupo, como las *Mémoires de Christine, reine de Suède* (1830), o las *Mémoires de Madame la Marquise de Pompadour* (1830). De igual forma, la cercanía de Madame de Genlis a la corte y su papel como preceptora de los príncipes de Orléans (el futuro Louis-Philippe) la sitúan dentro de estas memorias de corte. Tras la muerte de la escritora, este monarca ordenará celebrar en su honra funerales solemnes: “À quatre-vingt-quatre ans, la vieille lutteuse avait traversé onze régimes politiques et s’en allait satisfaite de son œuvre” (Trousson, 1996: 777).

Por otra parte, con la Revolución, los actores de la historia dejan de situarse en la corte, y el espíritu republicano convierte en actores a los ciudadanos. Con ello, y a pesar, o trágicamente a causa del olvido de la Revolución por los derechos de las mujeres, muchas de ellas se politizan y sus relatos memorialistas conllevan una fuerte reivindicación feminista,

3. Ver Catriona Seth (2013).

4. Ver Romera Pintor (2015).

como las ya citadas Olympe de Gouges, Madame Roland o Constance de Salm.

El olvido jurídico y político es paralelo o consecuencia del desprecio a la mujer escritora (que llegará hasta principios del siglo XX)⁵ y, mucho más, a la mujer sobre la cual se escribe: “La gloire d’une femme”, según Hortense Mancini (1646-1699), “consiste à ne faire point parler d’elle” (citado por Seth, 2013: 7).

Madame de Genlis recoge y subraya esta misma idea:

Il a fait parler de lui, est toujours un éloge, cela veut dire qu’un homme s’est distingué par ses talents ou ses actions. Elle a fait parler d’elle, est toujours un blâme... Cette phrase signifie que la conduite d’une femme n’est pas irrépréhensible!... Il est donc évident que, pour nous, la véritable gloire ne sera jamais dans la célébrité!... Cela fait rentrer en soi-même (2013: 7).

No obstante, durante las primeras décadas del siglo XIX tenemos ya algunas “célébrités” que nos van a dejar sus memorias, como Madame de Staël, o las de la pintora Vigée Le Brun, en las que nos detendremos más adelante.

En todo caso, este “rentrer en soi-même”, propio de las escrituras del “yo”, nos lleva a otra dimensión más intimista que se confunde naturalmente con el género de memorias: la escritura autobiográfica, que –con los ilustres precedentes de San Agustín o Santa Teresa– se confirma en Francia con las *Confesiones* de Rousseau.

Sin entrar en disquisiciones genéricas, ampliamente debatidas y estudiadas⁶, se entiende que la literatura de memorias es fundamentalmente testimonial, e interesa por la particular vivencia de un momento histórico, que nos aparece a partir de la experiencia individual o de forma oblicua a partir del testimonio de un sujeto próximo a la realeza o a sus ministros. Dentro de este grupo podríamos situar, en la época que nos ocupa, las Memorias de Madame de Campan (1822), primera dama de María Antonieta, las Memorias de Madame de Campestre (1827) o las Memorias

5. Ver Martine Reid (2010).

6. Ver el capítulo “Entre le moi et le monde: Mémoires et autobiographie” (Zanone, 2006: 105-136).

de la duquesa de Abrantès (1831-35), además de las ya citadas de Madame de Genlis.

Otros textos, como el de Madame Roland, se situarían entre las memorias y la autobiografía, por su carácter más introspectivo, incluso de confesión (con alusión explícita a las de Rousseau), pero cuya vinculación con un momento de su tiempo las convierte en un valioso testimonio de la época pre-revolucionaria y de los inicios de la Revolución hasta el Terror.

Además de estos testimonios de una historia del acontecer, las memorias son un valiosísimo documento sociológico y nos descubren las mentalidades de la época. En ellas seguimos, y experimentamos con sus autoras, cómo fue su educación, sus lecturas, las relaciones familiares, el despertar del amor (las más intimistas) y las relaciones con el resto de la sociedad a partir de un estatus determinado.

2. LOS *SOUVENIRS* DE ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN

En este contexto de producción, la pintora Élisabeth Vigée Le Brun emprende la redacción de sus memorias⁷, cuya composición se inicia en 1829 con lo que será el primer tomo y se continúa en 1834, con la ayuda de sus sobrinas, Caroline de Rivière y Eugénie Tripiier Le Franc. Los dos primeros tomos se publican en 1835, el tercero en 1837. El texto del primer tomo se compone de las cartas dirigidas a la princesa Kourakin, pero a partir del segundo tomo, intitulado *Souvenirs*, la autora abandona el artificio de la redacción epistolar, aduciendo la muerte de su corresponsal, en 1831. Así lo expresa la memorialista en el “Avant-propos de l’auteur” que abre el segundo tomo:

La mort de la bonne et aimable Princesse Kourakin, que le choléra vint enlever à Pétersbourg en 1831, m'avait fait renoncer pendant longtemps à toute idée de continuer mes Souvenirs, pour lesquels cependant j'avais déjà rassemblé les matériaux nécessaires. Les instances de mes amis m'ayant fait consentir l'an dernier à reprendre ce travail, le lecteur ne sera pas surpris de voir mon second volume

7. En el presente estudio, todas las citas de los *Souvenirs* de Vigée Le Brun corresponden a la edición de Haroche-Bouzinac de 2008, libro que se reeditará en 2015.

écrit dans une autre forme que le premier, puisque je n'ai point le bonheur d'achever le récit de ma vie pour celle qui me l'avait fait entreprendre (343).

Biográficamente el relato puede dividirse en una primera parte que corresponde a su vida parisina durante el reinado de Luis XVI y que abarcaría hasta la “Lettre X” del primer tomo, la cual concluye con el triste anuncio del cambio de rumbo que va a afectar su vida con motivo de los primeros sucesos de la Revolución:

Le triste contenu de cette lettre m'avertit que je suis arrivée à l'époque de mon existence dont je voudrais pouvoir perdre la mémoire, dont je repousserais les souvenirs, ainsi que je le fais bien souvent, si je ne vous avais promis le récit sincère et complet de ma vie. Il ne s'agira plus maintenant de joies, de soupers grecs, de comédies, mais de jours d'angoisses et d'effroi et je remets à vous en parler dans mes prochaines lettres. Adieu, chère (239).

Las cartas posteriores, así como el segundo y tercer tomo hasta el capítulo XXVII, comprenden los 12 años de exilio. Desde el capítulo XXVIII se aborda su emotivo retorno a París (el 18 de enero de 1801), sus reencuentros, sus nuevos trabajos como pintora de la sociedad del Imperio, y sus viajes, especialmente a Inglaterra y a los Países Bajos. Un nuevo conjunto de los *Souvenirs* son las “Lettres” a la condesa Potocka, en las que relata el “Voyage en Suisse en 1808 et 1809”. Finalmente, la obra retoma el capítulo XXXIII del tomo III, que se sitúa en la Restauración. Especialmente interesante es este capítulo XXXIII en el que se narra la entrada de Luis XVIII en París: “Enfin Louis XVIII lui-même entra dans Paris, apportant le pardon et l'oubli pour tous” (740).

Entre el tomo I y el II se sitúan sus “Notes et Portraits” sobre los personajes que conoce la autora en la primera época de su vida. Destacan los de Franklin, La Fayette, David o Voltaire, entre tantos otros. Sigue la “Liste des tableaux et portraits que j'avais faits avant de quitter la France en 1789”, de la misma forma que entre el tomo II y el III se sitúa otra “Liste de mes portraits”. Al final de la obra, la pintora recensa igualmente “Mes portraits faits à Saint Pétersbourg”, así como los “Portraits depuis

mon retour à Paris”⁸ o los “Conseils sur la peinture du portrait”.

La autora sobrevive a sus *Souvenirs* y muere en 1842 bajo la “Monarchie de Juillet”. En el “Post-scriptum de l’éditeur”, que relata muy sucintamente la vida de la artista y su final⁹, se hace especial hincapié en su talento pictórico y su legado (777).

Los motivos que empujan a la memorialista a publicar estos *Souvenirs* pueden ser diversos. Explícitamente la autora indica que es su amiga la princesa Kourakin la que le incita a escribir su vida, y de hecho, como hemos indicado, la primera parte de esta obra se titula “Lettres à la Princesse Kourakin”. No obstante, las formas propias de la literatura epistolar (presente de escritura, interacción con el destinatario) están ausentes de una obra que se inscribe de lleno en la literatura memorialista, sin que la amiga narratoria condicione el relato.

Más allá de esta incitación personal, podemos suponer otras motivaciones de escritura: la voluntad de afirmar su condición de pintora, con una especial reivindicación de independencia en el trabajo y de esfuerzo personal para la consecución de sus éxitos. Esta evidente manifestación de lo que hoy día podríamos llamar “profesionalidad” podría relacionarse con ciertas acusaciones de favoritismo real, como pintora de la reina María Antonieta, así como una supuesta voluntad de desmarcarse de su relación con M. de Calonne¹⁰.

La sencillez y sinceridad que respira el texto no permite considerar, entre sus motivaciones, la necesidad de “justificar” una vida que, por el tono de la escritura y por sus contenidos, no parece ir más allá de los interesantes “recuerdos” que se evocan. Con todo, sí podría añadirse como motivación el aspecto pecuniario, ya que la autora podría encontrarse en situación de completar sus ingresos con los derivados de la publicación de los *Souvenirs*.

En lo que a los contenidos de la obra se refiere, toda la primera parte de sus recuerdos viene determinada por su condición de mujer pintora y por las especiales dificultades de su sexo para triunfar.

En su formación artística influyen su padre pintor y la que recibió de sus amigos Doyen y Vernet. A raíz de la muerte del padre y de la posterior boda de la madre, Élisabeth manifiesta su falta de entendimiento con el

8. Sobre las obras de la pintora, ver el catálogo de Joseph Baillio (1982).

9. Sobre los últimos años de su vida, ver Haroche-Bouzinac (2011).

10. Ver la biografía de la autora en Haroche-Bouzinac (2011).

padraastro, en casa del cual, rue Saint-Honoré, se instala la familia. Es ya en esta época cuando la joven pintora reconoce ser objeto de admiración por su belleza:

Puisque j'ai pris le parti, chère amie, de vous avouer que j'étais toujours remarquée aux promenades, aux spectacles, jusque-là que l'on faisait foule autour de moi, vous devinez sans peine que plusieurs amateurs de ma figure me faisaient peindre la leur, dans l'espoir de parvenir à me plaire; mais j'étais si occupée de mon art, qu'il n'y avait pas moyen de m'en distraire (139).

Como en toda biografía, la autora hace mención de sus lecturas de juventud, relacionadas todas, como era el caso de las mujeres de su época, con obras de piedad, vidas de santos y lecturas apropiadas a una formación según la moral cristiana, con la que la memorialista se muestra acorde:

Puis aussi, les principes de morale et de religion que ma mère m'avait communiqués, me protégeaient fortement contre les séductions dont j'étais entourée. Mon bonheur voulut que je ne connusse pas encore un seul roman. Le premier que j'aie lu (c'était Clarisse Harlove, qui m'avait prodigieusement intéressé), je ne l'ai lu qu'après mon mariage; jusque-là je ne lisais que des livres saints, la morale des saints Pères entre autres, dont je ne me lassais pas, car tout est là, et quelques livres de classe de mon frère (139).

Élisabeth menciona su vinculación con la *Académie de Saint Luc*, centro corporativo que agrupaba a pintores, escultores y grabadores (y que Turgot disolverá en 1776) y su voluntad y dificultades para ser admitida en la *Académie royale* (fundada en 1648). Esta Academia celebraba salones de exposición cada dos años y su admisión representaba un signo de reconocimiento como gran artista. En su breve historia (poco más de un siglo), cabe recordar que en 1706 se les cierran las puertas a las mujeres, después de haber admitido sólo a seis. En 1770, cuatro mujeres son aceptadas, de las cuales dos son extranjeras, Rosalba Carriera y madame

Thersburch¹¹. En 1783 Vigée Le Brun postula su admisión, apoyada por Vernet y animada por el éxito de sus cuadros, la mayoría retratos, entre ellos los de la reina María Antonieta. No obstante, y según algunos biógrafos, a pesar del apoyo real, la Academia rechaza la candidatura, puesto que el marido de Élisabeth, Jean-Baptiste Pierre Le Brun, es un conocido marchante¹². En el rechazo a su candidatura se aduce la voluntad de preservar el arte de su dimensión comercial, dado que el estatus jurídico de la mujer está ligado al del esposo. Finalmente, el 31 de mayo es elegida. En los *Souvenirs* la pintora relata las intrigas del director, M. Pierre, para impedir su entrada en la institución y el apoyo que recibe de los “vrais amateurs”:

Peu de temps après mon retour de Flandre, en 1783, le portrait dont je vous parle et plusieurs autres de mes ouvrages décidèrent Joseph Vernet à me proposer comme membre de l'Académie royale de peinture. M. Pierre, alors premier peintre du Roi, s'y opposait fortement, ne voulant pas, disait-il, que l'on reçût des femmes [...]. Son opposition aurait donc pu me devenir fatale, si dans ce temps-là tous les vrais amateurs n'avaient pas été associés à l'Académie de peinture, et s'ils n'avaient formé, en ma faveur, une cabale contre celle de M. Pierre. [...] Enfin je fus reçue. M. Pierre alors fit courir le bruit que c'était par ordre de la cour qu'on me recevait (180-181).

La artista es recibida en la Academia como “peintre de portrait et d’histoire”. La obra de recepción es “La Paix ramenant l’Abondance”, realizada en 1780¹³. En ella se aprecia y valora especialmente el movimiento que anima a los personajes: la Paz invita a la Abundancia a seguir sus pasos. Los elogios de la crítica son unánimes. Sin embargo, a su regreso del exilio, Élisabeth no podrá volver a la Academia, puesto

11. Ver Linda Nochlin (1993).

12. Ver, en la Introducción de Haroche-Bouzinac, la parte dedicada al capítulo XI, intitulada “L’Académie” (2008: 81-90).

13. En marzo de 2014, este cuadro, propiedad del Louvre desde 1830, se expone de forma destacada como “le tableau du mois n° 209”, elogiando en el folleto que lo acompaña “celle qui fut la plus brillante femme peintre de l’Ancien Régime”.

que las Instituciones post-revolucionarias ya no aceptarían a las mujeres¹⁴. Es interesante notar que en el discurso –pronunciado con motivo de la creación de la *Société populaire et républicaine des Arts* en 1793– que va a justificar esta exclusión, se menciona a Vigée Lebrun “non pour justifier quelques exceptions”, como señala Viennot, “mais pour dénoncer son rôle pervers auprès de la masse des femmes” (2016: 262):

C'est parce qu'une femme célèbre, la citoyenne Lebrun, a montré de grands talents dans la peinture qu'une foule d'autres ont voulu s'occuper de la peinture, tandis qu'elles ne devraient s'occuper que de broder des ceinturons et des bonnets de police.

Durante su exilio, la pintora es recibida con el mayor reconocimiento por parte de los artistas europeos y es admitida en las Academias de Roma, Bolonia, Parma, Berlín, Ginebra, Aviñón y San Petersburgo. La memorialista nos cuenta estos éxitos con simplicidad, espontaneidad y, a menudo, emoción. Se muestra “touchée” –conmovida– y “reconnaissante” –agradecida– frente a las manifestaciones de admiración que recibe: “un artiste travaille toute sa vie pour avoir deux ou trois moments pareils à celui dont je parle” (440).

Vigée Le Brun también hace gala de una profunda libertad de actuación. Relata con gracia sus enfados y sus rechazos, como cuando propone pintar al Papa, pero finalmente decide no hacerlo pues no acepta la obligación que se le impone de cubrirse con un velo para su trabajo.

En los *Souvenirs*, la autora menciona con gran desenvoltura y sencillez otro aspecto relacionado con su trabajo de pintora: el dinero que gana y que le va a garantizar el reconocimiento social, así como su independencia como mujer, rasgo que caracteriza su vida y su personalidad. En este contexto, explica con manifiesta contrariedad cómo, además de pagar los estudios del hermano, los hombres de su vida disponen de sus ingresos, en primer lugar su padrastro y finalmente, sobre todo, su marido:

M. Le Brun prêt dès lors l'habitude de s'emparer des paiements, il n'en imagine pas moins pour augmenter

14. Ver Marie-Josèphe Bonnet (2012).

notre revenu, de me faire avoir des élèves. Je consentis à ce qu'il désirait, sans prendre le temps d'y réfléchir, et bientôt il me vint plusieurs demoiselles auxquelles je montrais à faire des yeux, des nez, des ovales, qu'il fallait retoucher sans cesse, ce qui me détournait de mon travail et m'ennuyait fortement. [...] Tous ceux qui m'entouraient, de plus, savent que M. Lebrun¹⁵ s'emparait en totalité de l'argent que je gagnais, me disant qu'il le ferait valoir dans son commerce; je ne gardais souvent que 6 francs de ma poche. Lorsque en 1788 je fis le portrait du beau prince Lubomirski, alors adolescent, sa tante, la princesse Lubomirska, m'envoya douze mille francs, sur lesquels je priai M. Lebrun de me laisser deux louis; mais il me les refusa, prétendant avoir besoin de la somme entière pour solder tout de suite un billet. Il était plus habituel, au reste, que M. Lebrun touchât lui-même, et très souvent il négligeait de me dire que l'on m'avait payée (198).

Esas situaciones la llevan a solicitar la separación de bienes del matrimonio en 1791. Finalmente, se separarán en 1794, cuando ella ya se ha exiliado. Hay que destacar que la memorialista comenta estas circunstancias, se queja, pero no hay indignación ni reivindicación feminista como en otros escritos de mujeres de su época.

Durante el exilio, Vigée Le Brun explica cómo gestiona su dinero a partir de las obras que realiza. Pasa por momentos difíciles, como cuando Napoleón requisiciona el dinero que ella depositó en Venecia, pero siempre los resuelve con trabajo e inteligencia.

Otro aspecto muy importante que narran los *Souvenirs* es su vida afectiva personal. Si bien no hay relato íntimo en lo que se refiere a su vida sentimental y a sus amores, sí profundiza en su maternidad y en las relaciones con su hija.

En lo referente a la infancia, la memorialista reconoce un afecto especial al padre, que es a la vez su primer maestro y que muere pronto. Cuando la madre se vuelve a casar, Élisabeth no esconde su rechazo al

15. La grafía del apellido del marido alterna a lo largo las memorias: unas veces aparece la forma unida (Lebrun), y otras, la forma separada (Le Brun), tal y como se puede apreciar en el extracto citado. En nuestro estudio empleamos la grafía actual, que separa el artículo del apellido: Le Brun.

padrastró. Por el contrario, toda su vida permanecerá muy unida al hermano menor.

En cuanto a su matrimonio con el coleccionista y marchante de arte, Le Brun, explica con naturalidad cómo todos los amigos le desaconsejaban tal unión, de forma que se casa en secreto, entre otras razones para no entorpecer una venta. Él no la sigue en su exilio. Se separan poco después, pero es el marido quien facilita, con 120 firmas, que la pintora pueda regresar a Francia.

No obstante, no ofrece ninguna alusión a su vida amorosa, tan sólo un muy indirecto desmentido respecto a su relación con M. de Calonne (199-201). Tampoco se encuentra ni la más mínima alusión a otras posibles relaciones, a pesar de haber sido una mujer que siempre estuvo acompañada y fue admirada por muchos hombres.

Especialmente emotivas son las páginas dedicadas a su hija: su nacimiento, su educación, su distanciamiento doloroso, su muerte. Expresa su alegría cuando se sabe encinta. Uno de los episodios más relevantes, durante su avanzado estado de gestación, es el relacionado con la caída de los pinceles mientras está realizando un retrato de María Antonieta (carta V):

Je me rappelle que dans l'empressement où j'étais de répondre à cette bonté, je saisis ma boîte à couleurs avec tant de vivacité qu'elle se renversa; mes brosses, mes pinceaux tombèrent sur le parquet; je me baissais pour réparer ma maladresse. –Laissez, laissez, dit la reine, vous êtes trop avancée dans votre grossesse pour vous baisser; et, quoi que je pusse dire, elle releva tout elle-même (170).

Este gesto de la reina que se agacha a recoger los pinceles se ha interpretado como un signo de la realza que se inclina frente al arte. Creemos simplemente que se trata del gesto solidario y atento de una mujer que respeta el estado de la futura madre.

Es interesante también todo el relato en el que, sabiéndose embarazada, la artista continúa con su trabajo hasta el punto de que el parto sobreviene casi en plena actividad:

Ces jouissances d'amour-propre [...] sont bien loin de

pouvoir se comparer à la jouissance que j'éprouvai lorsque, au bout de deux années de mariage, je devins grosse. Mais ici vous allez voir combien cet extrême amour de mon art me rendait imprévoyante sur les petits détails de la vie; car, tout heureuse que je me sentais, à l'idée de devenir mère, les neuf mois de ma grossesse s'étaient passés sans que j'eusse songé le moins de monde à préparer rien de ce qu'il faut pour une accouchée. Le jour de la naissance de ma fille, je n'ai point quitté mon atelier, et je travaillais à ma Vénus qui lie les ailes de l'Amour, dans les intervalles que me laissaient les douleurs (162).

Élisabeth conjuga a partir de este momento su actividad de pintora con su condición de madre. Esta hija es el gran amor de su vida. Todavía niña, sigue a su madre al exilio y la memorialista relata las congojas relativas a los problemas y dificultades del viaje, la búsqueda y cambio de alojamientos, así como los desvelos por su educación:

[...] car j'avais résolu, tout en courant le monde, de soigner son éducation autant qu'il me serait possible, et je lui avais donné à cet effet à Naples des maîtres d'écriture, de géographie, d'italien, d'anglais et d'allemand. [...] Elle annonçait aussi quelques dispositions pour la peinture; mais sa récréation favorite était de composer des romans. [...] et je me souviens très bien qu'à l'âge de neuf ans elle a écrit à Vienne un petit roman remarquable par les situations autant que par le style (419).

Pasados algunos años, ya en San Petersburgo, la madre explica que desea casarla con un pintor, Guérin, pero la hija se enamora de otro hombre y se casa contra su voluntad, lo que provoca su alejamiento de la ciudad (va a Moscú). Con todo, lo más penoso será la ruptura de las relaciones entre ambas.

Es en el último capítulo cuando Élisabeth nos relata la muerte de su hija como el dolor más profundo de su vida:

Toutefois ce chagrin n'approcha pas de la douleur cruelle

que me fit éprouver la mort de ma fille. Je m'étais hâtée de courir chez elle, dès que j'avais appris qu'elle était souffrante; mais la maladie marcha rapidement, et je ne saurais exprimer ce que je ressentis lorsque je perdis toute espérance de la sauver: lorsque j'allai la voir, pour le dernier jour, hélas! et que mes yeux se fixèrent sur ce joli visage totalement décomposé, je me trouvai mal [...]. Le lendemain, je n'avais plus d'enfant! [...] Hélas! elle était si jeune! ne devait-elle pas me survivre? (755).

De forma muy sucinta, la autora hace mención del prohijamiento de sus sobrinas, y con ello termina el tercer tomo de los *Souvenirs*: “Elles me font retrouver tous les sentiments d’une mère [...]. C’est près de ces deux êtres chéris et des amis qui me sont restés que j’espère terminer doucement une vie errante mais calme, laborieuse mais honorable” (763).

En la tradición de la literatura de memorias, el especial interés del texto de Vigée Le Brun consiste en su testimonio de lo que era la nobleza, la “d’épée” y de “robe”, y la alta burguesía de los últimos años del Antiguo Régimen. Por su taller pasan y posan para la artista los personajes más notables de su tiempo. Sobre ellos nos ofrece un breve y discreto comentario. Asistimos a banquetes y fiestas diversas que nos son presentadas, no por una aristócrata ociosa, como en otros casos, sino por una mujer que se ha introducido en estos ámbitos gracias a su trabajo de retratista, que le ha otorgado su prestigio reconocido.

Aunque en su texto no aparecen posicionamientos políticos, su cercanía al mundo de la aristocracia y a la reina muy en particular, la obligan a exiliarse en el momento de la Revolución. El 5 de octubre de 1789, Élisabeth parte hacia un exilio que durará doce años:

Les événements de cette journée m'accablaient d'inquiétude sur le sort de Leurs Majestés et sur celui des honnêtes gens, en sorte qu'à minuit, on me traîna à la diligence dans un état qui ne peut se décrire. Je redoutais extrêmement le faubourg Saint-Antoine, que j'allais traverser pour gagner la barrière du Trône. Mon frère, le bon Robert, et mon mari m'accompagnèrent jusqu'à cette barrière, sans quitter un instant la portière de la diligence. Ce faubourg, dont nous

avons une si grande peur, était d'une tranquillité parfaite; tous ses habitants, ouvriers et autres, avaient été à Versailles chercher la famille royale, et la fatigue du voyage les tenait tous endormis (258).

Además de contarnos las penalidades de su exilio, los distintos viajes y los cambios de ciudad y de residencias, el texto de esta parte de los *Souvenirs* transmite su visión de artista con la que describe paisajes, amaneceres, puestas de sol, sensible a la luz y al color cambiantes según los momentos del día¹⁶, pero también según las distintas latitudes en las que va a encontrarse, de Roma a San Petersburgo:

[...] car tous les artistes ont dû sentir comme moi qu'il est impossible de marcher autour de Rome sans éprouver le besoin de se servir de ses crayons; je n'ai jamais pu faire un petit voyage, pas même une promenade, sans rapporter quelques croquis. Toute place m'était bonne pour me poser, tout papier me convenait pour faire mon dessin (388).

La visión personal de paisajes se dobla de apuntes y bocetos, y, desde el punto de vista social, de interesantes encuentros con personajes influyentes, como Madame de Staël a la que inmortalizará en un posterior viaje (1808) en su conocido retrato “Corinne au cap Misène”, que se conserva en el Museo d'Art et d'Histoire de Ginebra.

En esta parte de la obra, el aspecto testimonial histórico es también de gran importancia, no sólo porque podemos seguir cómo una emigrante francesa sigue y sufre los acontecimientos de su país, las noticias de la muerte de seres conocidos y próximos, sino también porque su proximidad con las cortes europeas la convierte en nuevo testigo privilegiado de otros momentos cruciales. Destacamos entre ellos el interés que ofrece el relato de la muerte de Catalina de Rusia (1796), que la autora vive muy directamente (559-562), y más tarde la relación del complot que termina

16. Ejemplo de su delectación en la descripción paisajística, de exaltación contemplativa, casi mística, es el siguiente extracto de los *Souvenirs*: “Je ne puis dire la jouissance que j'éprouvais à contempler ces lignes des Apennins jusqu'à l'heure où le soleil couchant les colorait des tons de l'arc-en-ciel! Cette voûte céleste d'un bleu azur, cet air si pur, cette complète solitude, tout m'élevait l'âme; j'adressais au ciel une prière pour la France, pour mes amis, et Dieu sait quel mépris j'éprouvais alors pour les petites gens du monde” (392).

con la vida de Pablo I en 1801 (612-614).

Con ella seguimos muy indirectamente el paso del Consulado al Imperio de Napoleón y la petición con 120 firmas para que se le permita su regreso a Francia, aprobación que obtiene el 5 de junio de 1800.

3. CONCLUSIONES

Los *Souvenirs* de Vigée Le Brun se inscriben en la tradición testimonial histórica memorialista. Se añade a este interés de reflejo de una sociedad y de una época el mayor interés biográfico de las especiales dificultades de la mujer artista de la época, siempre acompañadas de las propias de una madre. Como hemos indicado, no obstante, el texto de los *Souvenirs* no cae en lamentaciones, pesimismo, ni en los desgarros que pudieran contenerse en esas circunstancias fatídicas que vivió la autora. La obra, como su vida, respira esfuerzo de superación, serenidad y, a menudo, buen humor y optimismo.

Así pues, los *Souvenirs* de Vigée Le Brun son el claro ejemplo de la experiencia de una mujer que vive los últimos años del Antiguo Régimen, los inicios de la Revolución, el exilio, el retorno en la época del Imperio y el advenimiento de la Restauración. Su testimonio es especialmente válido por su conocimiento muy directo de la aristocracia y de los reyes, como pintora de corte, especialmente de la reina María Antonieta, así como su posterior relación con las cortes europeas. La autora nos habla también de su vida personal y afectiva. Aunque no nos descubre su intimidad secreta, sí nos participa sus inquietudes, alegrías y desvelos, relacionados con su trabajo de pintora, con su condición de madre, con la sociedad que le rodea.

Entre memorias y autobiografía, el modesto título de *Souvenirs* indica que es la selección del recuerdo lo que será materia de relato. En él encontramos fundamentalmente la voluntad de la artista, el testimonio valiosísimo de las dificultades que como mujer encuentra en su trabajo y el coraje admirable con el que va superando las especiales y difíciles circunstancias del devenir histórico, todas ellas agravadas a causa de las determinaciones de su sexo.

Élisabeth Vigée Le Brun fue una gran artista, muy valorada en su tiempo y reconocida en la actualidad como una de las mejores pintoras de su época. Sus obras se encuentran en colecciones particulares y en numerosos museos, entre ellos los grandes museos del mundo, el Louvre,

el Hermitage, el Prado, el Metropolitan.

Siguiendo a Olivier Blanc, la obra pictórica de Vigée Le Brun nos aparece de un realismo positivo y optimista:

Mme Vigée-Lebrun, véritable experte, qui savait tirer profit d'un défaut, métamorphoser des ressemblances par des expressions uniques inspirées de Raphaël qu'elle admirait tant [...] elle prenait des libertés avec la réalité physique autant qu'avec le statut social, prétendait peindre ce qu'elle voyait ou croyait voir et non ce qu'elle savait (Blanc, 2006: 150).

Podríamos concluir diciendo que la acción embellecedora que la pintora confiere a sus retratos, de una realidad de la que es muy consciente, la aplicó también a su vida y a sus recuerdos literarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILLIO, J. (1982). *Élisabeth Vigée Le Brun, 1755-1842* (Catalogue). Seattle y Londres: University of Washington Press.
- BLANC, O. (2006). *Portraits des femmes: artistes et modèles à l'époque de Marie Antoinette*. París: Didier Carpentier.
- BOIXAREU, M. (2003). "El yo en la literatura francesa del siglo XVIII". En *Literatura francesa*, A. Yllera & otros (eds.), 143-152. Madrid: UNED.
- BONNET, M.-J. (2012). *Liberté, Égalité, Exclusion, Femmes peintres en révolution – 1770-1804*. París: Vendémiaire.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. (2008). "Introduction". En *Élisabeth Vigée Lebrun. Souvenirs, 1755-1842*, G. Haroche-Bouzinac (ed.), 7-118. París: Éditions Champion.
- ____ (2011). *Louise Élisabeth Vigée Le Brun, histoire d'un regard*. París: Flammarion.
- NOCHLIN, L. (1993). *Femmes, art et pouvoir*. Nîmes: Chambon.
- REID, M. (2010). *Des femmes en littérature*. París: Belin.

- ROMERA PINTOR, Á. M. (2015). “*Mes soixante ans y sus referentes políticos y literarios: las memorias en verso de Constance de Salm*”. *Çédille* 11, 439-467, <https://cedille.webs.ull.es/11-DEF/20romera.pdf> [20/06/2017].
- SETH, C. (2013). *La fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*. París: Robert Laffont. Collection Bouquins.
- TROUSSON, R. (1996). *Romans de femmes du XVIII^e siècle*. París: Robert Laffont. Collection Bouquins.
- VIENNOT, É. (2016). *Et la modernité fut masculine. La France, les femmes et le pouvoir. 1789-1804*. París: Perrin.
- VIGÉE LE BRUN, É. (2008). *Souvenirs, 1755-1842*, G. Haroche-Bouzinac (ed.). París: Éditions Champion.
- ZANONE, D. (2006). *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Recibido el 2 de junio de 2017.

Aceptado el 15 de septiembre de 2017.

AUTOBIOGR-ÁFRICA

AUTOBIOGR-AFRICA

Elena CUASANTE FERNÁNDEZ

Universidad de Cádiz

elena.cuasante@uca.es

Resumen: El género autobiográfico está presente en la producción femenina negro-africana desde sus más tempranas manifestaciones. Exportado desde Europa y promovido por la escuela colonial, el ejercicio de la escritura autobiográfica fue un mecanismo ideado para favorecer el conocimiento de las peculiaridades africanas y la asimilación de los pueblos conquistados. Con todo, y tal y como veremos en el presente artículo, las escritoras supieron adaptar el género autobiográfico a su cultura haciendo de la experiencia individual una vía de expresión de lo colectivo.

Palabras clave: Autobiografía. África Negra. Colonización.

Abstract: The autobiographical genre is present in Black-African women's writings from its earliest manifestations. Exported from Europe and promoted by the colonial school, autobiographical writing was a mechanism intended to favour the knowledge of African peculiarities and the assimilation of conquered peoples. Yet, as we shall see in this article, women writers knew how to adapt the autobiographical genre to their own culture, by using the individual experience as a way of expressing the collective one.

Key Words: Autobiography. Black Africa. Colonization.

En 1936 el crítico inglés E. Stuart Bates circunscribía el fenómeno autobiográfico dentro del contexto geográfico estrictamente europeo: “Mis à part quelques cas isolés ça et là, elle [l’autobiographie] se manifeste principalement en Europe occidentale et dans sa sphère d’influence – comme la syphilis” (1936: 12)¹. Treinta años más tarde, y en términos menos truculentos pero más explícitamente críticos, Georges Gusdorf insiste en la misma idea:

[...] le genre de l’autobiographie apparaît limité dans le temps et dans l’espace: il n’a pas toujours existé, il n’existe pas partout. [...] il ne semble pas que l’autobiographie se soit jamais manifestée en dehors de notre aire culturelle; on dirait qu’elle traduit un souci particulier de l’homme d’Occident, souci qu’il a pu apporter avec lui dans sa conquête méthodique de l’univers, et communiquer à des hommes de civilisation différente; mais ces hommes se seront trouvés du même coup annexés par une sorte de colonisation intellectuelle à une mentalité qui n’était pas la leur (1956: 105).

El caso de África no constituye una excepción a esta regla: si bien algunos autores como Amadou Koné han señalado que la expresión del yo no es completamente ajena a los ritos de la literatura oral², la mayoría de los especialistas que hasta la fecha se han acercado a la autobiografía africana³ coinciden en que el nacimiento del género en África se deriva directamente

1. Traducido al francés por May (1979: 17).

2. “Le griot n’oublie jamais de parler de lui-même, de sa famille, de sa formation, de la conception qu’il se fait de son art. [...]. Ces quelques éléments montrent que la tendance à parler de soi n’est pas une attitude absolument inconnue en Afrique” (Koné, 1992: 55-56).

3. A pesar de ser un género presente en la literatura africana desde sus más tempranas manifestaciones escritas, la autobiografía en el África negra sólo ha sido objeto de estudio en algunos volúmenes colectivos, entre los que se cuentan los dirigidos por Bernard Mouralis (1991a); János Riesz y Ulla Schild (1992); Martine Mathieu (1996) y, más recientemente, Inmaculada Díaz Narbona (2005).

del contacto con la cultura occidental. Es en este punto donde se sitúa el primer objetivo del presente trabajo, que no es otro que analizar el papel que los agentes coloniales del conocimiento, y en particular el sistema educativo, desempeñaron en el nacimiento de la autobiografía femenina africana. Ello nos permitirá en un segundo momento, mostrar cómo un género tutelado por el pensamiento occidental ha conseguido adquirir matices culturales propiamente africanos, y ello gracias a la capacidad de las mujeres para transmitir una sensibilidad colectiva por medio de la escritura.

1. CULTURA COLONIAL Y ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

Aunque fue justificada con argumentos fundamentalmente humanitarios, la colonización francesa del continente africano –que se extiende aproximadamente desde 1885 hasta 1960– no supuso, como bien sabemos, ni un encuentro de culturas ni la sustitución de la cultura africana por la europea, sino la creación de una realidad híbrida que Mouralis ha calificado como una “cultura colonial”, basada en la supremacía del hombre blanco y cargada de clichés desigualitarios heredados de siglos anteriores (1984: 17-57)⁴.

A lo largo de este proceso, y al igual que otras potencias europeas, Francia se mantuvo fiel a sus tradiciones en tanto que país colonizador, y así lo señalan Díaz Narbona y Rivas Flores:

Cuando queriendo simplificar imaginamos las tres grandes naciones que a lo largo de la historia han sido grandes potencias colonizadoras, podemos acudir a una triple representación que, aunque reductora, no deja de calificar las diferentes colonizaciones y sus procesos, a pesar del tiempo que las separa: si a la llegada a los nuevos territorios los españoles construían iglesias, los ingleses abrían un establecimiento comercial, y los franceses instalaban una escuela (2007: 80).

En efecto, de entre todas las medidas adoptadas por los sucesivos

4. En este mismo sentido Díaz Narbona y Rivas Flores (2004: 393-398).

gobiernos franceses, una de las más eficaces resultó ser la institución de un complejo sistema educativo destinado a mantener sometida a la población “indígena” y a favorecer la eclosión de una élite de ayudantes autóctonos de la causa colonial. Con este objetivo, en 1907 se creó en Senegal el primer centro de enseñanza superior masculina, la conocida escuela normal William Ponty.

Sin embargo, pasado un tiempo, las autoridades francesas comprendieron que “civilizar” o “aculturar” sólo a la mitad de la población –la masculina– suponía un gran riesgo para el éxito de su misión, y que la consolidación del sistema exigía extender la escolarización a la población femenina. Nacen así las primeras instituciones educativas para mujeres, entre las que destaca la escuela normal femenina de Rufisque, hoy École Normale de jeunes filles Germaine Le Goff, fundada en 1937 y destinada a formar a las futuras maestras africanas.

Aun guardando muchos paralelismos con la de sus homólogos masculinos –acceso restringido para una elite, formación académica adaptada y profesionalizante, etc. (Barthélemy, 2002: 35-46)–, la escolarización de la mujer⁵ respondía a motivaciones específicas y, una vez más, poco altruistas, pues de lo que se trataba fundamentalmente era de extender la cultura colonial a los hogares y, de paso, evitar la temible posibilidad de que se desencadenase una lluvia de matrimonios mixtos. Así lo resumen Díaz Narbona y Rivas Flores:

Las mujeres serán el instrumento de instalación definitiva del sistema francés, de sus modos y sus principios [...]. De esta manera en los hogares africanos se seguirá hablando francés; las normas aprendidas en los colegios tendrán su continuidad en la familia y los “évolués” encontrarían en sus hogares las compañeras adecuadas a una formación que los alejaba de sus tradiciones y modos de vida (2007: 104).

Dicho esto, la escuela es un agente de formación pero también de

5. Si hasta hace apenas diez años los trabajos sobre la educación colonial reflejaban únicamente la experiencia de la escolarización masculina, en la última década hemos visto cómo el centro de interés se ha desplazado hacia la educación de la mujer, y ello gracias a los trabajos de Díaz Narbona y Rivas Flores, así como a los de Barthélemy (ver Bibliografía final).

información, pues no sólo persigue transmitir la ideología del colonizador, sino también convertirse en una vía de conocimiento de las peculiaridades del pueblo colonizado. En este sentido, y entrando ya en el núcleo de este trabajo, podemos señalar con Lüsebrink:

[...] une part importante d'écrits autobiographiques africains fut motivée, suscitée, pour ainsi dire "générée", par la volonté de savoir du pouvoir colonial français et de ses représentants –une volonté de savoir ethnographique et psychologique, sous-tendue par le désir de mieux connaître les populations indigènes afin de pouvoir mieux les gouverner (1992: 83-84).

En efecto, la práctica autobiográfica nace en el África negra como una actividad promovida y tutelada por el sistema colonial, y ello con un fin esencialmente político: el de conocer y, en última instancia, someter al pueblo africano. En este sentido, Bernard Mouralis (1997: 105-110) recuerda cómo Charles Béart, director de la anteriormente mencionada escuela superior de Dakar –École Wiliam Ponty–, animó durante años a sus alumnos a redactar durante el curso escolar relatos autobiográficos. Algo similar sucedía en la también citada Escuela femenina de Rusfique: su directora, Madame Le Goff, imponía como tarea a sus estudiantes la redacción de documentos personales durante las vacaciones, así como la obligación de mantener una relación epistolar entre las propias alumnas y entre alumnas y directora⁶. De esta práctica fueron surgiendo un conjunto de textos femeninos que poseen hoy, como señala Barthélemy, una significación considerable:

Documents ordinaires tombés dans l'oubli, mais extraordinaires du fait du sexe de leurs auteures, ils montrent une identité en construction en relation étroite avec la scolarisation et l'accès à la langue et à la culture françaises. Ils confirment aussi l'existence de réseaux de sociabilité nés au sein des internats et maintenus avec

6. La importancia de Madame Germain Le Goff, así como las contradicciones que rodean a su figura, han sido analizadas y desveladas por Díaz Narbona y Rivas Flores (2007).

l'échange épistolaire (2009: 829).

Con todo, el alcance real de los primeros escritos autobiográficos africanos hubiera sido muy poco importante de no haber sido por la promoción, muy activa, de la prensa colonial, cuyo objetivo principal era difundir una imagen idílica del sistema colonial y de su acción política. Así, en 1930, el *Bulletin de l'Enseignement de l'AOF* lanzaba una encuesta en la que se preguntaba a la población indígena sobre ocho grandes bloques temáticos relacionados con la infancia y la familia (Lüsebrink, 1992: 85), iniciativa posteriormente imitada por otras revistas como *Outre-mer*, *Soudan-Niger* o *Notes Africaines*. En lo que a la escritura de mujeres se refiere, uno de los primeros testimonios lo encontramos en la revista *Dakar-Jeunes*⁷, que en 1942 publica tres textos de autoría femenina: nos referimos a “Aïssata répond à Karamako”⁸, “Je suis une Africaine... J'ai vingt ans”⁹ y “Un après-midi à l'École normale de Rufisque”¹⁰. Cinco años más tarde, en el número 35 de la revista *Notes Africaines* aparece publicado “Ma petite patrie”, texto en el que una Mariama Bâ de 18 años habla sobre su experiencia en la escuela francesa y sobre la difícil conjugación de dos formas de vida tan dispares como la africana y la europea¹¹.

Fueron estos precedentes los que allanaron el camino para la publicación, en 1958, de la que es hoy unánimemente considerada como la primera obra femenina negro-africana escrita en francés: nos referimos a *Ngonda*, de la camerunesa Marie Claire Matip, cuya gestación ilustra fielmente lo expuesto aquí hasta el momento. Relato de situaciones estrictamente relacionadas con el entorno familiar y escolar de la

7. Se trata de una revista creada por las autoridades coloniales como instrumento de propaganda del sistema y en la que participaron principalmente estudiantes de la escuela masculina Normal de William Ponty y de la escuela femenina de Rufisque.

8. El único dato que se posee de la identidad de quien escribe es su nombre de pila.

9. Pascale Bathélemy adjudica la autoría de este texto a Frida Lawson, alumna que entraría en la escuela de Rufisque en 1938 y que, según Herzberger-Fofana, pudo además fácilmente inspirar la redacción posterior de la obra de Mariama Bâ: “Ayant fréquenté le même établissement quelques années plus tard, tout laisse à penser que Mariama Bâ ait eu connaissance de cet article ou s'en soit inspirée au moment où elle rédigeait son roman” (2000: 38).

10. La autoría de “Un après-midi à l'École normale de Rufisque” permanece hoy en día anónima.

11. Este texto, que según la propia Mariama Bâ no fue publicado en esta revista sino en *Esprit* (Touré Dia, 1979: 13), fue retomado y analizado más tarde por Maurice Genevoix en *Afrique Blanche-Afrique Noire* (1949: 117-118) y por Jacques Richard-Molard en *Afrique Occidentale Française* (1949: 224-226). Más recientemente, el texto ha sido reproducido en *Des femmes écrivent l'Afrique. L'Afrique de l'Ouest et le Sahel* (Sutherland-Addy y Diaw, 2007) y analizado en “Je suis une Africaine... j'ai vingt ans. Écrits féminins et modernité en Afrique occidentale française (c. 1940 – c. 1950)” (Barthélemy, 2009).

protagonista, aunque con una ausencia casi total de trama, *Ngonda* fue publicado en la revista *Elle*, probablemente en el marco de algún tipo de concurso dirigido a una temática específica como los que se habían producido anteriormente en otros medios de comunicación. No se trata, por otra parte, de un texto aislado o episódico, sino más bien el resultado de experiencias de escritura anteriores asociadas una vez más a la práctica escolar. Así lo recuerda la propia autora:

Qui n'a pas souri d'aise devant un ouvrage sorti de ses mains et de son esprit? [...]. Cette joie je l'ai ressentie profondément lorsqu'en sixième je rédigeais des textes personnels dont j'avais moi-même choisi le sujet et poli la forme. Notre professeur, en effet, nous donnait cette liberté dans le choix de nos thèmes. [...].

Chacun reflétait notre personnalité. [...]. Le potier regarde ses pots, le cultivateur mesure sa récolte, l'enfant admire le petit avion de papier. Je me souviens que leur joie était la mienne lorsque, sur la page blanche, un texte était né de moi (Matip, 1958: 40).

Puede decirse, en resumen, que el nacimiento de la autobiografía femenina en África fue una consecuencia indirecta, un efecto imprevisto –pero altamente beneficioso– del programa de aculturación ideado por los agentes del conocimiento del sistema colonial. Aunque propició numerosos matrimonios entre “évolué(e)s” procedentes de las escuelas de William Ponty y de Rusfique, la escolarización puso al alcance de las mujeres el instrumento valiosísimo de la escritura, que a la larga les permitiría apropiarse de la palabra pública. De hecho, de las primeras escuelas coloniales femeninas saldrá un número importante de las integrantes de la primera generación de escritoras e intelectuales africanas en lengua francesa, entre las que pueden evocarse –además de la citada Marie Claire Matip– Aoua Kéita, Mariama Bâ, Simone Kaya o Enriette Mbaye. Además, y lejos de plegarse a las expectativas de la prensa colonial, estas mujeres consiguieron entrar progresivamente en el ámbito de la denuncia para poner de manifiesto la situación de hibridación a la que estaban abocadas. Así lo refleja, entre otros, este pasaje de “Ma petite patrie”, de

Mariama Bâ: “On a blanchi ma raison; mais ma tête est noire, mais mon sang inattaquable est demeuré pur, comme le soleil, pur conservé de tout contact. Mon sang est resté païen dans mes veines civilisées et se révolte et piaffe aux sons de tam-tams noirs”¹².

2. EL YO COLECTIVO DE LA AUTOBIOGRAFÍA FEMENINA AFRICANA

Llegados a este punto de nuestro recorrido, es inevitable preguntarse cómo el género autobiográfico, que nace directamente asociado al desarrollo de la individualidad en Occidente, pudo arraigar en un continente –el africano–, y sobre todo, en un grupo humano –el de las mujeres– en el que la conciencia del yo tiene una presencia tan reducida.

Para empezar, conviene señalar que, tal y como apunta Cheikh Hamidou Kane en el prólogo de *Les danseuses d'Impé-Eya*, es poco probable que, durante la redacción de sus textos, las primeras escritoras africanas fueran mínimamente conscientes de estar participando en algún género específico:

Qu'a-t-elle écrit un roman, un poème, ses mémoires, une pièce de théâtre, un traité d'anthropologie? On veut connaître le genre. Mais que signifie cette question dans la perspective d'une esthétique traditionnelle africaine? [...] Simone Kaya ne s'est pas souciée de se situer dans quelque genre littéraire occidental que ce soit, et je dois dire que je ne songe pas à lui en faire grief, pas plus qu'à quelque autre écrivain africain que ce soit (Kane, 1976: 9-10).

Más bien, lo que hicieron fue limitarse a optar por la forma que mejor se adaptaba a su objetivo, que no era otro que dejar testimonio de una u otra parcela de lo vivido: la infancia en el caso de Simone Kaya, la familia en el de Nafissatou Diallo, el pasado en general en el de Ken Bugul, etc. Ajenas a las convenciones formales y temáticas de la escritura occidental –convenciones que por otra parte desconocían–, las africanas se limitaron a practicar intuitivamente el género autobiográfico, adaptándolo

12. Pasaje recogido sin citar la fuente original por Lüsebrink (1992: 90).

consciente o inconscientemente a las peculiaridades de su cultura.

En este sentido, el rasgo más definidor y específico de la autobiografía femenina africana es sin duda la dimensión que en ella adquiere el universo de lo colectivo. Cuando las escritoras se cuentan, lo hacen para contar la sociedad africana y sobre todo para contar a la mujer negra, hecho que se refleja fundamentalmente en la construcción de personajes arquetípicos capaces de aglutinar inquietudes grupales:

Si les femmes africaines adoptent bien un genre littéraire d'importation en écrivant des autobiographies, elles le font toujours "à l'africaine". En effet, elles n'accordent qu'une place très modeste à leur vie privée et ne font guère intervenir ni caractères ni sentiments spécifiquement individuels. Elles mettent au contraire au premier plan la partie publique (familiale et sociale) de leur existence et tendent à minimiser ou effacer les traits particularisants pour constituer leur personnage en modèle ou en type (Borgomano, 1989: 13).

Esta tendencia a la modelización es ya más que apreciable en los espacios paratextuales, los primeros a los que accede el lector. En la mayoría de títulos o subtítulos de las obras, lo individual se disipa en favor de una colectividad marcada genérica, generacional y/o geográficamente. Este es el caso de *Ngonda*, sobrenombre que en la lengua materna de la protagonista significa *jovencita*, y que remite por tanto a un conjunto humano muy delimitado en género y edad. Más claramente orientativos son los títulos de autobiografías posteriores como *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise* (1975) de Nafissatou Diallo, *Aoua Kéita. Femme d'Afrique* (1975) de Aoua Kéita, *Les danseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan* (1976) de Simone Kaya, *Un impossible amour, une Ivoirienne raconte* (1983) de Akissi Kouadio, *Une esclave moderne* (2000) de Henriette Kofa, *Une jeunesse rwandaise* (2008) de Chantal Umuraza o *Tu leur diras que tu es hutue* (2011) de Pauline Kayitare.

En segundo lugar, y permaneciendo en el paratexto, son numerosos los casos en los que autoras, editores o personas designadas para presentar o reseñar las obras se refieren explícitamente –en prefacios, entrevistas, etc.– a esta vocación colectiva. Así sucede, por ejemplo, en *De Tilène au*

Plateau. Une enfance dakaroise:

Je ne suis pas une héroïne de roman mais une femme toute simple de ce pays [...]. Depuis quelques semaines, je me suis mise à écrire. Sur quoi écrirait une femme qui ne prétend ni à une imagination débordante ni à un talent d'écrire singulier? Sur elle-même, bien sûr. [...] Le Sénégal a changé en une génération. Peut-être valait-il la peine de rappeler aux nouvelles pousses ce que nous fûmes (Diallo, 1975/97: 10).

En Les danseuses d'Impé-Eya:

Simone Kaya se raconte donc et par là même nous raconte. [...] Nous retrouvons l'émerveillement où nous avait mis notre contact avec l'école primaire et la tendance que nous avons eue de comparer ce que nous y apprenions et la façon dont nous l'apprenions avec ce que nous enseignait notre milieu familial citadin ou villageois (Kane, 1976: 9).

O, más recientemente en Lettre à Isidore:

J'ai écrit parce que je voulais témoigner de ce qu'a été ma vie après la disparition brutale de cet être cher. Mon espoir est que ceux qui ont vu les leurs disparaître tragiquement en 1965 et sans la moindre explication puissent témoigner à leur tour. Ainsi nous pourrions aider les jeunes générations à comprendre ce qu'a été l'histoire du Burundi, de se situer par rapport à cette histoire (Nshimirimana, 2004: contraportada).

Anunciado desde el paratexto el deseo de representar a la colectividad, queda posteriormente refrendado en el propio texto, y ello gracias al singular empleo que las escritoras africanas hacen de la persona narrativa, sobre el que nos detendremos un momento.

Existen, como sabemos, dos modalidades narrativas de base: la narración heterodiegética, operada por un narrador que no aparece como

personaje en la historia, y la narración homodiegética, en la que el narrador sí participa como personaje dentro del universo de la ficción. Dentro de esta última, se abren de nuevo dos variantes:

[...] l'une où le narrateur est le héros de son récit [...], et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin [...]. Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiegétique) le terme, qui s'impose, d'autodiegétique (Genette, 1972: 253).

En la medida en que se presenta como el reflejo de una trayectoria individual, el relato autobiográfico occidental suele enunciarse desde un tipo de narración exclusivamente autodiegético. En la literatura africana femenina, sin embargo, no es extraño encontrar relatos en los que el *yo* autodiegético inicial se difumina en favor de un *yo* colectivo o, lo que es lo mismo, de un *nosotras*, cuando no se ve directamente acompañado por otras formas pronominales como *tú* o *ella*.

Esta casuística no es ajena a la evolución del género en el continente africano. Así, en las autobiografías más tempranas la presencia del *nosotras* es, aunque en proporciones variables según la obra, muy considerable. Puntual en *Aoua Kéita Femme d'Afrique*¹³, el *nosotras* rivaliza en partes iguales con el *yo* femenino de *Ngonda* o de *De Tilène au Plateau*, hasta convertirse en *Les danseuses d'Impé-Eya* en la persona narrativa dominante, superando con mucho al *yo* de la propia Simone Kaya. En cualquiera de estos casos, la narradora sigue siendo la protagonista de la historia —pues el relato sigue siendo autodiegético—, pero sólo al mismo nivel que las otras mujeres de su generación: portavoz de la historia colectiva, la autora reúne en una misma voz una experiencia diversa.

Más tarde, a partir de los años 90, las escritoras empiezan a explorar

13. Recordemos que se trata de las memorias de una africana que, por su relevancia pública, resulta poco representativa del conjunto de mujeres negras de su época: militante de la Unión sudanesa de la R.D.A., Aoua Kéita fue elegida diputada del congreso de Mali en 1959. En los últimos años hemos asistido a la publicación de algunas obras similares desde el punto de vista de la excepcionalidad vital de sus autoras como *Mon combat pour la patrie* (2004) de Geneviève Bro-Grébé, *Paroles d'honneur: La Première Dame de Côte d'Ivoire parle* (2007) de Simone Ehivet Gbagbo o *La fille du Milo* (2009) de Jeanne Martin Cissé. En estos textos, y no por casualidad, la persona dominante vuelve a ser el *yo* autodiegético.

nuevas posibilidades, de suerte que la voz narrativa de la primera persona del singular, que hasta la fecha sólo había alternado con la primera persona femenina del plural, empieza a entrar en combinaciones con la segunda y tercera persona del singular. Esto sucede porque muchas mujeres africanas de este periodo se sirven del relato de experiencias personales para reivindicar el valor de figuras importantes en su recorrido personal. Este es el caso de Angèle Kingué, quien ya en las primeras páginas de *Pour que ton ombre murmure encore...* (1999) cede el protagonismo de la historia a su padre:

[...]. Je viens de me réveiller, la pénombre de la nuit m'empêche de voir clair; mais je te sens dans tous mes pores. Peu à peu je te distingue, tu entres doucement, tu avances à pas feutrés vers moi, tu t'assieds sur le rebord du lit et tu dis tout simplement: "c'est moi, n'aie pas peur". Je te vois. C'est bien toi. [...] tu veux savoir comment je me sens [...] mais je ne peux pas répondre à tes questions. [...]. Comme je m'en veux de ne pas t'avoir parlé. [...]. Maintenant que tu es parti, ma langue se délie (Kingué, 1999: 11).

Aunque inaugura esta fórmula híbrida entre lo autobiográfico y lo biográfico, *Pour que ton ombre murmure encore...* se presenta como un caso excepcional en la medida en que la figura evocada en la mayoría de las autobiografías que responden a este modelo no es la paterna, sino la materna. En 2008 Scholastique Mukasonga publica *La femme aux pieds nus*¹⁴, obra dedicada a su madre, asesinada violentamente durante el genocidio ruandés. Tres años después aparece *L'arbre s'est penché*, de Mariama Ndoye, en cuya contraportada puede leerse:

Mariama Ndoye nous emmène à la découverte des différents évènements qui ont jalonné sa vie. Une vie entre tradition et modernité, surtout marquée par le décès de sa mère bien-aimée. C'est d'ailleurs en s'adressant à elle que l'auteur

14. Obra reeditada en Folio en 2012. Con anterioridad a este relato autobiográfico, Scholastique Mukasonga había publicado ya en 2006 una autobiografía, *Inyenzi ou les cafards*, sobre sus recuerdos de la masacre del pueblo tutsi.

égrene ses souvenirs, tantôt heureux, tantôt tristes, où la figure maternelle se révèle omniprésente et où le “je” s’efface derrière le “tu” (2011).

Por último, el caso más reciente de esta modalidad lo encontramos en *N’ba, ma mère* de Aya Cissoko, libro en el que se rinde homenaje a todas aquellas mujeres inmigrantes que, una vez en Francia, luchan por transmitir a sus hijos los valores africanos.

La atomización de la persona narrativa, que se agudiza aún más en los textos de ficción de este mismo periodo, extiende la representatividad de la experiencia femenina del orden de lo colectivo al orden de lo plural, al tiempo que consolida la tendencia del género autobiográfico a la polifonía. Es lo que se aprecia en obras recientes como *Je te le devais bien...* (2012) de Flore Hazoumé, que Soile Cheik reseña como sigue:

Un atypique récit polyphonique que nous racontent trois voix narratrices dont deux passent, se relaient, en alternance. Cette œuvre est avant tout un témoignage où mère et fille, chacune selon ses émotions, nous jettent à la face leurs souvenirs mais aussi les laideurs de notre société. C’est la rhapsodie de la douleur, ce spleen qui mutile l’âme. Le récit a une structure qui révèle une juxtaposition entre les souvenirs de la mère et de l’enfant (Flore Hazoumé). Je te le devais bien est à la fois un témoignage, une biographie et un roman digest qui débouche sur un dialogue entre la mère et la fille (cadette de la famille) pour livrer le souvenir de leurs vies individuelles et communes (Soile Cheick, 2015).

Historia de un yo, pero también de un *nosotras*, un *tú* y un *ella*, la autobiografía que practican las mujeres africanas cuenta en suma la historia de un *todas*. Este hecho demuestra no sólo que las escritoras han sabido adaptar un género que les era ajeno a su propia cultura, sino también que, probablemente, la visión que en Occidente se tiene del género autobiográfico es manifiestamente reductora. Como bien subraya Mouralis:

On a souvent insisté sur l'importance de la conscience collective dans les sociétés africaines et l'on a été ainsi tenté de voir dans l'écriture autobiographique une démarche étrangère, dans son principe, à ces sociétés. Or, ce qui doit nous faire réfléchir, nous critiques et chercheurs, c'est justement la place qu'occupe le genre autobiographique dans l'ensemble de la production littéraire africaine et l'attraction qu'il exerce sur les écrivains. Si bien qu'on est en droit de se demander si l'autobiographie n'est pas en définitive le prolongement et l'actualisation de certains traits présents dans les sociétés traditionnelles (1991b: 3-4).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Autobiografías femeninas africanas

- BRO-GRÉBÉ, G. (2004). *Mon combat pour la patrie*. Abidjan: Puci.
- CISSÉ, J. M. (2009). *La fille du Milo*. París: Présence Africaine.
- CISSOKO, A. (2016). *N'ba, ma mère*. París: Calmann-Lévy.
- DIALLO, N. (1975). *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise*. Dakar: NEA (1997).
- EHIVET GBAGBO, S. (2007). *Paroles d'honneur. La Première Dame de Côte d'Ivoire parle*. París: Éditions Pharos et Ramsay.
- HAZOUmé, F. (2012). *Je te le devais bien...* Abidjan: Les Classiques Ivoiriens.
- KAYA, S. (1976). *Les danseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan*. Abidjan: INADES.
- KAYITARE, P. (2011). *Tu leur diras que tu es hutue*. París: André Varsaille.
- KÉITA, A. (1975). *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même*. París: Présence Africaine. (1994).
- KINGUÉ, A. (1999). *Pour que ton ombre murmure encore...* París: L'Harmattan. (2015).
- KOFA, H. (2000). *Une esclave moderne*. París: Michel Lafon.
- KOUADIO, A. (1983). *Un impossible amour, une Ivoirienne raconte...*

Abidjan: INADES.

MATIP, M-C. (1958). *Ngonda*. Douala: Librairie au Messager, Bibliothèque du jeune Africain.

MUKASONGA, S. (2006). *Inyenzi ou les cafards*. Paris: Gallimard, Continents noirs.

_____. (2008). *La Femme aux pieds nus*. Paris: Gallimard, Continents noirs.

NDOYE, M. (2011). *L'arbre s'est penché*. Abidjan: Éditions Éburnie.

NSHIMIRIMANA, P. (2004). *Lettre à Isidore*. Vevey: Éditions de l'Aire.

UMURAZA, Ch. (2008). *Une jeune femme rwandaise*. Paris: Karthala (con la colaboración de Marie Paule Richard).

2. Estudios críticos

BARTHÉLEMY, P. (1997). “La formation des institutrices africaines en A.O.F.: pour une lecture historique du roman de Mariama Bâ, *Une si longue lettre*”. *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 6, 1-10 (también en <http://clio.revues.org/381>). DOI: 10.4000/clio.381.

_____. (2002). “La professionnalisation des Africaines en AOF (1920-1960)”. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 75, 35-46. DOI 10.3917/ving.075.0035.

_____. (2003). “Instruction ou éducation?”. *Cahiers d'études africaines*, 169-170 (también en <http://etudesafricaines.revues.org/205>).

_____. (2009). “Je suis une Africaine... j'ai vingt ans. Écrits féminins et modernité en Afrique occidentale française (c. 1940 – c. 1950)”. *Annales. Histoire, Sciences sociales* 64, 825-852.

_____. (2010a). *Africaines et diplômées à l'époque coloniale (1918-1957)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

_____. (2010b). “L'enseignement dans l'Empire colonial français: une vieille histoire?”. *Histoire de l'éducation* 128, 5-28.

BARTHÉLEMY, P. & KADIDIATOU DIALLO, T. (2011). “Les colons étaient plus africains que nous”. *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 33, 223-236.

BORGOMANO, M. (1989). *Voix et visages de femmes*. Abidjan: CEDA.

DÍAZ NARBONA, I. (dir.) (2005). *L'autobiographie dans l'espace francophone II. L'Afrique*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

DÍAZ NARBONA, I. & RIVAS FLORES, J. I. (2004). “Cuando la Otra

- debe ser como yo. Una experiencia escolar en la AOF”. En *L'autre et soi-même. La identité y la alteridad en el ámbito Francés y Francófono*, M. P. Suárez; M. Alfaro; A. Bénit; P. Martinez; C. Mata & D. Tejedor (eds.), 393-398. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- _____. (2007). *Un nuevo modelo de mujeres africanas. El proyecto educativo colonial en el África occidental francesa*, Monografías 31. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GENETTE, G. (1972). “Discours du récit”. En *Figures III*, 77-269. París: Seuil.
- GENEVOIX, M. (1949). *Afrique Blanche-Afrique Noire*. París: Flammarion.
- GUSDORF, G. (1956). “Conditions et limites de l'autobiographie”. En *Formen der Selbstdarstellung, Festgabe für Fritz Neubert*, 105-123. Berlín: Duncker und Humblot.
- HERZBERGER-FOFANA, P. (2000). *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*. París: L'Harmattan.
- KONÉ, A. (1992). “Tradition orale et écriture du roman autobiographique”. En *Genres autobiographiques en Afrique*, J. Riesz & U. Schild (eds.), 55-56. Mainz-Bayreuth: Dietrich Reimer Verlag.
- LÜSEBRINK, H. J. (1992). “Du journal de voyage au témoignage. Autobiographies fragmentaires d'auteurs africains dans la presse ouest-africaine à l'époque coloniale (1916-50)”. En *Genres autobiographiques en Afrique*, J. Riesz & U. Schild (eds.), 83-84. Mainz-Bayreuth: Dietrich Reimer Verlag.
- MATHIEU, M. (1996). *Littératures autobiographiques de la francophonie*. París: L'Harmattan.
- MAY, G. (1979). *L'Autobiographie*. París: P.U.F.
- MOURALIS, B. (1984). *Littérature et Développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. París: Silex.
- _____. (dir.) (1991a). *Itinéraires et contacts de cultures* 13 (“Autobiographies et récits de vie en Afrique”).
- _____. (1991b). “Avant-propos”. En *Itinéraires et contacts de cultures* 13, B. Mouralis (dir.), 3-4.
- _____. (1997). “Autobiographies et récits de vie dans la littérature africaine. De Bakary Diallo à Mudimbe”. *Cahiers de littérature orale* 42, 105-

110.

- RICHARD-MOLARD, J. (1949). *Afrique Occidentale Française*. París: Berger-Levrault.
- RIESZ, J. & SCHILD, U. (1992). *Genres autobiographiques en Afrique*. Mainz-Bayreuth: Dietrich Reimer Verlag.
- SOILE CHEICK, A. (2015). “Flore Hazoumé: ‘Je te le devais bien’ . Intenses souvenirs chargés à l’ombre d’une brave mère”. En *100% Culture.com*, <http://100pour100culture.com/literature/flore-hazoume-je-te-le-devais-bien-intenses-souvenirs-charges-a-lombre-dune-brave-mere/> [05/07/2017].
- SUTHERLAND-ADY, E. & DIAW, A. (2007). *Des femmes écrivent l’Afrique. L’Afrique de l’Ouest et le Sahel*. París: Kathala.
- TOURÉ DIA, A. (1979). “Succès littéraire de Mariama Bâ pour son livre *Une si longue lettre*”. *Amina* 84, 12-14.

Recibido el 25 de mayo de 2017.

Aceptado el 15 de septiembre de 2017.

VIDA Y VERDAD: AUTOBIOGRAFÍAS DE HÉLÈNE CIXOUS

LIFE AND TRUTH: HÉLÈNE CIXOUS'S AUTOBIOGRAPHIES

Marta SEGARRA

LEGS, Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS / ADHUC,
Universitat de Barcelona
marta.segarra@cnrs.fr

Resumen: La literatura escrita por mujeres se ha considerado con frecuencia desde el prisma autobiográfico, como si las autoras fueran más proclives a la *verdad* autobiográfica, a contar sus vidas incluso en sus obras de ficción. Por ello, la crítica relaciona generalmente a las escritoras francesas contemporáneas con el género de la “autoficción”. Hélène Cixous, especialmente en sus últimas obras, realiza por su parte un uso muy particular de la escritura autobiográfica, o de la relación entre vida y literatura, llevando este género hasta sus límites.

Palabras clave: Hélène Cixous. Autobiografía. Autoficción.

Abstract: Literature written by women has been often regarded in the light of autobiography, as if women writers were more prone to autobiographical *truth*, even in their fictional works. Thus, critics generally associate contemporary French women writers with the genre of *autofiction*. Hélène Cixous, especially in her last texts, uses autobiographical writing –or, in other words, associates life and literature– in a very particular way, pushing this genre to its limits.

Key Words: Hélène Cixous. Autobiography. Autofiction.

1. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y GÉNERO

La escritura autobiográfica está estrechamente asociada a la concepción moderna del sujeto (por ello las *Confesiones* de Rousseau se consideran con frecuencia una suerte de libro inaugural de este género literario), y las mujeres, en el Siglo de las Luces, quedaban excluidas de esta categoría, al ser consideradas, como mucho, sujetos *menores*. Sin embargo, dicha escritura se ha relacionado con frecuencia también, y de modo un tanto contradictorio, con lo femenino, pues la “autobiografía” se caracteriza, entre otros rasgos conceptuados como propios de las mujeres, por la expresión de la intimidad y de los sentimientos, y el interés por la esfera privada igual o más que por la pública (al contrario que las “memorias”).

Al mismo tiempo, desde la modernidad literaria, la ficción se ha considerado usualmente el signo principal de literariedad en el campo de la prosa (véase Genette, 1991; Derrida, 1996b). Este criterio ha servido para situar la escritura autobiográfica (entendida como ajena a la ficción) en los márgenes de la literatura; muchos escritos de mujeres, siguiendo este razonamiento, eran colocados en este espacio periférico y, por ello, menor. El carácter real o pretendidamente autobiográfico de un número importante de obras escritas por mujeres en el siglo XX se ha tendido, así, a juzgar de forma cualitativa, como si ellas tuvieran menos aptitudes para la ficción, para la *verdadera* literatura¹. En ciertos casos, la crítica incluso reduce los escritos de mujeres al *puro* testimonio, como si éste no estuviera siempre íntimamente ligado a la ficción². La supuesta preferencia de las escritoras por las “literaturas íntimas” (Hubier, 2003) se ha explicado, así, por el narcisismo femenino o por la tendencia *natural* de las mujeres hacia la esfera privada e incluso “íntima”, lo cual equivale a reducirlas al espacio

1. Véase la crítica que hacen de esta tendencia Smith (1987), Benstock (1988), Brodzki y Schenck (1988), Hewitt (1990) y Smith y Watson (1998).

2. Jacques Derrida dice a este propósito: “Il n’est pas de témoignage qui n’implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure – c’est-à-dire aussi de la littérature, de l’innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions” (1996: 23).

doméstico.

Sin embargo, y desde una perspectiva que se podría considerar opuesta, pues no trata de reducir el valor de los textos literarios escritos por mujeres sino, al contrario, de resaltarlos, otro tipo de crítica ha sugerido que el género autobiográfico es especialmente sensible a la diferencia sexual, en el sentido de que la escritura autobiográfica de mujeres se distinguiría de la de los hombres por una serie de características propias. Este presupuesto parte de la base de que, en textos tan ligados a la construcción de las identidades como son los autobiográficos, la cuestión del género parece ineludible (véase Lecarme & Lecarme-Tabone, 1999: 93-124).

Así, una parte de la crítica feminista, especialmente anglófona³, sugirió que las autobiografías de las escritoras comparten algunos rasgos, como una cierta mirada hacia el cuerpo, una insistencia en la relación con las personas del entorno familiar (y, en especial, con la madre), así como un planteamiento distinto al de los hombres de la cuestión del “nombre propio” y de la autoría (Lecarme & Lecarme-Tabone, 1999: 110-112). Pero esta corriente crítica insiste sobre todo en que cabría percibir un cierto modo de hablar de sí misma propio de las mujeres, más *lateral* y alusivo que cuando es un hombre quien escribe. Ello quizás es más patente en el pasado (o en otras culturas que la francesa, como por ejemplo la literatura francófona magrebí escrita por mujeres), cuando hablar de sí misma significaba para muchas mujeres transgredir una prohibición simbólica y social⁴. Esta manera de acercarse al yo, que las protegería de los ataques o de la propia sensación de culpabilidad derivados de dicha transgresión, puede traducirse precisamente en una mezcla de autobiografía y de ficción novelesca.

Muchas autoras (aunque también muchos autores) combinan, pues, en sus obras la escritura autobiográfica y de ficción⁵. Cabe aclarar, sin embargo, que el “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975) implica tanto a la autora como al lector o lectora; con frecuencia, es la recepción de las obras escritas por mujeres lo que las deriva hacia lo autobiográfico, es decir, hacia el referente extratextual⁶: por un lado, se cree que las autoras tienden

3. Véase los ensayos citados en la nota 1, así como Smith (1993) y Smith y Watson (1992).

4. El término “autoginografía” designa este modo autobiográfico que sería propio a las mujeres; véase Stanton (1987) y Brée (1986).

5. Viart y Vercier (2005: 42) proponen la noción de “fiction existentielle” para describir esta hibridez.

6. B. Didier (1981), por ejemplo, sostiene que el público lector de autobiografía siempre ha manifestado más curiosidad hacia los detalles *verdaderos* cuando provienen de una mujer que de un hombre,

a privilegiar esta asociación con la *realidad* y, por otro, que las lectoras se identifican más que los lectores con el relato autobiográfico de una mujer que con el de un hombre. Ambas suposiciones quedan también por demostrar.

2. LA AUTOFICCIÓN, ¿UN GÉNERO PARA LAS MUJERES?

Muchas escritoras de las últimas décadas del siglo XX y de principios del XXI han reflexionado sobre la relación entre escritura y vida, o entre escritura y “verdad”, analizando de qué modo la autobiografía y la ficción se acercan a lo que se podría llamar la verdad de una vida. Marguerite Duras afirmaba así que ella había escrito “le roman de sa vie”, la novela de su vida, respondiendo a las preguntas sobre la “verdad” de *L’Amant*: “L’histoire de ma vie, de votre vie, n’existe pas [...]. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l’histoire” (en Lebelley, 1994: 10). Por su parte, Annie Ernaux recurre al término “verdad” para definir su proyecto literario, que se inscribe tanto en la escritura autobiográfica como “autosociobiográfica” (véase Thumerel, 2004).

Un caso polémico de la relación entre vida, escritura y “verdad” es el de Christine Angot, que se reveló al gran público con su libro titulado *L’Inceste* (1999), un relato entre autobiográfico y autoficcional. La autora acusó a editores y críticos de mezclar su “vida” y su “obra”, pero abundó en la misma confusión, al combinar lo que podría llamarse un “fenómeno” editorial (un libro que *vende*) con una apuesta por la “verdad” mediante una escritura “de urgencia”, según los términos de Duras. En su libro *Quitter la ville* (2000), la misma Angot describe la “fabricación” del acontecimiento editorial que representó *L’Inceste* así como su recepción crítica (véase Fassin, 2001), y confiesa que juega con lo “verdadero” y lo “falso” en su escritura, que se basa en esta misma ambigüedad.

La obra de Angot podría encuadrarse en lo que se ha llamado la “autoficción”, un término que ha acabado por tener un sentido tan amplio como “la ficcionalización de la experiencia vivida” (Colonna, 1989: 248)⁷, o de lo *verdadero*. Este género parecería, pues, particularmente apto para las escritoras que desean evitar sesgos de género en la recepción de sus obras (véase Jacomard, 1993), lo cual afecta especialmente los relatos

especialmente en cuanto a confidencias sentimentales o sexuales.

7. Véase también Colonna (2004) y Darrieussecq (1996). La palabra fue forjada por Doubrovsky (1977).

autobiográficos en tanto que enunciadores de “verdad”. Otro ejemplo de confusión voluntaria entre realidad y ficción, por parte de una escritora perteneciente a una generación más joven que Angot, es el de Delphine de Vigan, que, en *D’après une histoire vraie* (obra galardonada con el premio Renaudot, 2015), describe irónicamente mediante una historia que se supone de ficción, pero cuyos personajes coinciden con la autora y su entorno, la pasión de los lectores y lectoras por una “historia verdadera”, la de ciertos secretos familiares ligados al suicidio de su madre, que la autora contó en su libro anterior, *Rien ne s’oppose à la nuit* (2011).

Chloé Delaume, también marcada por una historia familiar trágica, practica por su parte “autoficciones experimentales”⁸, y ha publicado un ensayo sobre la autoficción y sus paradojas (*La Règle du Je*, 2010). Para acabar este breve panorama, sin pretensión alguna de exhaustividad, antes de pasar al análisis de un caso concreto de escritura autobiográfica reciente, cabe mencionar a la autora francoargelina Nina Bouraoui, que lleva a cabo en sus textos una búsqueda literaria tanto en referencia a su identidad comunitaria (definiéndose “ni francesa, ni argelina”) como a su identidad sexual, en libros como *Garçon manqué* (2000) o *Mes mauvaises pensées* (Premio Renaudot, 2004).

3. AUTOBIOGRAFÍAS DE HÉLÈNE CIXOUS

La crítica encuadra habitualmente la obra literaria de Hélène Cixous dentro de lo que se ha dado en llamar las “escrituras del cuerpo”, nacidas del Mouvement de Libération des Femmes-MLF que arrancó en los años sesenta del siglo XX y se oficializó a principios de los setenta. Escritoras como Annie Leclerc, Chantal Chawaf o la misma Hélène Cixous escribieron textos que combinaban autobiografía, ficción y ensayo, y que incluían experiencias vitales que no habían sido nunca, o casi nunca, tratadas en la literatura francesa, como la del embarazo y el parto. La hibridez genérica no sólo obedecía a la voluntad de ruptura con los géneros literarios bien definidos, sino también a la necesidad que tenían estas mujeres que participaron en el MLF de “decirse” (Djebar, 1985: 76) y “escribirse”⁹, como vía de conocimiento de sí mismas y como reivindicación de una

8. Véase la web de la escritora: <http://www.chloedelaume.net>.

9. “Il faut que la femme s’écrive”, dice Hélène Cixous al principio de “Le rire de la Méduse” (1975: 39).

identidad individual y colectiva.

Hélène Cixous, a la que tomamos como caso de estudio debido al original uso que hace de la autobiografía, transpone sus circunstancias vitales (o lo que llama en varias ocasiones sus “heridas inaugurales”) en textos que mezclan poesía y ficción para tratar temas tan universales como el nacimiento y la muerte, la supervivencia, el odio y el amor en el seno de la familia y del mundo. Asimismo, su propia concepción del sujeto, abierta y plural, impide que su obra se reduzca a *la* autobiografía en singular, término que, como veremos, en ella siempre debería utilizarse en plural.

Sus primeros libros, a los que el editor añadía el subtítulo “novela”, volvían una y otra vez a los motivos fundamentales de su obra: la (no) pertenencia y la expulsión, experimentadas durante su infancia en la Argelia colonial; la separación respecto a los seres queridos (vivió tempranamente a causa de la muerte de su padre cuando era niña), a la que opone el cultivo de la memoria y de los sueños; la complejidad de los lazos que nos atan a los demás; la fluidez de las identificaciones (entre los sexos, pero también entre las especies...), que impide la fijación de cualquier identidad estable; y la familia como escenario de dramas y comedias que reflejan los de la Historia, entre otros temas comunes a la literatura universal.

Algunos críticos, sobre todo en la prensa, señalaron un “giro” autobiográfico en la obra de Cixous a partir del final de los años noventa, con la aparición de dos libros sobre su padre y su madre, respectivamente: *OR – les lettres de mon père* (1997) y *Osnabrück* (1999), y de manera más acentuada, a principios del nuevo milenio con *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000a) y *Le Jour où je n’étais pas là* (2000b), que relatan experiencias de su infancia y juventud. Unos años más tarde, *Ciguë. Vieilles femmes en fleurs* (2008) empieza una serie de textos alrededor de la vejez extrema (la madre de la autora vivió más de cien años), que se presentan como un viaje a unas tierras incógnitas en literatura¹⁰, aventura que no se termina con el fallecimiento de la madre, Ève, ya que ésta se convierte en un personaje espectral en toda la obra posterior a su “marcha”.

Es en 2013, sin embargo, cuando Hélène Cixous empieza un ciclo narrativo más explícitamente autobiográfico, aunque siempre de una forma muy personal, titulado *Abstracts et brèves chroniques du temps*, con el

10. Por alusión al título de uno de los libros de esta serie: *Revirements – dans l’antarctique du cœur* (2011). Véase también Boyer-Weinmann (2013), que dedica una parte de su ensayo a estas novelas de Cixous.

libro *Chapitre Los* (2103), seguido de *Corollaires d'un vœu* (2015). En su libro siguiente, toma otra dirección en este mismo ámbito, ya que *Gare d'Osnabrück à Jérusalem* (2016a), así como su secuela, *Correspondance avec le mur* (2017), no vuelven a su vida pasada, sino que se sumergen en la historia de su familia materna, judía askenazí, con el fin de relatar las tragedias individuales que componen la gran Tragedia de la persecución y asesinato de los judíos por parte de los nazis.

3.1. Nacer en más de un lugar

Gare d'Osnabrück à Jérusalem obtuvo una muy buena acogida por parte del lectorado y de la crítica, que apreció en él una intensidad y una tensión especiales, quizás debidas a los habitantes de este relato, personas aparentemente desaparecidas que la escritura hace revivir, una “foule de morts [...] bien vivants dans les livres” (Cixous, 2016a: 18). El texto se acompaña, como la autora suele hacerlo en los últimos años, de imágenes, en este caso unos “sustantivos” dibujados por Pierre Alechinsky, que corresponden a palabras clave del relato, como *Vertreibung*, término alemán que significa “expulsión”. Ya hemos mencionado que una de las “heridas inaugurales” de la autora, quizás la que resume todas las demás, es la experiencia de la exclusión (*dehors*) y del encierro (*dedans*), vivida en Argelia pero quizás, ya antes, en Alemania, donde Cixous declara haber nacido también; volveremos a esta cuestión del nacimiento.

Uno de los rasgos originales de *Gare d'Osnabrück à Jérusalem* con respecto a la escritura autobiográfica más habitual reside en el hecho de que la gran mayoría de historias que se cuentan en este libro pertenecen a una época anterior al nacimiento de la autora. Tal como observa un personaje, el relato no se basa en los recuerdos de la escritora (“Tu n'étais pas née, dit mon fils”) sino en los de su madre, a lo cual ella replica: “J'ai les souvenirs d'Ève” (2016a: 30). La autobiografía se extiende así más allá de la propia subjetividad, recogiendo una “herencia”, en este caso grave y dolorosa, pues se trata de las vivencias de su familia judía alemana en la época nazi.

De este modo, Osnabrück se convierte en una de las ciudades “natales” de la autora: la ciudad de los recuerdos felices de la infancia de la madre, y por lo tanto de la hija que los hereda, y a la vez “Zérosnabrück” (“zéroujif”; 2016a: 26), aquella que expulsó a todos sus judíos despojándoles incluso de la posibilidad de *morir*, ya que sólo podían ser asesinados, “*ermorder*”,

otra de las “palabras-veneno” (también llamadas “mot-crime” o “mot-abattoir”; 2016a: 47), como la infame *Arisierung* (“arianización”). La autora introduce estos términos alemanes, algunos de los cuales se hallan resaltados por los dibujos de Alechinski, con el fin de exorcizar su poder, en el sentido de los “poemas-exorcismo” que Henri Michaux (1945) escribió durante la ocupación alemana de Francia. La escritura, en este caso autobiográfica, tendría así para Cixous un valor curativo ya que ejerce de “contraveneno”¹¹. Esta capacidad de la literatura remite a algunos relatos de supervivientes de los campos de concentración, como Primo Levi o Jorge Semprún, que afirmaron que la literatura les había salvado la vida, al salvaguardar su *humanidad* (y sabemos por “Volées d’humanité” [2010] el sentido profundo que adquiere esta palabra en Hélène Cixous) frente a la terrorífica deshumanización que se llevaba a cabo en los campos de la muerte.

Gare d’Osnabrück à Jérusalem es un texto autobiográfico que retorna, pues, a los *orígenes*, ya que esta palabra debe estar siempre en plural en relación con Cixous, quien afirma en *Une autobiographie allemande*: “Je suis le résultat de plus d’un pays natal” (2016b: 15). Los orígenes familiares de Hélène Cixous son, en efecto, múltiples, tanto por parte paterna como materna, pero sobre todo lo son por vocación: “J’ai besoin d’analyser l’origine – les origines, des passions”, afirma (2016b: 22).

En el primer libro dedicado a la ciudad de su madre, titulado *Osnabrück* (1999), hallamos un pasaje que se abre con una frase en alemán: “MUTTER, KANN ICH TRENNEN”, que Ève decía a su propia madre, frase “matricielle” o “motrice” (Delmotte-Halter, 2013: 8) que la narradora traduce así: “Mère puis-je séparer? Réparer puis séparer, réparer pour séparer puis-je Mère, puis-je séparer...” (Cixous, 1999: 219-220). De este modo, Cixous anula la destinalidad del nacimiento (el carácter biológico, determinante, inmodificable del hecho de nacer), por ejemplo cuando afirma: “Il y a des jours où Osnabrück est un rêve. Des jours où je suis née à Osnabrück. Naturellement je n’y étais pas encore. J’allais y apparaître. Il y a ces jours où Osnabrück est dans mon enfance à Oran. J’allais naître” (1999: 14).

Aunque los orígenes no nos determinen de forma absoluta, no nos aten a una identidad prefijada y permanente, Cixous piensa que tenemos

11. Por alusión al artículo de Cixous “La poésie comme contrepoison” (1981).

el deber de responder ante ellos, “du moins pendant les siècles où les fantômes sont encore en fonction” (2016a: 146). Es por ello por lo que la narradora de *Gare d’Osnabrück à Jérusalem* afirma haber ido allí “en tant que juive”, pero también “en tant que nonjuive [...] donc en tant que juive-selon, en tant que femme et fille et aussi juive comme fille de ma mère d’Osnabrück” (2016a: 147). Volvemos a una aparente contradicción, esta vez entre el deber de responder y el derecho a la no pertenencia, a rechazar, en palabras de Jacques Derrida, la entrada “violente, dissymétrique dans la communauté – dissymétrique, parce qu’il n’y a pas de contrat”, una entrada que es “condition violente du partage” (en Cixous & Derrida, 2004: 91).

3.2. Las lenguas maternas en plural

La cuestión de la lengua materna, que también se debe emplear siempre en plural en relación con Hélène Cixous, está estrechamente ligada a la de los orígenes. En *Une autobiographie allemande*, la escritora afirma:

Alors que je ne croyais pas pouvoir jamais surmonter un mystérieux exil originaire, comme je voyais s’éloigner de mes vœux la Ville si chère de mes mères, j’ai été ramenée encore vivante à Osnabrück ville allemande, cependant que ma mère s’en allait en emportant l’allemand avec elle (2016b: 14).

Este “exilio originario” no lo es respecto de un país en el sentido usual, geográfico, del término (Cixous no ha calificado nunca de exilio su alejamiento de Argelia), sino respecto a una lengua-ciudad (o una “langue-ville-pays”; 2016b: 21), el exilio de una madre, de la lengua materna en tanto que lengua de la madre, de las madres en plural.

En la segunda página de *Gare d’Osnabrück à Jérusalem* hallamos esta frase: “Osnabrück est ce livre de ma mère qui sent allemand en français” (2016a: 14), que alude a la mezcla de dos lenguas, el francés y el alemán (venidos de la infancia de Hélène Cixous, “enfance à doublelangue”; 2016b: 21), muy presentes en este texto. Éste es quizás el libro, de entre toda la obra anterior de Cixous, que ofrece una hospitalidad más generosa a una lengua otra que el francés de la escritura, aunque este término, “francés”, también debería ponerse en plural, ya que toda lengua

contiene muchas otras lenguas, según la escritora: “*Pour moi [...] il n’y a qu’une langue et elle parle parfois anglais, ou tantôt elle chante allemand, c’est un fleuve sonore où se jettent tant d’affluents*” (2016b: 35; énfasis en el original).

En la frase citada en primer lugar (“Osnabrück est ce livre de ma mère qui sent allemand en français”), cabe remarcar que “alemán” y “francés” no llevan artículo que los singularice. Lo que destaca más, sin embargo, es el uso del verbo *sentir* (oler) en lugar de *entendre* (oír). El *Trésor de la Langue française* dice que *sentir* significa percibir “par l’intermédiaire des sens (excepté la vue et l’ouïe)”, que son, paradójicamente, los únicos sentidos que utilizamos para leer, por lo menos en apariencia. Este libro *olería alemán*, como uno de los platos que cocinaba la madre o la abuela materna, pero quizás también tendría un *tacto* alemán, si atendemos a la teoría desarrollada por Cixous, especialmente en relación con la obra de Clarice Lispector, sobre la cercanía entre la vista y el tacto.

Gare d’Osnabrück à Jérusalem acoge también de forma *hostipitalaria*¹² otro alemán, el que hablaban los carteles, reproducidos en las ilustraciones del libro, que transmitían mensajes de odio antisemita deslizados en anuncios de comercios o de lugares donde pasar vacaciones placenteras, en un mismo lenguaje publicitario: “Les Juifs sont indésirables”, apunta el anuncio de un hotel balneario (en la traducción realizada por Cixous); otro trata de *vendernos* una playa “bien allemande et sans pollution juive”. Otros rezan: “Noël chrétien – Profit juif” y “Qui au Juif apporte une somme de ses propres poings s’assomme” (2016a: s.p.). Este último resulta especialmente siniestro, ya que se hace eco de las “rimas” que Ève gustaba de componer para hacer reír.

Estas expresiones y frases, extraídas de la realidad histórica y familiar (pues los anuncios corresponden a los que veía la familia materna en Osnabrück en los años treinta), son, al mismo tiempo, ejemplos de la “banalidad del mal” de la que hablaba Hannah Arendt (2013); hay otros ecos de Arendt en el texto, por ejemplo en el uso del término “aparecer”, pero sobre todo en relación con la “natalidad”, que Arendt opone a la “mortalidad” como lo propio del ser humano según la teoría heideggeriana, y que utiliza como metáfora, como el “nacer” en Cixous. Estas frases recuerdan también el ensayo de Victor Klemperer (2002) sobre la “lengua

12. Según el concepto forjado por Derrida (1997), que combina “hospitalidad” y “hostilidad”.

del Tercer Reich”, que este universitario escribió (al mismo tiempo que su *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, otro caso del poder salvador de la literatura) en una *Judenhaus* de Dresde; el autor se salvó de la deportación gracias al hecho de que su esposa Eva era “aria”. Siguiendo la tradición filológica alemana, pero al principio en forma de cuaderno o diario, Klemperer muestra cómo los nazis manipularon y *pervirtieron* la lengua alemana para servir sus fines ideológicos; para él, la resistencia empezaba por darse cuenta de ello y rechazar el uso de esta “neolengua” (Orwell, 2014).

Gare d'Osnabrück à Jérusalem parece sugerir, pues, que *el* alemán es en realidad dos (o más) lenguas, una de las cuales sería una per-versión de la auténtica, como Klemperer apunta. O quizás, más de acuerdo con lo que afirma Derrida, contradiciendo la defensa que hace Arendt de la lengua alemana al exonerarla de toda responsabilidad en la deriva nazi, esta pluralidad se halla en el seno de la misma lengua:

[...] pour que les “sujets” d’une langue deviennent “fous”, pervers ou diaboliques, mauvais d’un mal radical, il a bien fallu que la langue n’y fût pas pour rien; elle a dû avoir sa part dans ce qui a rendu cette folie possible; un être non parlant, un être sans langue “maternelle” ne peut pas devenir “fou”, pervers, méchant, meurtrier, criminel ou diabolique (1996a: 104).

Cixous lo expresa por su parte como una “maladie de la langue”, “une peste qui s’est répandue dans la ville” (2016a: 69), y que concreta en una serie de palabras terminadas en *-ung* que se revuelven contra su amo mordiéndole en el pie como Fips, el perro de su infancia en Argelia (Cixous, 2001). Todos estos ejemplos caracterizan otro de los rasgos que constituyen la singularidad de la escritura autobiográfica de Hélène Cixous, su mezcla de relato de historias *vividas* con una reflexión teórica que resuena con la de otros filósofos y escritores.

3.3. Una autobiografía (entre otras)

El carácter plural que Hélène Cixous otorga a conceptos aparentemente singulares por esencia (ciudad natal, lengua materna...) se aplica al concepto mismo de autobiografía. Casi al mismo tiempo que *Gare d'Osnabrück à*

Jérusalem apareció *Une autobiographie allemande* (2016b) que recoge una correspondencia en forma de preguntas y respuestas entre la escritora Cécile Wajsbrot y la propia Hélène Cixous. Ésta había rechazado hasta el momento, salvo en casos puntuales, el uso del término “autobiografía”, a causa de sus connotaciones determinantes: *auto* se refiere al *sí mismo*, en singular, y *bios* a *la* vida, también en singular. “Autobiografía” parece sugerir que escribir la propia vida equivale a fijarla en un relato, ya que la autobiografía supone una narración, mientras que Cixous afirma: “En général je ne raconte pas avec l’écriture. Avec l’écriture, je peins, – quoi? le peuple des pensées et des visions, les passages, pas les pas” (2016b: 28; énfasis en el original).

Asimismo, una de las definiciones genéricas más comunes de la autobiografía presupone que ésta establece un “pacto” (Lejeune, 1975), un contrato firmado entre *el* autor y *el* lector, en el cual el primero se compromete a decir la “verdad”; leemos en *Gare d’Osnabrück à Jérusalem*, en cambio: “On ne peut pas dire la vérité, dis-je, aucun livre, je ne peux pas, on ne pourra jamais, dire la vérité, et c’est dommage. Et c’est heureux. Au lieu de cette Illusion on peut tout dire, et ce sera de la vérité inventée” (2016a: 76). Cixous opone así la “información” que hoy día se encuentra tan fácilmente en Internet a la “ficción”, mucho más *verdadera*: “Je préfère avoir la liberté de la fiction” (2016a: 135). La escritora apuesta, pues, por la ficción en lugar de lo *real*, o más bien por la literatura y el arte en lugar del “comentario” autobiográfico: “toute la scène est devenue mythologique, et donc j’ai eu l’assurance que cette fois nous nous trouvions dans une ville de la littérature. Tout était métaphore et métonymie. Invention et citation” (2016a: 91).

El artículo indeterminado del título *Une autobiographie allemande* ejerce así de antídoto contra *la* autobiografía con artículo bien determinado y singular. Al mismo tiempo, según su autora, *Gare d’Osnabrück à Jérusalem* no puede calificarse de “novela” sino que es “l’hématome causé par le choc qui s’est produit entre la Ville et le moi indéfini avec tous mes livres à ses côtés et soixante-dix ans de récits homériques proférés par ma mère [...] Un choc de surprise et d’amour” (2016a: 139). La ficción no equivale, para la autora, a la novela, que es un relato recompuesto como la autobiografía, mientras que los “recuerdos” que pueblan este libro no son esencialmente distintos de los “fantasmas” y de los “sueños” (2016a: 94).

El plural implícito en “*una* autobiografía” alude, pues, a las múltiples

posibilidades del recuerdo, de la fantasía, del sueño, así como al parentesco entre ficción y autobiografía (o entre ficción y “testimonio”, tal como analizó Derrida, 1996b), y también entre autobiografía y (alo)biografía, ya que *Gare d’Osnabrück à Jérusalem* esboza las biografías de esta “multitud de muertos” que acogió a la autora durante su viaje a Osnabrück, viaje *real* que ella sin embargo cuestiona cuando se pregunta si en verdad estuvo allí. Otro matiz semántico que podría conllevar este plural sería su alusión al vértigo de las nuevas identidades que se ofrecían ante los judíos que pudieron escapar de la persecución nazi, empezando en ocasiones vidas totalmente nuevas, vividas en lenguas también nuevas:

La perspective de devenir un autre, est un tourment auquel aucun candidat n’échappe, c’est-à-dire de désinvestir du jour au lendemain le devenir (allemand) dans lequel on avait installé ses habitudes d’être, sa langue, sa mémoire depuis les commencements de sa mémoire [...] (2016a: 124; énfasis en el original).

A modo de conclusión, cabría afirmar que Hélène Cixous lleva el género autobiográfico a sus límites, no tanto por su mezcla con la ficción novelesca (lo cual queda recogido en el término de “autoficción”, que puede aplicarse, como hemos visto, a la obra de diversas escritoras francesas contemporáneas), sino por la pluralización que efectúa de varios elementos clave en este género, como son, entre otros, el origen individual (el nacimiento) y colectivo (la pertenencia a una comunidad, un entorno familiar y social determinado), la lengua materna, así como la memoria personal y los propios recuerdos. *Gare d’Osnabrück à Jérusalem* se asimila, pues, tanto a un libro de Historia y a un ensayo como a un relato autobiográfico, sin que podamos distinguir cuál es su carácter predominante. En cualquier caso, se trata de “literatura”, tal como afirma su propia autora cuando dice que el poder de la literatura reside en su capacidad para hablar de las “tragedias” en minúscula que componen la “Tragedia” histórica (2016a: 68), en este caso el genocidio judío en manos de los nazis.

La literatura tiene el derecho y el deber de “decirlo todo”, en palabras de Derrida (1993: 65), quien precisa: “Il y a dans la littérature, dans le secret exemplaire de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au

secret”, pues la literatura no pertenece ni a lo “privado” ni a lo “público” (1993: 54). Ello explica por qué la obra de Hélène Cixous se aleja de las polémicas públicas que provocan las autoficciones de otras escritoras contemporáneas, acusadas de traicionar “secretos” ajenos, aun siendo una escritura comprometida con una responsabilidad política, asumida sin reparos por la misma autora: “l’acte littéraire n’a jamais été dissocié pour moi de sa mission politique” (2016b: 90).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGOT, Ch. (1999). *L’Inceste*. París: Stock.
- _____. (2000). *Quitter la ville*. París: Stock.
- ARENDT, H. (2013). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen.
- BENSTOCK, Sh. (ed.) (1988). *The Private Self: The Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*. Chapel Hill-Londres: University of North Carolina Press.
- BOYER-WEINMANN, M. (2013). *Vieillir dit-elle: une anthropologie de l’âge*. Seyssel: Champ Vallon.
- BRÉE, G. (1986). “Autogynography”. *The Southern Review* 22, 223-230.
- BRODZKI, B. & SCHENCK, C. (eds.) (1988). *Life/Lines: Theorizing Women’s Autobiography*. Ithaca-Londres: Cornell University Press.
- CIXOUS, H. (1975). “Le rire de la Méduse”. *L’Arc* 61, 39-54.
- _____. (1981). “La poésie comme contrepoison”. *Le Nouvel Observateur*, mayo.
- _____. (1997). *OR – les lettres de mon père*. París: Des femmes-Antoinette Fouque.
- _____. (1999). *Osnabrück*. París: Des femmes-Antoinette Fouque.
- _____. (2000a). *Les Rêveries de la femme sauvage*. París: Galilée.
- _____. (2000b). *Le Jour où je n’étais pas là*. París: Galilée.
- _____. (2001). “Stigmates”. *Lectora. Revista de dones i textualitat* 7, 195-210.
- _____. (2008). *Ciguë. Vieilles femmes en fleurs*. París: Galilée.
- _____. (2010). “Volées d’humanité”. En *Rêver croire penser: autour d’Hélène Cixous*, B. Clément & M. Segarra (eds.), 15-37. París: CampagnePremière.

- _____. (2011). *Revirements – dans l’antarctique du cœur*. París: Galilée.
- _____. (2013). *Abstracts et Brèves Chroniques du temps. I. Chapitre Los*. París: Galilée.
- _____. (2015). *Corollaires d’un vœu. Abstracts et Brèves Chroniques du temps II*. París: Galilée.
- _____. (2016a). *Gare d’Osnabrück à Jérusalem*. París: Galilée.
- _____. (2016b). *Une autobiographie allemande*. París: Christian Bourgois.
- _____. (2017). *Conversation avec le mur*. París: Galilée.
- CIXOUS, H. & DERRIDA, J. (2004). *Lengua por venir/Langue à venir. Seminario de Barcelona*, M. Segarra (ed.). Barcelona: Icaria.
- COLONNA, V. (1989). *Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (Tesis doctoral). París: École de Hautes Études en Sciences Sociales-EHESS.
- _____. (2004). *L’Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- DARRIEUSSECQ, M. (1996). “L’autofiction, un genre pas sérieux”. *Poétique* 107, 369-380.
- DELAUME, Ch. (2010). *La Règle du Je*. París: Presses Universitaires de France.
- DELMOTTE-HALTER, A. (2013). “Le cru de l’écrit ou les archives de la sauvagerie”, *Flaubert. Revue critique et génétique* 10, <http://flaubert.revues.org/2116> [24/07/ 2017].
- DERRIDA, J. (1993). *Passions*. París: Galilée.
- _____. (1996a). *Le Monolinguisme de l’autre*. París: Galilée.
- _____. (1996b). “Demeure. Fiction et témoignage”. En *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, M. Lisse (ed.), 13-73. París: Galilée.
- _____. (1997). *De l’hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. París: Calmann-Lévy.
- DIDIER, B. (1981). *L’Écriture-femme*. París: Presses Universitaires de France.
- DJEBAR, A. (1985). *L’Amour, la Fantasia*. París: Jean-Claude Lattès.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. París: Galilée.
- FASSIN, É. (2001). “Le ‘double je’ de Christine Angot: Sociologie du pacte littéraire”. *Sociétés & Représentations* 11 (1), 143-166.
- GENETTE, G. (1991). *Fiction et Diction*. París: Seuil.
- HEWITT, L.D. (1990). *Autobiographical Tightropes: Simone de Beauvoir*,

- Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig and Maryse Condé*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HUBIER, S. (2003). *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- JACCOMARD, H. (1993). *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Ginebra: Droz.
- KLEMPERER, V. (2002). *La lengua del Tercer Reich*. Barcelona: Minúscula.
- LEBELLEY, F. (1994). *Duras ou le poids d'une plume*. Paris: Grasset.
- LECARME, J. & LECARME-TABONE, É. (1999). *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin (2^a ed.).
- LEJEUNE, Ph. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MICHAUX, H. (1945). *Épreuves, exorcismes*. Paris: Gallimard.
- ORWELL, G. (2014). 1984. Barcelona: Lumen.
- SMITH, S. (1987). *A Poetic of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of the Self-representation*. Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (1993). *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington: Indiana University Press.
- SMITH, S. & WATSON, J. (eds.) (1992). *De-Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ____ (1998). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: University of Wisconsin Press.
- STANTON, D. C. (1987). "Autogynography: Is the Subject Different?". En *The Female Autobiograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, D. C. Stanton (ed.), 3-20. Chicago: The University of Chicago Press.
- THUMEREL, F. (2004) (ed.). *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*. Arras: Artois Presses Université.
- VIART, D. & VERCIER, B. (2005). *La Littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- VIGAN, D. de (2011). *Rien ne s'oppose à la nuit*. Paris: Jean-Claude Lattès.
- ____ (2015). *D'après une histoire vraie*. Paris: Jean-Claude Lattès.

Recibido el 15 de mayo de 2017.

Aceptado el 15 de septiembre de 2017.

**DE ÉLISABETH GILLE A IRÈNE NÉMIROVSKY:
RECREACIÓN DE UN DOBLE ITINERARIO DE VIDA A
TRAVÉS DE LA ESCRITURA**

FROM ELISABETH GILLE TO IRÈNE NÉMIROVSKY: A DOUBLE
ITINERARY OF LIFE RECREATED THROUGH SCRIPTURE

M. Carme FIGUEROLA CABROL

Universitat de Lleida
cfiguerola@filcef.udl.cat

Resumen: Los dramáticos acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial privaron de la presencia materna a Élisabeth Gille. Esa niña a quien le fue imposible dar sepultura a su madre se pone en su piel en *Le Mirador*. En un proceso memorial el relato narra la infancia de la propia hija, sus experiencias durante la guerra y la posguerra, a la vez que esboza el recorrido vital de esa madre casi desconocida adoptando distintos mecanismos narrativos para cada una. Los singulares pasajes referidos a Gille constituyen un eco de la existencia de Némirovsky. El objetivo de este análisis consiste en observar cómo una escritora da voz a la otra para desvelar al lector sus experiencias y el sufrimiento de ambas ante la tragedia que las marcó con una huella indeleble.

Palabras clave: E. Gille. Autoficción. Identidad.

Abstract: The dramatic events of World War II deprived Elisabeth Gille of the maternal presence. That girl who was unable to bury her mother puts herself her skin in *Le Mirador*. In a memorial process, the story narrates the

daughter's own childhood, her experiences during the war and the postwar period, while she outlines the life path of this almost unknown mother by the adoption of different narrative mechanisms for each one. The singular passages referred to Gille constitute an echo to Némirovsky's existence. This analysis aims to observe how a writer gives voice to the other one to reveal to the reader their experiences and the suffering of both during the tragedy that marked them with an indelible fingerprint.

Key Words: E. Gille. Autofiction. Identity.

En la escritura autobiográfica del siglo XX la construcción de la identidad femenina ha tenido como una de sus constantes el análisis de las relaciones entre madre e hija, a menudo conflictivas o al menos determinantes en el progreso psicológico de las escritoras. Así lo confirman diversos estudios (Morello & Rodgers, 2002: 23; Rye, 2009: 155) que muestran cómo el relato calificado de autoficción convierte a las progenitoras en objeto del discurso sobre el que las narradoras vuelcan sus frustraciones, sus temores y, en definitiva, sus propios traumas. Élisabeth Gille constituye uno de los ejemplos que coinciden con dicha práctica. El interés de su caso emana además de la excepcionalidad de su trayectoria vital. Por ser hija de Irène Némirovsky, Gille asume el drama que marcó de forma indeleble la vida de su madre. Tras experimentar un exitoso devenir literario, Némirovsky pasó al purgatorio mayormente por el trágico desenlace sufrido durante el holocausto. Con su muerte en Auschwitz se instaló un silencio que sólo se diluyó en pleno siglo XXI, momento de la publicación de su obra póstuma *Suite française*. Premiada con el *Prix Renaudot* la convierte en ave fénix, catapultándola de nuevo a la primera fila de las letras francesas.

Por su parte, también Élisabeth experimentó en su propia carne los estragos de la Segunda Guerra Mundial. Unos meses después de la deportación de Irène, su padre sufría la misma suerte y la pequeña, con tan solo cinco años, quedaba junto a su hermana mayor a cargo de su cuidadora Julie Dumot. Empezaba entonces un penoso peregrinaje para escapar de las patrullas alemanas: la primera etapa de su clandestinidad transcurre en un internado católico donde las monjas recurrían a peripecias varias

para camuflar sus orígenes judíos¹. Tras el fin de las hostilidades y ante la negativa de su abuela a hacerse cargo de las pequeñas, ambas hermanas sobrevivieron gracias a las pensiones recibidas de editores como Albin Michel que restituían de ese modo los derechos de autoría de su madre. Con posterioridad Élisabeth fue acogida por la familia Avot que había trabado una fuerte amistad con Irène Némirovsky. Ya en su edad adulta convirtió la literatura en su profesión puesto que ejerció como editora para empresas de la talla de Denoël, Flammarion y Julliard donde su actividad corría pareja a la de escritores de prestigio (Françoise Sagan, Juliette Benzoni, Emmanuel Carrère, Lydie Salvayre...). Asimismo se consagró a la traducción al francés de autores como Kate Millett, Peter Taylor, Alison Lurie, James Graham Ballard o Patricia Highsmith, entre otros.

Ya en la recta final de su vida Gille abordó la literatura desde otra perspectiva, la de autora. Tres obras de muy distinto calado forman el corpus de la escritora: *Le Mirador*, donde recurre a la primera persona para narrar la existencia de su madre y la suya; *Le Crabe sur la banquette arrière*, obra de teatro cuyo motivo central es la enfermedad que ella misma sufría —el cáncer— y que no tardará en acabar con sus días. Le sigue por último *Un paysage de cendres*, novela donde recrea la infancia y adolescencia de una protagonista muy parecida a ella. Aunque somera presentación, lo apuntado permite adivinar ya la importancia que cobra el factor autobiográfico en la ficción de Gille.

El presente análisis tiene como objeto demostrar cómo en *Le Mirador*, esa niña a quien le fue imposible dar sepultura a su madre se pone en su piel. La autoficción permite a Élisabeth Gille imaginar los sentimientos que Némirovsky, esa madre casi desconocida, debió experimentar en su día. A la par que efectúa un proceso memorial, el relato se estructura en un doble registro que narra la infancia de la propia hija, sus experiencias durante la guerra y la posguerra. Una escritora da voz a la otra para develar ante el lector sus inquietudes comunes pese al trecho que las separa.

El reto que Élisabeth Gille se marca al pretender trazar dicha síntesis no es ínfimo puesto que página a página debe superar una serie de circunstancias complejas: en su perspectiva más íntima ¿cómo reconstruir de forma verosímil la vida de la madre perdida a la edad de cinco años?,

1. Gille se inspira de esa vivencia y la reinterpreta en su novela *Un paysage de cendres* (1996).

¿cómo sortear la ausencia de familiares directos² para suplir una frágil memoria? En virtud de esa distancia temporal, ¿cómo combatir algunos de los estereotipos que evocaba la identidad de Némirovsky: su procedencia rusa, su judaísmo...? La misma autora reconocía que ese fue uno de los mayores escollos: “Le problème, c’est que de 1903 à 1930 je n’avais aucun document sur elle” (Gille, 2000: 417). A nivel profesional, siendo ella misma descubridora de algunos escritores contemporáneos, ¿cómo rendir homenaje sin caer en el elogio fácil a la que en su día algunos igualaron a Balzac, a Dickens, a Dostoievsky o a Zola (Philipponnat & Lienhardt, 2007: 175-176)? A lo anterior se añade la triste coincidencia de que cuando Gille escribe *Le Mirador* se sabe ya aquejada de una enfermedad sin remedio: la muerte se convierte, pues, en uno de los temas cruciales de la obra, palpable en cada página. Sin embargo, la literatura permite a Gille “engendrar” a su madre, ofrecerle una existencia acaso más sólida que la física. Además, el relato constituye un espejo en el que la propia Gille fija su imagen pública y privada puesto que actúa asimismo como un laboratorio de escritura.

Esa confluencia de intereses se resuelve con un doble entramado narrativo al que la autora opta por dar una clara visibilidad: el discurso biográfico se elabora mediante la primera persona para dar paso a la reconstrucción de la vida de Irène Némirovsky. Gille se eclipsa tras la voz de su madre para recordar la infancia de ésta, su adolescencia, los prolegómenos de la Segunda Guerra para concluir con su deportación. Como es lógico, la narradora se ve obligada a obturar su mirada sobre el conflicto bélico. Rehuyendo la solución manida del genocidio, Gille prefiere centrarse en hasta qué punto la guerra supuso para su madre, *ergo* para ella, una concienciación de su alteridad. Mientras que para Némirovsky el judaísmo vivido como un respeto a tradiciones seculares³ se convirtió en barrera insuperable e impuso una nueva lectura de los acontecimientos, a Gille la perspectiva cronológica le permite esquivar los imponentes silencios de la posguerra. Se posiciona a favor de un deseo de saber compartido con muchos descendientes de deportados que constituyen

2. Su padre Michel Epstein y la hermana de éste murieron en Auschwitz en 1942. Hasta su mismo fallecimiento la abuela materna, Fanny Némirovsky, rechazó cualquier tipo de contacto con las nietas. Su tía materna murió en Moscú en 1988. En cuanto a su hermana mayor, una cierta distancia emocional las separa puesto que como señala esta última: “Nous n’avions pratiquement pas le même passé, car nous avons été séparées très vite, dès après la guerre, en fait” (Corpet, 2010: 40).

3. La misma Gille reconoce la falta de religiosidad en la madre, mostrándose incluso perpleja respecto a su conversión al catolicismo: “Je ne sais pas pourquoi elle s’est fait baptiser, alors qu’il n’y a aucune trace de foi religieuse dans son œuvre ni dans ses lettres” (Gille, 2000: 419).

ya la segunda generación (Bornand, 2004: 28). Por añadidura, el propósito de Gille de rescatar del olvido el caso materno, fin que podría reducirse a un empeño individual, cobra una mayor trascendencia por la ejemplaridad que persigue: “J’ai voulu, en écrivant la biographie de quelqu’un qui a fini aussi tragiquement, que mon livre serve, même modestement à une prise de conscience” (Gille, 2000: 422).

A partir de tal presupuesto todas las connotaciones del texto adquieren importancia, empezando por el título: la utilización del término *Mirador* evoca la metáfora un tanto stendhaliana de la literatura como espejo. Némirovsky centra gran parte de su atención. Sin embargo, Gille rehúye una foto estática. En su lugar asistimos a la formación de una personalidad con particular atención a los factores psicosociológicos que explican su evolución. Así se justifica la polifonía de ópticas a las que recurre para reconstituir los episodios vividos.

Por otra parte el subtítulo elegido alude al género de la obra de una forma cuando menos paradójica: *Mémoires rêvés* sitúa al receptor en el ámbito de la literatura autobiográfica. La introspección inherente a ese tipo de texto conlleva una ordenación de los acontecimientos pasados. En las memorias los recuerdos se entrelazan con la particularidad, según Lejeune (1975: 14) o Didier (1976: 20), de sobrepasar el ámbito individual para referirse a un colectivo social que comparte esa misma época. Al referirse a su vida en primera persona, la narradora se aproxima al testimonio, lo cual añade a la obra una connotación ética (Bornand, 2004: 28) mucho más sensible por el hecho de referirse al holocausto. Puesto que el lector concede mayor o menor validez a lo narrado en función de la credibilidad del narrador, Gille –consciente del obstáculo que podía suponer su condición de hija de la escritora– opta por añadir a la trayectoria íntima de Némirovsky el análisis de un trasfondo histórico⁴. Compensa de este modo la cortedad de detalles sobre determinadas etapas de la existencia materna, según reconoce ella misma:

Je venais de lire un document sur un pogrome qui avait atteint les quartiers riches de Kiev. À partir du Kiev de Boulgakov et des Mémoires de Constantin Paoustovski, j’ai

4. Al entrelazar lo individual y lo colectivo Gille retoma una tradición de la escritura autobiográfica tal y como la interpretó Simone de Beauvoir quien se caracterizó por combinar su experiencia propia con la de sus contemporáneos.

tenté d'imaginer la vie d'une fillette confrontée à l'Histoire au début du siècle (Gille, 2000: 417).

Dicha decisión le lleva a revisar episodios cruciales para comprender la época: las masacres contra los judíos acaecidas en Kiev y Odesa en 1905, el declive de la Rusia zarista y la violenta toma del poder por las fuerzas revolucionarias bolcheviques, el rutinario exilio de algunos rusos, la despreocupación reinante en la Belle Époque, el estallido de la Primera Guerra Mundial... Por otra parte, si bien es cierto que Gille narra varios episodios familiares de Irène, se concentra en su vida pública, examina su eclosión como escritora, su progreso en el mundo de las letras o su posicionamiento acerca de temas controvertidos como la guerra, el racismo o la muerte. Al lector familiarizado con las tesis de Némirovsky le resulta fácil entrever en el volumen de la hija los temas tratados por la madre que Gille evoca en un doble procedimiento: ya sea sintetizando la esencia de una obra para subrayar su influencia en el desarrollo de sus principios intelectuales y morales, como sucede con *David Golder*:

Quant aux riches Israélites, je ne sais pas comment réagiront mes parents et leurs amis s'ils lisent un jour le roman que je viens de terminer. Il s'appelle David Golder, du nom du personnage principal, et je n'y ménage pas ce milieu (Gille, 2000: 70).

En otros pasajes Gille crea situaciones en que Irène se enfrenta a motivos que ella misma había tratado en sus novelas. Procedimiento comprensible puesto que Némirovsky trasladó muchas de sus vivencias sirviéndose de la fantasía para superar sus dramas personales⁵. Son varias las escenas donde la aún niña se rebela contra la autoridad materna:

Ce voyage fut l'occasion de mon premier caprice. Je me mis en tête qu'il me fallait à tout prix un costume marin. Ma mère, si prodigue pour ses propres toilettes, n'en voyait pas la nécessité. Elle tenait à m'affubler d'une immonde robe

5. En concreto las desavenencias con su madre nutren especialmente *Le Bal* o *Jézabel* hasta el punto de que uno de sus biógrafos afirma: "*Jézabel* solde une fois pour toutes les comptes d'Irène Némirovsky et de Fanny devant le jury des lecteurs" (Philipponnat & Lienhardt, 2007: 270).

écossaise accompagnée d'une cape en lin et un manchon
(Gille, 2000: 40).

Dicho fragmento recuerda fácilmente a la protagonista de *Le Bal*, sin olvidar que entre las imágenes de la propia autora que se conservan figura un par de fotografías donde la niña posa junto a su madre con dicha vestimenta (Corpet, 2010: 61). En el mismo sentido se orienta la recreación de una fiesta en honor a la mayoría de edad de la protagonista que Gille recupera (Gille, 2000: 264) y que constituye el núcleo esencial de *Le Bal*. En esa senda figura la negativa de la joven embarazada que rechaza el aborto a pesar de las insistentes presiones de su madre (Gille, 2000: 108), en un claro intertexto de *Jézabel*; asimismo su concepción del judaísmo como un legado de tradiciones ancestrales recupera la postura que Némirovsky manifestó en *Le maître des âmes*.

En contrapartida el espacio dedicado a Gille representa un breve porcentaje del discurso en *Le Mirador* y no obstante, cobra un interés plausible desde el subtítulo: al añadir el adjetivo “rêvés” Gille admite desde el principio que no todo lo narrado ha sido vivido en su integridad. Pero además “revés” conduce al lector a compartir la visión de Bachelard para quien el proceso onírico es un potente motor de la creación literaria puesto que el pensamiento actúa con absoluta libertad (Bachelard, 1960). La ensoñación supliría la ausencia de episodios vividos en carne y hueso, amortiguaría las dudas y vacilaciones, los silencios o los vacíos que desgastan el recuerdo. Se establece con ello un diálogo sin rupturas entre la realidad histórica y la ficción: si la primera le permite convocar ciertos hechos, la segunda le brinda un espacio donde es posible trascribir el sentimiento individual, la pesadumbre de Némirovsky frente a la barbarie y la propia perplejidad de Gille ante la conducta de su madre. Gracias a la ficción la hija logra resolver el dilema que desde un tiempo atrás venía acechándola y al cual se refiere explícitamente:

Dans mon adolescence, je lui en voulais de son inconscience politique. Elle ne s'était pas sauvée, alors qu'elle avait toutes les possibilités de le faire et elle nous avait mises, ma sœur et moi, en danger. Nous avons été arrêtées et nous aurions dû, en toute logique, finir comme elle et comme mon père, à Auschwitz. Son aveuglement était criminel

(Gille, 2000: 417).

Para sugerir lo paradójico de su situación la autora recurre desde el mismo *incipit* a las tesis de Georges Perec a quien cita aunque sin aportar la referencia concreta⁶. Varias circunstancias denotan una considerable afinidad entre ambos: su alusión común a los pogromos nazis o la repercusión negativa que para ellos supuso la Segunda Guerra Mundial. Desde el punto de vista narratológico comparten el estatuto de testigos cuyos relatos distan de ser usuales. Se alejan de lo esperable de su condición ya que sus discursos se compensan con la imaginación sin que se sientan obligados a justificar lo narrado. Los recuerdos son casi inexistentes y el texto se convierte en un puente entre lo que realmente fue y lo que se evoca para implicar al lector y que él mismo se convierta en testigo de las consecuencias provocadas por la guerra. La fragilidad de la memoria y la muerte conllevan para ambos el origen de la creación artística, una resurrección frente a los acontecimientos examinados: "...l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie" (Gille, 2000: 30). Mediante estos términos también recuperados de Perec la hija alumbra a la madre en un movimiento recíproco al que Némirovsky efectuó al dar a luz a Gille... Lejos de representar una simple metáfora, la imagen adquiere su envergadura por el hecho de que en ese mismo pasaje Gille describe su nacimiento en 1937. Por analogía, la llegada al mundo se asimila al descubrimiento de la luz que la escritura proporciona a Gille. Además de Perec, Gille recurre a Valéry para reforzar el aspecto memorial: a modo de intertexto escoge dos versos de *La Jeune Parque*, poemario escrito durante la Gran Guerra, donde la figura de la Parca reivindica el poder de la memoria y a la conciencia (Tallandier, 2008: 179).

En su conjunto el proceso de substitución de la identidad narrativa, expresión que tomamos de Shaeffer (1999: 246), la autora concede a *Le Mirador* una estructura original mediante la cual plasma las identidades de ambas protagonistas. Dos relatos se entrelazan: predomina el elaborado en primera persona, a cargo de una narradora que presta su voz a Irène, nombre

6. "Même si je n'ai pour étayer mes souvenirs improbables que le secours des photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires, je n'ai pas d'autre choix qu'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable: ce qui fut, ce qui s'arrêta, ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être, mais ce qui fut aussi pour que je sois encore" (Gille, 2000: 29-30). Gille retoma la obra autobiográfica *W ou le souvenir d'enfance* (Perec, 1975: 17-18).

que se consigna como epígrafe introductorio. Dicho apartado se divide en dos grandes bloques: el inicial, fechado en 1929, se extiende durante ocho capítulos mientras que el segundo, cuya referencia cronológica se sitúa en junio de 1942, añade cuatro capítulos más. Lejos de ser fortuitas, las fechas corresponden a momentos trascendentales en la existencia de la madre personaje: la primera, de importantes repercusiones en la vida privada y profesional de Némirovsky, coincide con el año del nacimiento de su hija mayor Denise y la publicación de *David Golder*. Se trata ésta de la novela que la lanzó a la fama y que aseguró su entrada en el escenario literario de la mano de su editor Grasset quien se encargó de diseñar una campaña publicitaria excepcional (Weiss, 2010: 75-79). En cuanto a la segunda fecha, aunque abarque un periodo más reducido, resulta muy significativo al referirse a la época en que por el curso de los acontecimientos, la escritora se ve forzada a abandonar un París sumido en la violencia antisemita y a refugiarse en la pequeña población de Issy-l'Évêque. La narradora focaliza su punto de mira en el último mes y medio previo a la deportación de Irène. La Némirovsky de papel se concentra entonces en la escritura de *Suite française*, donde hace gala de su clarividencia –aunque tardía y sin felices consecuencias, sobre el oscuro futuro que apunta ya en el horizonte europeo. A partir de esas fechas, el relato pasa revista a toda una vida de manera que, pese a la progresión aparentemente lineal, los recuerdos derivan en *flash-backs*. Se origina un continuo vaivén entre el presente y el pasado. El hilo temporal del relato no coincide con el de la Historia, aunque conduce al lector a reflexionar sobre los principales acontecimientos de la primera mitad del siglo. La heterogeneidad temporal del discurso narrativo permite a la autora concentrarse en aquellos acontecimientos más relevantes para la vida de su protagonista. La infancia y la adolescencia gozan de un cierto privilegio frente a la década de los años treinta. La amplitud concedida al mes y medio previo a la muerte de Irène acentúa el efecto dramático del relato: el tiempo se lentifica, su transcurso pesa como una losa para traducir la angustia vital de Némirovsky. Dicha estructura responde a la voluntad de Gille de reproducir paso a paso el proceso de constitución de una identidad, de comprender las circunstancias que la motivan. Solo así puede valorarse la trascendencia de las constantes desavenencias con la madre, la influencia de las niñeras encargadas de su formación, el apego a su tía materna, la adoración a un padre demasiado ocupado en colmar las necesidades materiales de su familia, la rutina bañada por el lujo y

la ostentación que sintetizan la infancia evocada. La subjetividad que conlleva lo privado se compensa con ese trasfondo histórico. Gille pone particular empeño en mostrar hasta qué punto el racismo manifiestamente ostensible en la segunda parte de la obra se encuentra latente en las etapas previas. De este modo, cuando el lector toma cierta perspectiva y valora en su conjunto la trayectoria de Némirovsky, con su persistente ir y venir, es fácil identificar en ella el reflejo de la leyenda del judío errante, lo cual imprime a su vida un acento marcadamente trágico. Por otro lado, al recurrir a la “narración natural” (Schaeffer, 1999: 246), Gille contribuye a la verosimilitud de la ficción: los hechos relatados se presentan como transposición de la realidad. Dicha similitud se percibe, por ejemplo, entre las declaraciones de Gille respecto al comportamiento de su abuela:

L'appartement de nos parents avait été pillé. Et quand Julie nous a conduites chez notre grand-mère –la mère de ma mère, qui est décrite comme un monstre dans Le Bal et dans David Golder–, celle-ci nous a renvoyées en disant: “Il y a des sanatoriums pour les enfants pauvres” (Gille, 2000: 421).

Y su reflejo en la diégesis:

L’huis s’entrouvre. “Madame Némirovsky, dit-elle [Julie], voici vos petites-filles qui ont survécu à la guerre et que je vous ramène”. “Je n’ai pas de petites-filles” grommelle une voix de loup avec un fort accent étranger. “L’aînée a une pleurésie”, insiste Julie. “Il y a des sanatoriums pour les enfants pauvres”, répond le loup⁷ (Gille, 2000: 213).

La autora cuenta asimismo con el saber del receptor, capaz de adivinar la amarga ironía del destino. La distancia entre la perspectiva de Gille –y por añadidura, la del lector– y la de la protagonista ponen de

7. La animalización introduce un guiño a la propia Némirovsky que recurría a la figura del lobo de forma reiterada en sus obras. Se servía de ella para aludir a individuos ávidos de riqueza, como en *Le maître des âmes*, hasta el punto de constituir el título de su relato *Les Chiens et les Loups*, donde la novelista resume el sentir expresado en 1938: “mon affaire, peindre les loups! [...] Les loups, c’est mon affaire, c’est mon talent” (Philipponnat & Lienhardt, 2007: 307).

relieve la ingenuidad de esa Irène primípara que, por el hecho de haber alumbrado en suelo francés, confía en un cómodo porvenir para su recién nacida:

Au réveil, j'avais une fille. J'ai demandé à Michel de la déclarer sous le nom de Catherine, à cause des Hauts de Hurlevent. Il préfère France. Il dit qu'il veut la nommer ainsi pour qu'elle sache toute de suite ce qu'elle doit à ce pays qui nous a accueillis, qui nous aime et que nous aimons, où elle n'aura jamais besoin de savoir que ses parents sont russes, juifs, où elle ne risquera ni persécutions ni pogromes, ni révolutions, où nos lointaines origines se dissoudront tranquillement dans la douceur de vivre (Gille, 2000: 35).

La anestesia a la que fue sometida Irène durante su parto, un tanto complejo por el hecho de padecer asma, respondía sin lugar a dudas, a criterios médicos. Sin embargo, Gille proporciona a ese detalle un valor simbólico puesto que la llegada del bebé va acompañada de otro “nacimiento” también relevante para su posterior desarrollo intelectual: despierta entonces la conciencia de Irène sobre las implicaciones de su extranjería.

La singularidad de la obra reside en la presencia diferenciada de dos personalidades: cada capítulo de los referidos a Némirovsky se halla precedido de un texto breve relativo a la biografía de la propia Élisabeth. Su afán didáctico la impulsa a establecer mecanismos para la distinción de ambas protagonistas: a nivel tipográfico los pasajes sobre Gille se transcriben en cursiva; a nivel narrativo la autora habla de sí misma en tercera persona. La distancia que se impone consigo refleja la voluntad de mirarse como Otra, de autoexaminarse. A lo anterior se añade la datación precisa que, a modo de epígrafe, precede cada fragmento y lo sitúa en un tiempo cronológico distinto al que toma cuerpo en los capítulos consagrados a Némirovsky. En una veintena de pasajes Gille revisa su vida casi al completo puesto que examinan el período entre marzo de 1937 y octubre de 1991, momento este último de escritura de la obra. Pero además dichos textos se convierten en “laboratorio de escritura”: al narrar las amargas peripecias de su infancia esboza ya su futura novela *Un*

paysage de cendres, no sólo por el tema tratado sino por el paralelismo en los episodios que componen ambas tramas. Así sucede, por ejemplo, en lo referente a la búsqueda de los desaparecidos donde se dan concomitancias notables⁸.

Gille establece un diálogo constante entre madre e hija hasta el punto de que ambas concurren en una respectiva evaluación de los peligros que las conciernen. Su aprendizaje en común debuta en julio de 1942. Gille se representa entonces como una niña de cinco años que vaga en plena libertad por los campos mientras se produce el arresto de su madre. Su perplejidad, su inocencia infantil justifican su error de apreciación en cuanto a los agentes de policía que se encuentra en la casa. Creyendo que su presencia se debe a alguna de sus travesuras, se queda atónita frente a una madre que no la castiga sino que le ofrece sus consejos antes de partir (Gille, 2000: 86). Corresponde al lector descifrar lo tácito, el verdadero alcance del arresto. Ese mismo tema de falta de madurez se retoma en el capítulo siguiente, centrado esta vez en Irène: con ocho años fue testigo de las consecuencias del asesinato de Stolypine en la Ópera de Kiev. Aunque el suceso se interpreta como un accidente que perturba la rutina cotidiana de la élite rusa absorta en su propio bienestar, la evocación del asesino, un obrero judío de Kiev acusado de haber cometido una muerte ritual, anuncia los pilares de un antisemitismo creciente sobre el que se sustentarán las tesis nazis. La correspondencia de ambos hechos en las vidas de las dos mujeres consigue un efecto de repetición, de acumulación que acentúa el drama al cual se vieron sometidas.

Sin embargo, la conexión entre ambas narradoras atiende, además de a su parentesco, a la huella dispar y a la vez común que la guerra imprime en ellas puesto que las enfrenta a retos similares: “Octubre 1943” describe la huida que Gille y su hermana mayor deben emprender para escapar de la policía alemana. El fragmento subraya la ingenuidad de la menor, ajena al drama de su entorno y que se aferra a la pierna de su protectora Julie.

8. Por tan solo citar un ejemplo, los términos utilizados en *Un paysage de cendres* para aludir a la búsqueda de deportados: “Les adultes, pour la plupart maigres et mal habillés, tenaient des écriteaux sur lesquels s’étaient en grosses lettres malhabiles des noms accompagnés de photos d’identité minuscules, indéchiffrables à cinquante centimètres de distance. On comprenait à leurs vêtements fripés, à leurs mines fatiguées, à leur façon de laisser s’incliner vers le sol les hampes artisanales de leurs collages bricolés, qu’ils attendaient depuis bien longtemps...” (Gille, 1998: 95) recordando los de Gille cuando relata su propia experiencia: “... l’enfant et sa sœur sont plantés sur un quai de gare. Elles brandissent des écriteaux de carton blanc sur lesquels sont calligraphiés avec soin les noms de leurs parents. Quand la fumée de la locomotive commence à se dissiper, ses lambeaux laissent apparaître, voguant sur des civières, des bras rayés aux mains osseuses...” (Gille, 2000: 245).

Su postura se corresponde con lo vivido por Irène durante el éxodo ruso, cuando su familia se vio obligada a trasladarse de Petrogrado a Moscú iniciándose así su errancia. La narradora refiere tal vivencia en el capítulo cinco –precediendo al pasaje relativo a la misma Gille– y concluye con una Irène acompañada de su madre, ambas al acecho de un futuro incierto e inseguro. En la mente del lector, por analogía, se tiende a esperar un común desenlace que amalgame a las protagonistas. Para aportar solidez a las correspondencias la obra alude a motivos varios que forjan nexos de unión entre ambas: cuando en su imaginación la pequeña Élisabeth evoca el Titánic para referirse al desmembramiento familiar retoma la famosa catástrofe que acaba de ser recordada por Némirovsky como elemento de comparación para reflejar las terribles consecuencias del deshielo del río Neva en la rutina de la entonces adolescente; esa rayuela olvidada que la pequeña advierte cuando los policías van a buscarla a la escuela (Gille, 2000: 118) reaparece con términos similares entre los juegos que Némirovsky evoca al referir los gustos de sus hijas durante su estancia en Ivy-l'Évêque (Gille, 2000: 285).

En definitiva, *Le Mirador* constituye un texto autorreferencial donde la distancia entre lo real y lo imaginario se acorta al igual que se diluyen las fronteras entre los géneros para trascender el simple homenaje a la figura materna. Se aprehende con ello la fragilidad de Némirovsky, que no es otra que la de la propia Gille. Al igual que para Irène escribir *Suite française* supuso un medio de hacer inteligible, de entrever el triste desenlace que le esperaba, la conversación que la hija establece con su madre adquiere un matiz terapéutico al contrarrestar una amnesia voluntariamente impuesta desde su más pronta juventud⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

9. “J’ai bâti un mur très solide et si j’ai réussi à mener une existence relativement équilibrée, avec mon mariage, mes enfants, ma carrière de traductrice et d’éditrice, c’est grâce aux défenses que j’ai construites. Le prix de mon équilibre, c’était le refoulement” (Gille, 2000: 416).

- BACHELARD, G. (1960). *Poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- BORNAND, M. (2004). *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Ginebra: Droz.
- CORPET, O. (2010). *Irène Némirovsky. Un destin en images*. Paris: Denoël.
- DIDIER, B. (1976). *Le journal intime*. Paris: PUF.
- GILLE, É. (1998). *Un paysage de cendres*. Paris: Seuil.
- ____ (2000). *Le Mirador*. Paris: Stock (édition originale 1992).
- LEJEUNE, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MORELLO, N. & RODGERS, C. (2002). *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix?* Amsterdam: Rodopi.
- PEREC, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël.
- PHILIPPONNAT, O. & LIENHARDT, P. (2007). *La vie d'Irène Némirovsky*. Paris: Grasset-Denoël.
- RYE, G. (2009). *Narratives of Mothering: Women's Writing in Contemporary France*. Newark: University of Delaware Press.
- SCHAEFFER, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- TALLANDIER, Fr. (2008). "Qui pleure là? La langue française à son miroir". *Synergies Monde* 5, 179-182.

Recibido el 30 de mayo de 2017.

Aceptado el 15 de septiembre de 2017.

ANNIE ERNAUX: UNA AUTOBIOGRAFÍA SOMETIDA A CONSTANTE AUTORREVISIÓN

**ANNIE ERNAUX: AN AUTOBIOGRAPHY SUBMITTED
TO CONSTANT SELF-REVIEW**

Francisca ROMERAL ROSEL

Universidad de Cádiz

francisca.romeral@uca.es

Resumen: Anotar, exhibir, revisar, dilatar, cuestionar lo más íntimo de su propia vida, son prácticas recurrentes en Annie Ernaux. Revelan un sentimiento de rebeldía frente a lo infinito del tiempo. Su obra tiende hacia la “autobiographie impersonnelle” (Ernaux, 2008: 240) –bajo la influencia, como la escritora misma reconoce, de las lecturas de Bourdieu–, una autobiografía en la que el *yo* es transpersonal y remite a la historia colectiva. Con *Les Années*, su trayectoria vital y su proyecto de escritura se imbrican definitivamente. La vergüenza, tema fundador, y la imagen fotográfica, son caudales inagotables de recuerdos.

Palabras clave: Autobiografía. Vergüenza. Sociedad. Annie Ernaux.

Abstract: To annotate, to exhibit, to review, to expand, to make clear the most intimate parts of her own life, are recurring practices in Annie Ernaux. They reveal a feeling of rebellion against the infinity of time. Her work tends towards an “autobiographie impersonnelle” (Ernaux, 2008:240) – under the influence, as the writer herself acknowledges, of Bourdieu’s

works—, a kind of autobiography in which the self is transpersonal and refers to the collective history. With *Les Années*, her life's trajectory and her writing project definitely interweave. Shame, the founding theme, and photographic image are inexhaustible flows of memories.

Key Words: Autobiography. Shame. Society. Annie Ernaux.

Ce que je désire est impossible, c'est revivre les choses
(Ernaux, 2011c: 54).

En septiembre de 1960, tras haber abandonado en el mes de febrero de ese mismo año la Escuela Normal de Institutrices de Rouen por falta de vocación, y haber pasado después unos meses en Londres con su amiga R. como chicas *au pair*, Annie Ernaux inicia sus estudios en la Facultad de Filosofía de Rouen. Tiene diecinueve años y ha confeccionado una “liste performative” (Ernaux, 2016: 97) para ser una excelente estudiante y superar en todos los aspectos a la joven atolondrada e inexperta que fue durante el verano de 1958¹. Lejos del ambiente provinciano de Yvetot, lejos de sus padres, modestos comerciantes que siguen ocupándose de su bar-tienda de comestibles, la joven becaria se siente por fin totalmente libre. Al igual que en el verano de 1958, cuando por primera vez en su vida se separó de sus padres, se siente “dans la légèreté d’être déliée des yeux de sa mère” (Ernaux, 2016: 59), liberada de la vigilancia celosa de una madre posesiva y exigente, que llegó a sustraerle su agenda y su diario íntimo de 1958 para quemarlos después en 1960. Por fin va a poder escribir sin esconderse. A través de la lectura de autores hasta entonces desconocidos para ella, de libros de filosofía, de la frecuentación de sus compañeros de estudio y de nuevos encuentros, su vida va a dar un vuelco. Es por aquella época cuando, sin confesárselo aún – aunque ya estaba entrenada en el ejercicio de la escritura –, empieza a fraguarse su vocación de escritora y

1. Durante los meses de verano de 1958, Annie Duchesne (Annie Ernaux, antes de contraer matrimonio con Philippe Ernaux) es monitora en una colonia de verano. Es la primera vez que se aleja de sus padres y la primera también que tiene una relación física con un hombre, H., el monitor principal, y luego con otros chicos del campamento. H. la desprecia al día siguiente de ese primer encuentro, convirtiendo a la joven en el hazmerreír de la colonia. Annie Ernaux relata este episodio sobresaliente, generador de vergüenza, en *Mémoire de fille* (2016).

deviene poco a poco un “être littéraire, quelqu’un qui vit les choses comme si elles devaient être écrites un jour” (Ernaux, 2016: 143).

1. ANNIE ERNAUX: FIGURA DE REFERENCIA DENTRO DEL PANORAMA LITERARIO DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN FRANCIA

Annie Ernaux tiene el mérito de haber sabido renovar la autobiografía trascendiendo lo íntimo, imprimiendo al género una relevancia sociológica. Más allá del retrato suyo universalmente difundido como autora de *La Place*, un auténtico *best seller*, Annie Ernaux es parte hoy en día de la cultura popular francesa y sigue reflejando, en la estela de Simone de Beauvoir, el empoderamiento de toda una generación de mujeres nacidas alrededor de los años 40. Observando el mundo al sesgo de su propia vida –las diferencias de clase, el acceso a la educación y a los bienes culturales, la enfermedad de Alzheimer², el aborto³, la pasión amorosa⁴, la vergüenza de los orígenes humildes, la condición de ser mujer...– ha conseguido que sus experiencias concernieran a muchos, que fueran un espejo en el que se reflejaran vidas ajenas. Posee para sus lectores ese don hipnótico de evocación al que alude Gaston Bachelard en *Poétique de l’espace*:

Les valeurs d’intimité sont si absorbantes que le lecteur ne lit plus votre⁵ chambre: il revoit la sienne. Il est déjà parti écouter les souvenirs d’un père, d’une aïeule, d’une mère, d’une servante, de la “servante au grand cœur”, bref, de l’être dominant le coin de ses souvenirs les plus valorisés (Bachelard, 1961 [1957]: 42).

Su estilo casi fotográfico, preciso, depurado, ha conseguido el apego de los lectores a su narrativa. Irrumpió en el ámbito literario en un momento propicio, mediados de los 70 y principios de los 80, años

2. Annie Ernaux abordó este tema en “*Je ne suis pas sortie de ma nuit*” (1997b), el diario íntimo donde da cuenta de las visitas que hizo a su madre, ya mayor, enferma de Alzheimer y recluida en un sanatorio.

3. Annie Ernaux cuenta en *Les armoires vides* (1974) y, años más tarde, en *L’événement* (2000), su aborto en 1964, cuando esta práctica era aún delictiva. Sería legalizada en 1974 a propuesta de la entonces ministra de Salud, Simone Veil, nueve meses después de la publicación de *Les armoires vides*.

4. Sobre el tema de la pasión amorosa, Annie Ernaux ha publicado cuatro textos autobiográficos: *Passion simple* (1991), *Se perdre* (2001b), *L’Occupation* (2002), *L’usage de la photo* (2005b).

5. *Votre*: perteneciente al escritor.

en los que las editoriales francesas se volvieron sensibles a los cambios de mentalidad. Al igual que Claude Gallimard –el editor de Annie Ernaux, que había tomado recientemente el relevo de su padre, Gaston Gallimard, y que cedería en 1988 la dirección de la editorial a su hijo Antoine– estas editoriales apostaron por una clase de jóvenes aspirantes a la literatura, escritores noveles que conectaban de forma muy directa con lectores nacidos, como ellos, en el periodo de la segunda guerra mundial, y con los que compartían una historia común, nuevas preocupaciones, una misma visión acerca de las transformaciones que convulsionaron su entorno y su país. Desde un principio, la intrusión mediática⁶ en el campo literario creó sin duda una *telemitología*⁷ en torno a la figura de estos escritores recién incorporados al mundo editorial y en particular de Annie Ernaux, presentándola como un ser coherente, concreto, accesible, inseparable de su obra, propiciando de este modo la buena recepción de su obra. Las condiciones de la literatura contemporánea que exigían al escritor mostrarse en actos públicos, participar en coloquios y debates universitarios y televisivos, y conceder entrevistas publicadas luego en periódicos –no sólo en *Le Monde*, por ejemplo, sino también en pequeños diarios de provincias– y revistas –no sólo en *Le Nouvel Observateur* o *La Quinzaine littéraire*, por citar dos de entre muchas, sino también en revistas de moda como *Elle* o *Femme d'aujourd'hui*–, favorecieron a Annie Ernaux porque consolidaron –y siguen afianzando hoy en día– la fidelización de un lectorado de clase media con un pasado parecido al suyo. Su nombre saltó a la fama el viernes 6 de abril de 1984, al acudir la escritora como invitada al programa literario *Apostrophes*⁸, dirigido por Bernard Pivot y emitido por la cadena de televisión francesa A2, para presentar su cuarto libro, *La Place*, publicado el año anterior. *Apostrophes* era “l’instance de consécration [...], [l’]épreuve initiatique qui [l’] adouberait écrivain” (Ernaux, 2001a: 22). La participación de Ernaux en el programa iba a originar de inmediato un aumento considerable de

6. Ver a este propósito el libro de Jean-Philippe Domecq, *Qui a peur de la littérature?* (2002) y su artículo “La passion pour l’écriture engendre la célébration janséniste de l’écriture” (2007).

7. Término utilizado por el sociólogo norteamericano Michael Schudson en su ensayo *The Power of News* (1995), en el que analiza la participación de la prensa y de la televisión en la creación de mitos, especialmente a través del género de la entrevista.

8. *Apostrophes* se llamará años después *Bouillon de culture*. Bernard Pivot seleccionaba tan rigurosamente a los escritores que Pierre Bergounioux, por ejemplo, fue invitado al programa después de haber escrito una treintena de libros.

recepción a la vez que la reedición de sus libros anteriores⁹ a *La Place* en la colección Folio. El 12 de noviembre de ese mismo año, *La Place* sería galardonado con el *Prix Théophraste-Renaudot*. Pocos días después, el 17 de noviembre, Ernaux escribiría en su diario íntimo que *La Place*, el *Renaudot*, era “le livre qui rachète tout” (Ernaux, 2011a: 84), el libro que le había permitido, de alguna manera, llenar los *armarios vacíos*¹⁰ de su infancia, dignificar no sólo la figura de su padre, un ciudadano francés como otros muchos, sino también dar voz a varias generaciones de franceses que la Historia había dejado de lado. *La Place* era un himno con el que Ernaux se había propuesto ya entonces “venger sa race” (Ernaux, 2011b), hacerle un sitio en la memoria colectiva, salvar el recuerdo de la gente común, de lo popular, de sus costumbres y de su modo de hablar, el de su propia familia, cuya vida anodina no tenía cabida en la gran literatura académica: “Je ferais, au delà de l’histoire de mon père, un désir de justice et de réparation des humiliations sociales et culturelles” (Ernaux, 2001a: 22). Sin embargo, esta empresa no la salvará de seguir sintiéndose una “transfuge de classe”¹¹ porque ser reconocida como escritora es “appartenir réellement (dans la manière de vivre, la possibilité de voyager, etc.) au monde dominant, très dominant même” (Laacher, 1991: 77).

Con el paso del tiempo, desde *La Place*, ha quedado evidenciado que dentro del panorama de la literatura autobiográfica en lengua francesa, Annie Ernaux, que obtuvo en 2008 el *Prix de la Langue Française* en reconocimiento al conjunto de su obra, es una referencia ineludible. *La Place* y *Passion simple* han sido traducidos a más de veinticinco idiomas. En el mes de marzo de 2006, salía en librería la quinta edición de *La Place* en la colección *Folio Plus – Classiques du XX^e siècle*. Este hecho inusitado tratándose de una escritora aún en vida confirmaba que Annie Ernaux había sido elevada a la categoría de autor *clásico*, de alguna manera inmortal. La relativa intemporalidad a la que alude el término *clásico* es inherente a los títulos de tres de sus últimos libros: *Les Années*¹² (2008), *Écrire la*

9. *Les armoires vides* (1974); *Ce qu’ils disent ou rien* (1977); *La femme gelée* (1981).

10. Annie Ernaux tiene treinta y tres años cuando publica *Les armoires vides* en 1974. La venta de seis mil ocho cientos ejemplares, ese mismo año, la hacen merecedora de reconocimiento público.

11. Esta expresión, acuñada por Richard Hoggart en *La Culture du pauvre* (1970), designa en sociología a las personas que están en posesión de un título académico superior al que se esperaba que obtuvieran en consideración de su clase social de origen. Así, Annie Ernaux ascendió socialmente, *se trasladó* de clase social, al licenciarse en la Facultad de Filosofía y obtener un puesto de profesora de literatura en un centro de Enseñanza Media cuando estaba destinada a ser, a lo sumo, institutriz.

12. Obra galardonada con el Prix Marguerite-Duras y el Prix François-Mauriac.

*vie*¹³ (2011) y *Mémoire de fille* (2016), que evocan el paso de los años por espacios íntimos, el fluir de la vida por lugares muy concretos, en particular los de la infancia y de la adolescencia, el resarcimiento de la memoria, libros que desgarran el “tissu temporel conjonctif sans action sur notre destin” (Bachelard, 1961 [1957]: 37) y ponen a la vista que “plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l’intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité” (Bachelard, 1957 [1961]: 37). Para Ernaux, “écrire c’est retenir la vie” (Ernaux, 2011c: 62), es un intento de perpetuar lo vivido, de desacralizar la muerte, el miedo a desaparecer sin dejar rastro, como el que la atenaza cuando se entrega a alguna “promenade de reviviscence” (Ernaux, 2011c: 52) con la esperanza de poder revivir lo vivido antaño en distintos lugares: “Dans un voyage de retour, initiatique, tout se résume à ‘ouvert’, ‘fermé’, encore là/plus là. Renvoyant à notre propre disparition” (Ernaux, 2011c: 52). Abundan escritores cuyo pensamiento se refleja en el de Ernaux; entre ellos, por ejemplo, Kamel Daoud, escritor y periodista argelino, en el transcurso de una entrevista en *France Culture*: “Écrire est une résistance, une façon de ne pas mourir” (Hakem, 2017). En esta necesidad de luchar contra la vorágine del tiempo se fundamentan los principios de su escritura autobiográfica acerada¹⁴, que a partir de *La Place* “est vraiment sous-tendue par la conscience de rapports entre [sa] situation de narratrice à l’intérieur du livre, et [sa] situation dans le monde social” (Laacher, 1991: 77). Estas dos perspectivas—el yo escribiente que se narra y el yo sumergido en su entorno¹⁵—se pueden diferenciar, pero son inseparables, participan la una de la otra:

Je n’ai pas cherché à m’écrire, à faire œuvre de ma vie: je me suis servie d’elle, des événements, généralement ordinaires qui l’ont traversée, des situations et des sentiments qu’il m’a été donné de connaître, comme d’une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l’ordre d’une

13. *Écrire la vie* reúne once obras de Ernaux, extractos de su diario íntimo, fotos y textos diversos.

14. A este tipo de escritura hace directamente alusión el título de la larga entrevista escrita a cuatro manos por Annie Ernaux y Frédéric-Yves Jeannet, *L’écriture comme un couteau* (2003).

15. Este yo sumergido en su entorno aparece en los textos *Journal du dehors* (1993) y *Regarde les lumières mon amour* (2014), con forma de diario, en el que Annie Ernaux comenta, en el primero, sus deambulaciones por París y las afueras, y relata en el segundo sus salidas durante un año al centro comercial parisino *Les Trois-Fontaines*, cercano a su casa.

vérité sensible. J'ai toujours écrit de moi et hors de moi.
(Ernaux, 2011c: 7).

Esta práctica sutil alcanza quizás su mayor consecución en *Mémoire de fille*, obra en la que la mujer escritora, *je*, se distancia de la joven que fue, refiriéndose a ella como *elle*. “C’est l’absence de sens de ce que l’on vit au moment où on le vit qui multiplie les possibilités d’écriture” (Ernaux, 2016: 151). No le es fácil escribir sobre sus recuerdos personales porque “il n’y a pas de vraie mémoire de soi” (Ernaux, 1999: 39). Por ello, para aprehender la verdad de lo que vivió en el pasado, recurre a menudo a los recuerdos de los demás, que son los archivos colectivos de un determinado grupo social, que validan o desmienten detalles de los recuerdos personales y ayudan a aclarar “cette opacité du présent” (Ernaux, 2016: 115) en el momento en que se vive. Este procedimiento queda evidenciado en *L’autre fille*, un relato en forma de carta que Annie Ernaux escribe a su hermana Ginette, a la que no conoció pues Ginette nació en 1932 y murió en 1938, dos años antes de que Annie Ernaux naciera. Ginette es una figura enigmática y desasosegante. Sus padres nunca hablaban a la joven Annie de la hermana muerta. No tiene ningún recuerdo directo de Ginette, salvo alguna fotografía. Annie Ernaux descubre tardíamente, con estupor y horror, que en una de esas fotografías donde aparecía un bebé —en el que ella había creído siempre reconocerse—, no era ella la fotografiada sino su hermana: “Quand j’étais petite, je croyais —on avait dû me le dire— que c’était moi. Ce n’est pas moi, c’est toi” (Ernaux, 2011a: 10). El propósito de Ernaux consiste en *entablar una relación* póstuma con ese ser desaparecido antes de tiempo, del que no tiene ningún recuerdo fiable, recogiendo aquí y allá como piezas de un puzle, los testimonios de allegados y algunas fotografías.

Cuando hace unas décadas parte de la crítica literaria ligada a los medios de comunicación, que divulgaba la literatura como cualquier otro bien de consumo fabricado por la industria del ocio, trató de definir las nuevas publicaciones autobiográficas que estaban proliferando, hizo circular el término *autofiction*¹⁶ acuñado años atrás por Serge Doubrovsky, quien proclamaba que la autobiografía había nacido en el siglo XVIII, siglo del individualismo, y que la *autoficción* era una mutación de la autobiografía

16. El término *autofiction* fue incorporado en el *Petit Robert* en la edición de 2001.

que se producía concretamente en el siglo XX¹⁷. El término, hoy en día ya algo desgastado y a veces envuelto en matices despreciativos, pretendía instituir un nuevo género que multitud de críticos y escritores (Alain Robbe-Grillet, Gilles Mora y Claude Nori, Vincent Colonna, Philippe Vilain, Sophie Calle, Philippe Lejeune...) intentaron definir mediante neologismos variados. Era frecuente leer que ciertas obras de Annie Ernaux eran consideradas autoficciones, y ver aparecer su nombre junto al de escritores contemporáneos cuyas obras eran calificadas igualmente, tales como Georges Perec, Patrick Modiano, Michel Houellebecq, Christine Angot, o Catherine Millet y Virginie Despentes. La autoficción sugería esencialmente la idea de una síntesis entre autobiografía y ficción, y suponía, por lo tanto, una alteración del modelo paradigmático dominante de la autobiografía que alude por defecto a hechos verosímiles. Doubrovsky pensaba que la autobiografía contemporánea era una *puesta en escena*, un amañado de retazos de vida íntima aderezados adecuadamente; una autobiografía con carácter folletinesco que entraba dentro de la categoría de la ficción por tener como finalidad producir el máximo impacto en el lector.

Annie Ernaux, como sucede con Patrick Modiano, Premio Nobel de Literatura, habita ya, como se ha dicho, en el panteón de los clásicos. Muchos de sus libros se prescriben en los centros de enseñanza, algunos de ellos han sido adaptados al teatro¹⁸ y existe un premio literario Annie Ernaux¹⁹. Didier Alexandre, profesor de literatura francesa de los siglos XX-XXI en la Universidad París IV-Sorbona, incluye con frecuencia a Annie Ernaux en su programa de conferencias²⁰ y dirige actualmente una tesis doctoral titulada “Écriture du moi à l’épreuve de la photographie: Annie Ernaux et Hervé Guibert”. Ernaux es una autora de referencia obligada en el seno de la crítica universitaria internacional. La figura que compacta autor, personaje y narrador, así como los temas clave de la obra, permiten acercamientos pluridisciplinarios. Para los sociólogos, Ernaux es

17. Véase el artículo firmado por Doubrovsky, “Pourquoi l’autofiction?” (2003).

18. Jeanne Champagne ha adaptado varios textos de Annie Ernaux para su compañía “Théâtre écoute”: *Passion simple* se representa desde 1994 –cf. el artículo de Roger Maria, “Passion simple?” (1994)-; *L’Événement* (articula varios textos extraídos de *Ce qu’ils disent ou rien*, *Les armoires vides*, *La femme gelée* y *L’Événement*); *La femme gelée*; *Regarde les lumières mon amour*; así como *Les Années*.

19. Premio creado por la ciudad de Saint-Leu-la-Forêt (le Val d’Oise), cercana a Lillebonne, ciudad natal de Annie Ernaux.

20. Didier Alexandre impartió una conferencia en abril de 2016 en la Maison de la Recherche de París-Sorbona, titulada “Le sexe et la mémoire chez Annie Ernaux”.

una de sus autoras predilectas.

2. LA INFLUENCIA DE PIERRE BOURDIEU Y SIMONE DE BEAUVOIR

En 1972, dos años antes de la publicación de *Les Armoires vides* (1974), Ernaux había leído con mucho interés dos libros fundamentales en la historia de la sociología que iban a orientarla hacia lo que ella misma denomina “auto-socio-biographie” (Ernaux, 2003: 21), un tipo de autobiografía en la que “toute fictionnalisation des événements est écartée” (Ernaux, 2003: 21): *Les Héritiers: les étudiants et la culture* (1964) y *La Reproduction: éléments pour une théorie du système d’enseignement* (1970) de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron. Ernaux afirmaría que estas lecturas fueron los detonantes –el “déclencheur” (Charpentier, 2005a: 160)– que la ayudarían a esclarecer, según comenta Isabelle Charpentier en un artículo sobre la obra de Ernaux, la “position qu’elle occupe dans le monde social, plus précisément [...] l’ensemble des positions qu’elle y a successivement occupé, pour devenir ‘l’ethnologue de soi-même’ (Ernaux, 1997: 40)” (Charpentier, 2005b: 114). Ernaux confesaría a Charpentier: “J’ai gardé longtemps les petites feuilles de notes que j’avais prises sur ces deux ouvrages, trois fois rien en fait par rapport à l’impact assez extraordinaire et bouleversant que ces livres ont eu pour moi” (Charpentier, 2005a: 161).

El pensamiento de Pierre Bourdieu dotó a la joven Annie Duchesne de los instrumentos necesarios para abordar sin ambages el análisis de su propio mundo. El reconocimiento de Ernaux hacia el sociólogo ha perdurado: en 2013, se une a otros escritores para rendir homenaje a Bourdieu en un libro conmemorativo en el que se estima el valor de su herencia ideológica y de la actitud vital que le caracterizó, la insumisión. El artículo escrito por Ernaux pone de manifiesto la fuerte influencia que ejerció sobre ella un texto de Bourdieu en particular, *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), que le permitió reflexionar en los años 80 acerca de las costumbres y particularidades de las clases sociales, las diferencias entre su propia clase social (sus padres, su familia, los habitantes del barrio) y la de personas de su entorno (amigas del colegio o amigos de la universidad, el propio Philippe Ernaux, su futuro marido, los médicos, los profesores...). Pero también, a nivel personal, la ayudó a asumir y comprender, retrotrayéndose a su infancia y adolescencia,

el origen del sentimiento de vergüenza que empezó a atormentarla y acomplejarla cuando alcanzó a *distinguir* los signos de las diferencias:

Si La distinction est philosophie, elle est aussi tableau d'histoire pour son analyse des modes de vie, et offre un vaste tableau de l'existence quotidienne des classes sociales des années 1960 et 1970. [...] Tout ce qu'on a vécu solitairement, la gêne, la honte de ne pas savoir comment parler, comment se comporter, tout ce qu'on s'impute à soi-même comme un manque de caractère ou de personnalité, cesse d'être un stigmat individuel (Ernaux, 2013a: 46, 48).

Por esta razón, Ernaux juzga necesario exteriorizarlo, escribirlo, porque “se taire, c'est taire sa réalité de femme et se ranger sous la domination masculine du monde” (Payot, 2000).

En varias ocasiones ha reconocido Annie Ernaux que la obra cumbre de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, que leyó por primera vez durante el invierno de 1959-1960, le permitió reflexionar acerca de su propia condición de mujer porque desde muy joven había sufrido personalmente, y sin poder explicarlo, las diferencias que implicaba el hecho de ser del sexo femenino, de verse relegada, por convencionalismos morales y sociales, a la *clase dominada*. Pero a pesar de que *Le deuxième sexe* de Beauvoir le había legado “les clés pour comprendre la honte” (Ernaux, 2016: 110), no le dio “le pouvoir de l'effacer” (Ernaux, 2016: 110). Porque, según Gaston Bachelard:

Tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude, sont en nous ineffaçables. Et très précisément, l'être ne veut pas les effacer. Il sait d'instinct que ces espaces de sa solitude sont constitutifs (Bachelard, 1961 [1957]: 37).

Y añade Bachelard que esta imposibilidad de *borrar* lo más hiriente que persiste en el ser desde la infancia, se debe a que “au delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques” (Bachelard, 1961 [1957]: 42). Lo mismo ocurre

con las *costumbres* psíquicas, que quedan también albergadas dentro de esa *casa natal* que representa mucho más que un espacio físico.

Aunque de procedencia social y de educación distintas, Simone de Beauvoir y Annie Ernaux –si bien Annie Ernaux es una intelectual de izquierdas como lo fue Beauvoir– comparten el mismo interés por poner de manifiesto el mundo parco y sofocante de la mujer contemporánea, relegada a un papel subsidiario dentro de la sociedad y en el seno de la familia. El primer libro de Ernaux en el que se aprecia la influencia de Beauvoir es sin duda *La femme gelée*. En sus primeras páginas, Ernaux pinta el retrato de las mujeres de su propia familia, rudas, pragmáticas, entrenadas para el trabajo y servir a los demás, sacrificadas, despreocupadas de sí mismas:

Mes femmes à moi, elles avaient toutes le verbe haut, des corps mal surveillés, trop lourds ou trop plats, des doigts râpeux, des figures pas fardées du tout ou alors le paquet, du voyant, en grosses taches aux joues et aux lèvres. [...] elles avaient travaillé ou travaillaient aux champs, à l'usine, dans des petits commerces ouverts du matin au soir (Ernaux, 1981: 9).

Una obra más tardía, *L'Occupation* (2002), podría leerse como una versión actualizada de la obra de Beauvoir *La femme rompue* (1967) –cuyo título, por otra parte, podría hacer sospechar que sirvió de inspiración al de *La femme gelée* de Ernaux–, libro con el que guarda también un cierto parecido, ya que ambos hacen referencia a una vida matrimonial llena de sinsabores. *L'Occupation* y *La femme rompue*, a la vez que exponen y analizan un sentimiento poco honroso, considerado socialmente abyecto, los celos, y su padecimiento por parte de la mujer, denuncian la libertad del hombre, socialmente reconocida e incluso valorada, para contravenir los acuerdos tácitos de la relación de pareja, entablando relaciones paralelas con otra mujer. La historia contada es parecida también: una mujer (la narradora) vive en un estado de indefensión, agarrotada por la educación, el engaño de su compañero sentimental, y tiende a victimizarse. En *La femme rompue*, la narradora, sabedora de que Maurice, su marido, se encuentra con su amante Noëllie, sufre imaginando lo que hacen:

Ils sont en pyjama, ils boivent du café, ils sourient... Cette

vision-là me fait mal. Quand on se cogne à une pierre, on sent d'abord le choc, la souffrance vient après: avec une semaine de retard, je commence à souffrir. Je ratiocinais, j'écartais cette douleur qui fond sur moi ce matin: les images. [...] J'ai ouvert son placard. J'ai regardé ses pyjamas, ses chemises, ses slips, ses maillots de corps; et je me suis mise à pleurer. Qu'une autre puisse caresser sa joue à la douceur de cette soie, à la tendresse de ce pull-over, je ne le supporte pas (Beauvoir, 1967: 140-141).

En *L'Occupation*, Ernaux se imagina también a su amante Philippe W. (en la realidad, Philippe Vilain)—pero con menos recato que Beauvoir²¹—“dans le lit d'une autre femme [qui] peut-être fait [...] le même geste, de tendre la main et de saisir le sexe. [...] Pendant des mois, j'ai vu cette main et j'avais l'impression que c'était la mienne” (Ernaux, 2002: 12).

Al igual que Simone de Beauvoir, Annie Ernaux —como también Hélène Cixous— ha apoyado y sigue apoyando las causas de las mujeres y el activismo feminista. En una entrevista que la escritora concedió al diario canadiense *La Presse* con motivo de la publicación de *Mémoire de fille*, la periodista pregunta a Annie Ernaux si se trata de un libro feminista. La respuesta de Annie Ernaux es contundente: “Je vais vous dire une chose: je me demande comment on peut ne pas être féministe. De la même façon, je ne comprends pas qu'on puisse avoir une vision des classes et de la domination qui soit de droite et conservatrice. Pour moi, c'est la même chose” (Collard, 2016).

En otras ocasiones, Annie Ernaux ha reconocido sentirse también cercana a Jean Genet porque, al igual que él, procede de un mundo proletario y accedió al “savoir intellectuel par effraction” (Ernaux & Jeannet, 2003: 34). Logró internarse en la clase superior, asimilar la lengua culta, para hacer de ella un instrumento de afirmación de sí misma, no sin cierto recelo y sentimiento de culpabilidad. En un texto breve incluido en *Retour à Yvetot* (2013) en el que alude a Jean Genet, retoma algunas de las reflexiones llenas de dudas que le son propias, acerca de cuál habría sido la modalidad de escritura más correcta en su caso, siendo una “immigrée

21. Beauvoir permanece muy pudorosa cuando alude al sexo como relación física, a pesar de que el título de su libro *Le deuxième sexe* levantara cierto revuelo cuando se publicó, poco antes de que el mayo 68 convulsionara Francia.

de l'intérieur”:

[...] Comment écrire, de quelle façon écrire? Est-ce que moi, la petite fille de l'épicerie de la rue du Clos-des-Parts, immergée enfant et adolescente dans une langue parlée populaire, un monde populaire, je vais écrire, prendre mes modèles, dans la langue littéraire acquise, apprise, la langue que j'enseigne puisque je suis devenue professeur de lettres? Est-ce que, sans me poser de questions, je vais écrire dans la langue littéraire où je suis entrée par effraction, “la langue de l'ennemi” comme disait Jean Genet, entendez l'ennemi de ma classe sociale? Comment puis-je écrire, moi, en quelque sorte immigrée de l'intérieur? (Ernaux, 2013b: 31).

A las figuras influyentes de Bourdieu, Beauvoir y Genet, habría que añadir finalmente la de Jean-Paul Sartre. A los dieciséis años, Annie Ernaux no sabe nada de Sartre, salvo que es un filósofo nihilista. La lectura de *La Nausée*, considerado un libro incendiario, va a cambiar radicalmente su visión del mundo. El título del artículo que Ernaux escribe en 2005 recordando la primera lectura que hizo de *La Nausée*, es de por sí explícito: “Le diable est venu à mon lit” —el diablo es Sartre que ha tentado a la joven Annie mientras leía *La Nausée* tumbada en la cama de su habitación en la casa familiar de Yvetot:

“Quelque chose m'est arrivé”, ce sont les premiers mots du journal de Roquentin, au début de La Nausée. À 16 ans, à moi aussi il m'est arrivé quelque chose au cours de la lecture, comme un miroir. L'adolescente vivant dans un imaginaire alimenté par les romans sentimentaux est saisie par le collet et ramenée dans la matérialité des gestes et des objets, la sensation épaisse du présent, immergée dans ce qui jusque-là n'était qu'un mot vague: l'existence (Ernaux, 2005a).

3. LA VERGÜENZA DE SER UNA “TRÁNSFUGA SOCIAL” REVERTIDA EN FUERZA IMPULSORA DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

El tema de la vergüenza como desestimación de su propia persona y condición, no sólo está presente en el libro de Ernaux *La Honte* (1997a); recorre toda su obra impregnándola de una atmósfera de inefable melancolía. La vergüenza ha creado una herida narcisista persistente, tiene un poder indestructible: “La grande mémoire de la honte, plus minutieuse, plus intraitable que n’importe quelle autre. Cette mémoire qui est en somme le don spécial de la honte” (Ernaux, 2016: 18-19). La vergüenza en Ernaux aparece sobre todo en relación con el tema de la sexualidad y de la imagen de sí misma, la imagen social, la que le devuelven los demás. De ahí que puedan distinguirse dos tipos de vergüenza, como lo señala la propia Ernaux: la vergüenza social, que vertebró la obra desde *Les armoires vides*, y la vergüenza sexual, de la que es objeto la joven Annie Duchesne en el campamento de verano durante aquel “été de jeunesse” (Ernaux, 2016: 77), y que aparece circunscrita al verano de 1958 en *Mémoire de fille*, aunque también subyace en *Ce qu’ils disent ou rien* y *L’Événement* donde se narra el aborto. En *Mémoire de fille* cuenta Ernaux cómo, por primera vez en su vida, la joven Annie, *elle*, tiene relaciones físicas no sólo con el monitor jefe del campamento, el más guapo y por el que se deja seducir, sino también con otros monitores: “elle était passée de bras en bras entre les deux nuits passées avec lui [H.]” (Ernaux, 2016: 97). A la mañana siguiente de haber estado con H., le gastan la broma del balde de agua sobre la puerta. Otro día, en el espejo de su habitación le han dejado un mensaje escrito con su dentífrico de color rojo –“Vive les putains” (Ernaux, 2016: 63)– y se siente “humiliée par les autres” (Ernaux, 2016: 78). En un pasaje de *Mémoire de fille*, Ernaux da a entender que la vergüenza sexual, propia de la juventud, la superó a la edad adulta, dando a entender con ello que la vergüenza social es mucho más tenaz:

[La honte sexuelle]. C’est une autre honte que celle d’être fille d’épiciers-cafetiers. C’est la honte de la fierté d’avoir été un objet de désir. D’avoir considéré comme une conquête de la liberté sa vie à la colonie. Honte de Annie qu’est-ce que ton corps dit, de On n’a pas gardé les cochons ensemble,

de la scène du tableau d’affichage. Honte des rires et du mépris des autres. C’est une honte de fille (Ernaux, 2016: 99).

La vergüenza como sentimiento alienante tiene una contrapartida: es la mayor fuente de inspiración para la escritora. Así lo resume Ernaux: “[...] j’avais grandi sans honte sociale, sans honte sexuelle. L’une et l’autre me sont tombées dessus. La deuxième, l’été 58. La double aliénation où je puise tout ce que j’écris, mais à l’aveugle” (Ernaux, 2011c: 44).

La Honte es una suerte de repertorio de los elementos que distinguen las clases sociales y de los fundamentos de las relaciones de clase. Aquí, Ernaux lleva a cabo un trabajo preciso de objetivación de los modos de vida de una comunidad concreta en un tiempo y espacio determinados, la de su infancia, describiendo los barrios y la organización de la ciudad, la disposición material de los objetos en la vivienda, los comportamientos, los cuidados de higiene, consignando fórmulas de cortesía, así como recordando los valores morales dominantes y las normas a respetar. En opinión de Christian Baudelot (2004), *La Honte* es una suerte de manual de etnografía destinado al uso de neófitos y, si fuera ilustrado con fotografías, sería un buen libro de etnografía.

La vergüenza en Annie Ernaux es analizada retrospectivamente, como se ha visto, a raíz de la lectura de Bourdieu principalmente. Gracias a ella, le fue posible dar un nombre al malestar que empañaban sus recuerdos. Ernaux constata que la vergüenza nace de la mirada que los demás, los del *otro mundo*, de la clase social superior, proyectan sobre ella, pero también proviene de la comparación que establece Ernaux como sujeto avergonzado entre su mundo, su intimidad, su cuerpo, que los otros desestiman, y el mundo –con sus propiedades físicas e intelectuales– de los otros. Al mismo tiempo esa mirada ajena le señala cuál es el lugar que le corresponde a ella concretamente en el ámbito social. La vergüenza es una reacción de humillación ante el juicio de los otros; genera en Ernaux, como sujeto avergonzado, a la vez en el pasado y en el presente, un juicio depreciativo sobre sí misma; desencadena una relación de inferioridad / superioridad entre ella misma y los demás; le señala la superioridad distintiva de los demás. La vergüenza engendra una falta de estima personal que Ernaux decide combatir con la escritura, sirviéndose de la lengua culta que pertenece a los que le han hecho avergonzarse. Escribe

desde la fractura social, la que separa los dos mundos de los que, a la edad adulta, participa a la vez, el mundo de los dominados (las clases humildes, sus orígenes) y el de los dominantes (intelectuales, clases pudientes), lo que imprime a su escritura una doble tendencia, un *double bind*²², hacia lo popular y hacia lo intelectual, y que se hace sentir, entre otras cosas, en la intercalación de elementos del léxico popular de sus orígenes en esos textos que publicará Gallimard, como sucede en *La Place*:

Le déchiffrement de ces détails s'impose à moi maintenant, avec d'autant plus de nécessité que je les ai refoulés, sûre de leur insignifiance. Seule une mémoire humiliée avait pu me les faire conserver. Je me suis pliée au désir du monde où je vis, qui s'efforce de vous faire oublier les souvenirs du monde d'en bas comme si c'était quelque chose de mauvais goût (Ernaux, 1983: 65).

A partir de la edad de doce años, la joven Annie, al entrar en contacto con el mundo privilegiado del colegio privado religioso de Yvetot, empieza a descubrir las diferencias y las desigualdades evidentes entre ella y sus compañeras. Ellas tienen otro sentido de lo que está bien y de lo que está mal, tienen un sentido estético que las hacen predominantes y les confiere poder, el poder en particular de avergonzar a las que no lo tienen, como la joven Annie:

Entre douze et quatorze ans, je vais découvrir avec stupéfaction que c'est laid et sale, cette poussière, que je ne voyais même pas. Ce serpent de Brigitte, désignant un endroit dans le bas du mur: "Dis donc, il y a longtemps que ça n'a pas été fait!" Je cherche: "Quoi, ça?" Elle m'a montré le minuscule rebord de la plinthe, tout gris, en effet, mais comment, il fallait nettoyer là aussi, j'avais toujours cru que c'était de la saleté normale, comme les traces de

22. La hipótesis del *double bind* (trad.: "doble vínculo" o "doble dependencia") es desarrollada a partir de 1956 por Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley y John Weakland en un intento de definición de la esquizofrenia. Véase a este respecto *Double Bind: the Foundations of the Communicational Approach to the Family* (Sluzki & Ransom, 1976 [1960]), y en particular el artículo "Toward a Theory of Schizophrenia" (Bateson et alii, 1976).

doigts aux portes et le jaune au-dessus de la cuisinière. Vaguement humiliée de constater que ma mère manquait à l'un de ses devoirs, puisque apparemment c'en était un [comme le signalaient] Femme pratique [et] Bonnes soirées (Ernaux, 1981: 22).

4. CONCLUSIÓN

Cuando se dio a conocer la obra autobiográfica de Annie Ernaux, se pensó en un principio que suponía una continuación de las reivindicaciones defendidas por los movimientos feministas de los años 60-70 y del pronunciamento compartido por Marie Cardinal, Hélène Cixous o Andrée Chedid que consistía en la afirmación de su propia identidad, desembarazándose de las prerrogativas que la familia, las instituciones y la sociedad tenían sobre ellas. Al publicar *La Place*, Annie Ernaux dejó claro que se distanciaba de esta tendencia imprimiendo a su texto un carácter *etnofamiliar* y autorreferencial. El conjunto de su obra es un ejemplo de una nueva forma de entender la literatura, como fusión entre sociología, historia y literatura; sociología porque ha descrito los hábitos y la organización de su grupo social de origen y se ha representado a sí misma dentro de él; historia porque ha recopilado acontecimientos de un pasado común a varias generaciones; literatura porque ha sabido explotar los recursos estéticos de la lengua culta para relatar su propia vida teniendo en cuenta lo anterior. A lo que se añade el sello característico del sedimento de la vergüenza que se asume en el presente de la escritura. “La honte n’a jamais cessé de m’habiter”²³, declaró Ernaux en el transcurso de una entrevista. Desde el punto de vista sociológico, Annie Ernaux es el reflejo de una sociedad en lucha contra sus propios arcaísmos, deseosa de reconciliarse con sus orígenes populistas y fascinada por los avances tecnológicos.

Quizás, como explica Patrick Modiano a propósito de su propia obra con ocasión de la publicación su último libro, *Souvenirs dormants*, todos los libros de Annie Ernaux no formen más que “un seul ‘roman’ écrit de manière discontinue” (Modiano, 2017: 17). “Le terme ‘éternel retour’

23. Véase la entrevista a Annie Ernaux por B. Walter, “La honte n’a jamais cessé de m’habiter” (1997).

pourrait servir de définition à une démarche littéraire. Se retourner sur certains épisodes que vous avez vécus, au présent, dans le désordre, et leur donner, avec le recul du temps, une certaine ligne musicale” (Modiano, 2017: 17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1961) [1957]. *La poétique de l'espace*. <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> [19/05/2017].
- BATESON, G.M; JACKSON, D.; HALEY, J. & WEAKLAND, J. (1976). “Toward a Theory of Schizophrenia”. En *Double Bind: the Foundations of the Communicational Approach to the Family*, C. Sluzki & R. Ransom (eds.), 3-22. Nueva York: Grune & Stratton.
- BAUDELLOT, Chr. (2004). “Briser des solitudes’... Les dimensions psychologiques, morales et corporelles des rapports de classe chez Pierre Bourdieu et Annie Ernaux”. En *Annie Ernaux: une œuvre de l'entre-deux*, Fr. Thumerel (dir.), 105-114. Arras: Artois Presses Université.
- BEAUVOIR, S. de (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- ____ (1967). *La femme rompue*. Paris: Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, P. & PASSERON, J.-C. (1964). *Les Héritiers: les étudiants et la culture*. Paris: Éditions de Minuit.
- ____ (1970). *La Reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Éditions de Minuit.
- CHARPENTIER, I. (2005a). “La littérature est une arme de combat... Entretien avec Annie Ernaux”. En *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, G. Mauger (dir.), 159-175. Broissieux: Éditions du Croquant.
- ____ (2005b). “Produire une ‘littérature d’effraction’ pour ‘faire exploser le refoulé social’ – Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l’œuvre autosociobiographique d’Annie Ernaux”. En *L’Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, M. Collomb (dir.), 111-131. Montpellier: Centre d’Études du XX^e siècle, Université

- Paul Valéry-Montpellier.
- COLLARD, N. (2016). "Annie Ernaux: ce n'est pas simple d'être une femme" (entrevista). *La Presse.Ca*, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201605/17/01-4982487-annie-ernaux-ce-nest-pas-simple-detre-une-femme.php> [10/06/2017].
- DOMECQ, J.-Ph. (2002). *Qui a peur de la littérature?* París: Mille et une nuits.
- ____ (2007). "La passion pour l'écriture engendre la célébration janséniste de l'écritûûre". En "La littérature s'est-elle détournée du monde", *Le Magazine littéraire* 461 (febrero), 22-23.
- DOUBROVSKY, S. (2003). "Pourquoi l'autofiction?". *Le Monde* (29 de abril).
- ERNAUX, A. (1974). *Les armoires vides*. París: Gallimard.
- ____ (1977). *Ce qu'ils disent ou rien*. París: Gallimard.
- ____ (1981). *La femme gelée*. París: Gallimard.
- ____ (1983). *La Place*. París: Gallimard.
- ____ (1991). *Passion simple*. París: Gallimard.
- ____ (1993). *Journal du dehors*. París: Gallimard.
- ____ (1997a). *La honte*. París: Gallimard.
- ____ (1997b). "Je ne suis pas sortie de ma nuit". París: Gallimard.
- ____ (2000). *L'événement*. París: Gallimard.
- ____ (2001a). "Le saut dans le vide". En *Merci Bernard Pivot*, St. Benhamou (ed.), 22. París: *Le Journal du Dimanche* (Supplément gratuit au *Journal du Dimanche* du 18 mars 2001).
- ____ (2001b). *Se perdre*. París: Gallimard.
- ____ (2002). *L'Occupation*. París: Gallimard.
- ____ (2005a). "Le diable est venu à mon lit". *Libération*, http://www.liberation.fr/cahier-special/2005/03/11/le-diable-est-venu-a-mon-lit_512559 [22/06/2017].
- ____ (2005b). *L'usage de la photo*. París: Gallimard.
- ____ (2008). *Les années*. París: Gallimard.
- ____ (2011a). *L'autre fille*. París: NiL Éditions.
- ____ (2011b). "Je voulais venger ma race" (entrevista con Grégoire Leménager). *Le Nouvel Observateur*, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html> [02/06/2017].
- ____ (2011c). *Écrire la vie*. París: Gallimard.

- _____. (2013a). “La distinction, œuvre totale et révolutionnaire”. En *Pierre Bourdieu. L’insoumission en héritage*, E. Louis (dir.), 17-48. París: Presses Universitaires de France.
- _____. (2013b). *Retour à Yvetot*. París: Mauconduit.
- _____. (2014). *Regarde les lumières mon amour*. París: Seuil.
- _____. (2016). *Mémoire de fille*. París: Gallimard.
- ERNAUX, A. & JEANNET, F.-Y. (2003). *L’écriture comme un couteau*. París: Stock.
- HAKEM, T. (2017). “Kamel Daoud: ‘Écrire est une résistance, une façon de ne pas mourir’ (entrevista con Kamel Daoud). *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/emission-speciale-kamel-daoud> [28/08/2017].
- HOGGART, R. (1970). *La Culture du pauvre*. París: Éditions de Minuit.
- LAACHER, S. (1991). “Annie Ernaux ou l’inaccessible quiétude. Entretien avec Annie Ernaux. Suivi d’un entretien avec l’écrivain”. *Politix* 14, vol. 4, 73-78.
- MARIA, R. (1994). “Passion simple?”. *L’Humanité* (19 de febrero).
- MODIANO, P. (2017). “Souvenirs dormants” (entrevista). *Bulletin Gallimard* 519, 17.
- PAYOT, M. (2000). “Annie Ernaux: ‘un moment violent’” (entrevista). *L’Express – Livres*, 13/04.
- SCHUDSON, M. (1995). *The Power of News*. Cambridge: Harvard University Press.
- SLUZKI, C. & RANSOM, R. (eds.) (1976) [1960]. *Double Bind: the Foundations of the Communicational Approach to the Family*. Nueva York: Grune & Stratton.
- WALTER, B. (1997). “La honte n’a jamais cessé de m’habiter” (entrevista a Annie Ernaux). *Marie Claire* (marzo).

Recibido el 27 de junio de 2017.

Aceptado el 15 de septiembre de 2017.

**NINA BOURAOUI: DE *GARÇON MANQUÉ* A *POUPÉE BELLA*,
ITINERARIO VITAL DE UNA CONSCIENCIA**

NINA BOURAOUI: FROM *GARÇON MANQUÉ* TO *POUPÉE BELLA*,
LIFE ITINERARY OF A CONSCIOUSNESS

Montserrat SERRANO MAÑÉS

Universidad de Granada

mserrano@ugr.es

Resumen: La autobiografía, estrechamente ligada con el autor/autora, lleva implícita la identidad sexual. Aunque es difícil evitar las especificidades femeninas, no debemos obviar la posible universalidad de esas obras, ni las particularidades propias de cada autora. En Bouraoui observamos un tratamiento particular del relato autobiográfico-autoficcional y del diario íntimo: el triple edificio literario de *Garçon manqué*, *Poupée Bella* y *Mes mauvaises pensées*, son variantes de estos tipos de escritura. De GM, autobiografía-autoficción, y PB, diario íntimo exhibicionista, pasamos a la novela MMP, teñida de datos biográficos. La biografía, utilizando diversas formas del discurso autobiográfico, es una constante de su escritura.

Palabras clave: Nina Bouraoui. Autobiografía. Autoficción.

Abstract: The autobiography, closely linked with the authors, implies sexual identity. Although it is difficult to avoid female specificities, we must not ignore the possible universality of such works, or the particularities of each author. Bouraoui observed a particular treatment of the autobiographic-autofictional story and the intimate diary: triple literary building *Garçon manqué*, *Poupée Bella* and *Mes mauvaises Pensées*, are variants of these

types of writing. After GM, autobiography-autofiction, and PB, intimate diary exhibitionist, we analyse the novel MMP, tinged with biographical data. Biography, using various forms of autobiographical discourse, is a constant in her writing.

Key Words: Nina Bouraoui. Autobiography. Autofiction.

1. DE LA AUTOBIOGRAFÍA, LA AUTOFICCIÓN Y EL DIARIO

Cuando abordamos la escritura autobiográfica, aplicada a mujeres, la tentación de dejarse abducir por los *Gender Studies* es grande. Ciertamente, la autobiografía está estrechamente ligada a la identidad de su autor/autora, por lo que lleva, también, el signo de su identidad sexual. Pero aunque es difícil no caer en las especificidades femeninas, no debemos dejar al margen lo que pueda haber de universal en esas obras, ni las particularidades propias de cada autora. En el auge de la escritura femenina de fines del siglo XX se observa cómo la mujer encontró en ese campo su manera de “decirse”; gesto autobiográfico en la que lo vivido, expresado de manera franca, en muchos casos rayana en la pornografía, ha dado paso a una escritura siempre explícita, pero explorando nuevos caminos de expresión: tercera persona, historias *ajenas* ficcionales o propias, abordadas desde una perspectiva más alejada, son cada vez más frecuentes, sin que desaparezca la sinceridad casi impúdica, ni la falta de respeto a los tabúes.

Las formas que adopta la escritura de sí mismo son múltiples. Ph. Lejeune ha pasado del estudio de la autobiografía al estudio del diario íntimo¹. Éste reposa también sobre un pacto que obliga al autor a ser absolutamente sincero. Pero cabe preguntarse si ello es posible: la estructura del diario, más que la autobiografía, implica la nula distancia entre lo contado y lo ocurrido. Se trataría de una escritura inmediata, sin pasar por el filtro del recuerdo, como sucede en una autobiografía.

La boga de la autoficción nos permite, como lectores, insinuar nuestros recelos sobre la posibilidad de *decirse*. Quizá la mezcla de

1. Lejeune (2013: 45) confirma la idea de “pacto autobiográfico”, considerando que la autobiografía es tanto un modo de lectura como un tipo de escritura, “un *effet contractuel* historiquement variable”.

verdad biográfica y ficción sea un modo de ofrecer una aportación teórica personal, aunque no exclusiva. El punto de vista selectivo que implica la autoficción puede suponer una ruptura con el aspecto autobiográfico, y también implicar nuevas maneras de expresarse.

En el caso de Nina Bouraoui, podemos observar el tratamiento acordado al relato autobiográfico –o autoficcional: las fronteras son inestables– y al diario íntimo: en *Garçon manqué*, *Poupée Bella* y *Mes mauvaises pensées* nos encontramos con variantes de estos tipos de escritura². Si GM puede considerarse una mezcla de autobiografía y autoficción, PB refleja una transcripción puntual y dispersa, que quiebra lo que se considera proyecto autobiográfico³.

Autoficción o relato real, estamos ante una escritura que podemos calificar de identitaria, y por tanto, incluida en lo que Lejeune denomina autobiografía⁴: textos en los que el autor se compromete a decir la verdad sobre sí mismo. Y si algo caracteriza la escritura de Bouraoui es su dualidad. En su obra se entrecruzan su problema identitario –dualidad cultural y genérica– con la transgresión de la escritura. En estos libros, descubriéndose por la palabra, la autora exhibe los tabúes franqueados para llegar a su aceptación. El que haya abandonado el territorio de la autobiografía tras MMP nos lleva a pensar que esa dolorosa etapa ha concluido⁵.

2. *GARÇON MANQUÉ* O EL ARTE DE RELATAR RECUERDOS

GM, escrito en primera persona, se presenta como narración autobiográfica-autoficcional, una exploración identitaria en la que, sin embargo, queda abierta una puerta hacia la ficción: los límites entre lo contado y lo no dicho por la narradora son siempre indecisos; esa inestabilidad de la realidad transcrita muestra su deseo de mantener

2. Los títulos de las obras se señalarán con las abreviaturas siguientes: *Garçon Manqué*: GM; *Poupée Belle*, PB; *Mes Mauvaises pensées*: MMP.

3. En el caso de Bouraoui, como en el de tantas escritoras, debemos tener siempre presente que el problema fundamental de la autobiografía es averiguar no cómo se escribe, “mais pourquoi l’écrivain passe à l’acte” (Hermetet & Paul, 2016: 16).

4. Como indica Lejeune (2013), es esencial el aprendizaje de saber decir “yo” y construirse una historia, con mitos fundadores y un sistema de valores propios.

5. A propósito de su novela *Avant les hommes*, aparecida en 2007, la autora dice haber pasado página del yo autobiográfico: “J’ai tourné la page du ‘je’ autobiographique”.

secretos momentos especiales, sin esconder ni desmentir la vertiente autobiográfica: la onomástica y la cronología permiten identificar protagonista y autora, asentándose en una construcción narrativa basada en la dualidad: nominativa, espacial y sexual.

2.1. Forma y espacios en *Garçon manqué*

Aparentemente, GM es un relato clásico, autobiográfico y lineal, con un narrador homodiegético que cuenta la historia en primera persona; sin embargo, en lo referente a la escritura hallamos frases en presente entrecortadas y nerviosas, que causan una sensación de fragmentación. Bouraoui parece sentir que sus dos espacios vitales, Argel y Rennes, son opuestos; su único vínculo es el mar, y momentos privilegiados de la memoria ligados al tiempo pasado en la playa. El marco aparentemente estable deja de serlo cuando la multiplicidad de nombres de la protagonista impide la cristalización del relato, subrayando su búsqueda identitaria.

El espacio, dividido en dos partes, se corresponde en líneas generales con dos tiempos cronológicos alternos y escrituralmente equilibrados: *Alger*, *Rennes*. Dos breves epígonos –*Tivoli*, *Amine*–, cierran el relato, construido aparentemente a partir de momentos enterrados en la memoria. Bouraoui yuxtapone constantemente espacios abiertos y libres, con otros cerrados seguros: la casa, la habitación o el coche; frente a ellos, los espacios prohibidos: la calle, la ciudad. Ese *yo* subraya la distancia existente entre el *yo narrado* y el *yo narrador*⁶. Pero los lugares cerrados, protectores, no son totalmente positivos. Recordando *La Voyeuse interdite*, la casa se percibe como prisión, y la habitación como lugar íntimo en el que puede construirse.

2.2. Líneas temporales y memoria

Aunque la cronología es lineal, la memoria, siempre débil, decolora el relato. Sentimos momentos detenidos en el flujo de los recuerdos: mismo

6. Según G. Cordesse, “Cette distinction essentielle entre héros et narrateur, ou Je-narré et Je-narrant, réintroduit bien un certain jeu entre ces deux positions; le Je-narrant est séparé du Je-narré par le temps (de quelques heures dans un ‘journal intime’ à plusieurs années dans les ‘mémoires’), il est supérieur au Je-narré grâce à la connaissance des événements ultérieurs, et peut-être à l’expérience acquise ou à la sagesse rétrospective” (1988: 490). Cf. también J.M. Adam (1985: 178).

mar, mismo baño, mismos juegos... El presente deviene perdurable. La cadencia del pasado se refleja en instantes claves: la fecha de su llegada a Argelia desde Rennes o el comienzo de la violencia, cuando en 1970 abandona el país, que queda inmovilizado en el tiempo de la memoria:

*Je deviendrai un corps qui attend. Ici le temps est infini.
Il est entêtant. C'est une prison. Il est contre les hommes.
Il est à leur insu. Chaque jour est une violence. Chaque
instant est une explosion. Dès 1970 la violence algérienne
est dans la rue. Elle vient du temps immobile. Elle est dans
ces corps qui cherchent. Qui marchent en cercles (GM: 39-40).*

Un cierre espacial gradual, que implica espacios hasta entonces seguros, anuncia el fin de sus años argelinos. En el hilo de la memoria, las proyecciones hacia el futuro de su nueva vida devienen interrogaciones vitales –“Qui serai-je en France? Où aller? Quels seront leurs regards?” (GM: 20). La acuidad de su mirada hace que en sus interpelaciones al amigo de infancia –si acaso fuera real–, sea capaz de relatar el futuro que les espera, cuando para el *yo narrador* ese futuro pertenece ya al pasado. Amine convierte a ese narrador en ficticio, al ser el lector el verdadero receptor. Al borrar su identidad, la narradora borra la suya propia: *yo narrador* y *yo narrado* se codean en ese *decir* el futuro del otro, que parecen más bien sus vivencias. Ambos se confunden en la voz de papel, que muestra cómo los sentimientos y su amistad infantil son un todo.

2.3. Tiempos y voz

El uso de la primera persona y del presente⁷ enraíza el relato en la autobiografía⁸, y pone de relieve la búsqueda perenne de la narradora. El juego de oposiciones basado en la dualidad –espacial,

7. J. Milly (1992: 131) destaca cómo el relato en presente da al lector la impresión de una mayor actualidad de la historia, siendo un procedimiento adoptado a menudo por los escritores en los textos que transponen sus recuerdos y los vaivenes entre presente y pasado, permitiendo explotar “toutes les ressources de la langue en matière de temporalité”.

8. Según D. Cohn (1981: 196-197), “Dans le roman autobiographique, le temps qui suscite les réflexions les plus intenses est plus souvent le présent que le passé, si bien que les esprits les plus mémorables que le genre a produit appartiennent au moi *narrateur* plutôt qu'au moi de l'histoire”.

identitaria—, la elección escritural, descubren a una Bouraoui que se sabe portadora de una identidad fracturada. En esa cohabitación interna intenta construirse un nuevo yo: Yasmina, convertida en Nina, tratará, gracias al quimérico Amine, convertirse en su doble. Por la escritura, pasado y presente se funden así en las mismas identidades:

Je passe de Yasmina à Nina. De Nina à Ahmed. D’Ahmed à Brio. [...] Je ne sais pas qui je suis. Une et multiple. Menteuse et vraie. Forte et fragile. Fille et garçon. Mon corps me trahira un jour. [...] Je retiendrai Nina, de force, comme un animal sauvage (GM: 60).

En tensión constante entre las dos orillas, el único punto de anclaje seguro es la escritura. Desde el principio, con continuas alusiones, Bouraoui apunta a ese espacio escritural como lugar de libertad para construirse. Su finalidad, desde el silencio doloroso de sus primeros años, sería así poder inscribirse en el mundo escribiendo:

Oui, je me prends pour un homme. Mais un homme qui voit. Un homme qui sait. Toi tu es empêché par ton enfance. Ton inconscience. Ce rêve fera écrire. Mon secret. Écrire. Me sauver du monde. De ton regard. Perdre Alger. Perdre l’Algérie. C’est impossible. Mais ça arrivera, Amine (GM: 86-87).

Las páginas dedicadas a sus veranos franceses afirman su interminable exploración personal. La relación con su familia de Rennes se incluye en largas analepsias, en ocasiones fragmentadas. Esos veranos que se repiten y superponen no contradicen lo expresado en la primera parte: deseo de afirmación, escritura como espacio de libertad. Mar y playa siguen siendo puntos de referencia indispensables. La felicidad que le aporta el mar es inseparable de la felicidad de sentirse querida:

C’est un bain heureux. L’eau est chaude. [...] Puis je remonte l’escalier de pierre, un peu effrayée. Mais je ne dis rien. Ma grand-mère m’enroule dans une serviette-éponge. Elle frotte de toutes ses forces. Contre la mer qui se retire

déjà. Contre ses courants. Contre la nuit qui tombe sur la plage engloutie. [...] Je n'ai plus peur. Je suis aimée (GM: 168).

Pese a todo, el pasado rebrota superponiéndose al tiempo contado. Los cuerpos blancos tendidos en la arena evocan momentos sepultados en su memoria, y hacen que establezca una comparación con los cuerpos masacrados en Argelia:

Une plage froide et souvent trempée. [...]. Avec tous ces corps allongés. Qui attendent le soleil. La couleur. Avec ce désespoir d'être blanc. En été. Ces corps alignés. Ou en escalier. Sur le ventre. Sur le dos. Assis. En biais. Ces corps immobiles. Figés dans leur dernier geste. Qu'on pourrait croire morts, vus de loin. Morts et nus. Comme tous ces corps découverts après le massacre du village de B. Des corps d'enfants. Coupés en deux. Des corps de femmes tailladés sur la longueur. Comme une fermeture Éclair (GM: 154).

La casa, espacio seguro, se amplifica convirtiéndose en refugio. Asimilándose al granero con toda su carga simbólica⁹, el piso superior guarda la memoria de su madre. Nido protector, la casa tiene el poder de borrar los miedos y protege de la muerte, que merodeaba entre los muros argelinos: “Seule la maison existe. Seule la maison irradie. Comme si je ne l'avais jamais quittée. Elle devient ma maison” (GM: 118).

El uso predominante del presente afirma el carácter repetitivo de los recuerdos. Como lectores, accedemos al relato de los veranos que se suceden con una cadencia iterativa que no borra, sin embargo, los momentos lejanos del *yo narrante* (GM: 146). Los límites cronológicos de este bloque son tenues. El encuadre espacial incluye regresos al pasado,

9. Durand (1969: 275-281) y Bachelard (1981: 23-50) se refieren a este aspecto. Si Bachelard le dedica un capítulo –“La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte”–, para Durand “Le grenier, malgré son altitude, est musée des ancêtres et lieu de retour aussi énigmatique que la cave. Donc, ‘de la cave au grenier’, ce sont toujours les schèmes de la descente, du creusement, de l’involution et les archétypes de l’intimité qui dominent les images de la maison”. Es interesante ver la diferencia que se establece entre la casa paterna, que pasa desapercibida, y la materna, que Bouraoui describe minuciosamente, confirmando la idea de Bachelard sobre lo que él denomina “la maternidad de la casa” (1981: 57).

focalizados en los personajes del núcleo familiar; es el modo, también, de incluir en esta su biografía la biografía del *antes*, la historia de sus padres, como si formara parte de su memoria personal, en un hacer literario que recuerda la *no-autobiografía* de Yourcenar.

Las huidas hacia el futuro relacionadas con el tiempo restituído por la escritura se incardinan en un eje discursivo particular: el del desenraizamiento, el de una identidad negada por la mirada de los otros: hija de argelino y de francesa, resultado de una pareja mixta. La concatenación de movimientos temporales (analepsias-prolepsis, pasado-futuro) crea una cadencia que estabiliza en cierto modo la cronología, y la narradora sitúa los hechos vividos por sus padres al mismo nivel temporal que los suyos propios:

Un jour, j'entendrai, à l'arrêt du bus numéro 21, une femme dire en regardant mon père: Il y a trop d'Arabes en France. Beaucoup trop. Et en plus ils prennent nos bus. Ses mots et mon silence. Cette incapacité à répondre. À hurler. Cet homme est mon père. Respectez-le ou je vous insulte. Respectez-le ou je vous frappe. Respectez-le ou je vous tue. [...] Mais rien. Mon silence. Mon père et mon silence. Lui non plus il ne dira rien (GM: 130).

Bouraoui parece querer forjarse una identidad contra las actitudes de quienes no aceptan la diferencia. La fragilidad de su yo desaparece en su afirmación final –“Je n'ai pas honte d'être aussi algérienne. [...] J'étoufferai mon côté français” (GM: 170)–, en su lucidez para rechazar toda representación que minimice su identidad cultural. Pero antes debe pasar por sus identidades argelinas reprimidas, por el rechazo de su yo inventado, ese Ahmed que ahora esconde –“Dans cet été français je cache profondément Ahmed” (GM: 179).

La gradación elegida se apoya en el *yo narrador*, que sustituye al *yo de la acción*. Cuando da preferencia al tiempo ulterior, reenvía el relato hacia un futuro ya inscrito en su realidad. Las alusiones a sus libros son una respuesta a sus miedos y una negación de sus silencios: “Bien sûr qu'il ne fallait pas répondre. Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux, ça, la haine de l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris” (GM: 132). En el mismo sentido, los monólogos interiores expresan su voluntad de escribir

como manera de refugiarse de sus miedos, como una ruptura de su silencio protector, y abarcan el presente y el futuro de la escritora¹⁰, reflejando su profundo desasosiego. Pero, lúcidamente, establecida firmemente en el presente, es capaz de aunar ironía y amargura; la escritura brota entonces como el arma de defensa elegida:

Cette génération, ni vraiment française ni vraiment algérienne. [...] Ces enfants fantômes. Ces prisonniers. Qui portent la mémoire comme un feu. Qui portent l'histoire comme une pierre. Qui portent la haine comme une voix unique. Qui brûlent du désir de vengeance. Moi aussi j'aurais cette force. Cette envie. De détruire. De sauter à la gorge. De dénoncer. D'ouvrir les murs. Ce sera une force vive mais rentrée. Un démon. Qui sortira avec l'écriture (GM: 129).

2.4. *Tivoli* y *Amine*, los epígonos

Tivoli, primera y breve conclusión de GM, se abre sobre otro horizonte, un lugar de posible transformación. La alternancia del *je* y el *nous*, las alusiones a la presencia de su hermana, tienen el efecto benéfico del olvido y desaparición de la barrera que le impedía reconstruir su identidad. Con el uso del pasado durativo, los recuerdos se transforman en elementos positivos para el descubrimiento de su nuevo yo. Sin trabas de ningún tipo, es feliz de ser ella misma, y de poder sentir su cuerpo libre, bajo la mirada sin prejuicios de los demás: “Je suis devenue heureuse à Rome. [...] Je venais de moi et de moi seule” (GM: 185).

Sin embargo, desde esa apertura positiva, Bouraoui se adentra de nuevo en lo más profundo de su ser, en el segundo epílogo de dos páginas titulado *Amine*. Aunando escritura autobiográfica y epistolar, ambas reflejos del yo más profundo, Bouraoui incluye una carta redactada en el presente de la escritura y dirigida a Amine, personaje de su pasado. Especie de bisagra entre pasado-presente, esa carta aparentemente cierta reaviva el juego confuso de identidades, sumiendo en la inestabilidad toda

10. “Moi aussi je l'aurais, cette force” (GM: 132): El uso aislado de un tiempo relativo del pasado, el condicional en -rais, que Milly llama “futur du passé” (1992: 127), reafirma la superposición temporal.

frontera cronológica o espacial, y aboliendo las distancias entre ficción y realidad. La carta, cuyo verdadero destinatario parece ser el lector, relata recuerdos, al tiempo que se asoma al porvenir, y esa percepción del futuro la aleja definitivamente de su pasado. Finalmente, revela también, junto a la fuerza de la escritura, la importancia de ese doble sexual, ficticio o real, que se funde con la también doble identidad geográfica de Bouraoui:

Sans le savoir, tu m'as donné parfois la force d'écrire. Par ton souvenir, si plein, si constant. [...]. Il restera toujours une trace de toi, Amine. Sur ma peau. Un petit tatouage bleu, comme le ciel d'Alger. Il restera toujours quelque chose de nous, Amine. Dans nos rêves. Dans notre force. Dans cette joie à retrouver. Dans cette odeur algérienne qui revient comme par miracle à chaque printemps français (GM: 188-189).

Siempre a través de la exploración identitaria, tan visible en GM, Bouraoui continúa su búsqueda personal y profundiza en datos autobiográficos, en libros a veces desconcertantes. PB es el relato de la aceptación de sí misma, mientras que en MMP regresa a su pasado argelino, y da la impresión de que, por fin, ha hallado la calma y la paz en el amor y la escritura. La forma escritural varía de un libro a otro, pero manteniéndose siempre en ese espacio del *decirse* que es la escritura *autobiográfica*. Si en GM onomástica y cronología permiten la identificación autobiográfica entre protagonista y autora, la construcción narrativa subraya continuamente la dualidad. Las elecciones clásicas de la escritura son los de una narración autobiográfica de desarrollo lineal, con un autor homodiegético que relata en primera persona. Pero esa escritura afilada, que evoca casi fotográficamente los recuerdos con frases cortas, crea una sensación de fragmentación.

3. *POUPÉE BELLA*, LA AMBIGÜEDAD DEL DIARIO ÍNTIMO

Al autobiográfico-autoficcional GM le sigue el relato deslavazado de PB. Y a las frases cortas, cortantes incluso, de esta suerte de diario íntimo, le sigue, para concluir el ciclo autobiográfico, el relato interminable de MMP. En los tres casos Nina Bouraoui, sin dejar las orillas de la escritura

del yo, se regodea en dejar al lector un post-gusto, como el de un buen vino de ambigüedad formal: son relatos, novelas, autobiografías, autoficción¹¹? Solo la escritura parece ser un ancla. De un libro a otro, las pistas autobiográficas se repiten. Este triple edificio literario en el que nos hemos apoyado, se yergue y mantiene gracias a la reintegración del pasado. La exploración de su yo está sembrada de puntos de referencia inamovibles: onomástica, cronología, datos personales y familiares... Esas referencias le permiten afirmarse como sujeto, y contar con un espacio más allá de la escritura misma.

En PB subyace el deseo de exponerse. Al elegir la forma de diario íntimo, destinado en realidad a un público potencial –la mentira de la escritura autobiográfica está más presente que nunca–, Bouraoui revela su yo profundo, ese que debiera quedar encerrado en el secreto del diario. Pero premeditadamente nos regala un acercamiento de sus deseos: amor y escritura. Para ello se cuida de no esconder la realidad de sus vagabundeos nocturnos en el mundo de la homosexualidad.

3.1. Estructura y formas escriturales en *Poupée Bella*

La escritura entrecortada que la caracteriza es aún más evidente en este libro que adopta la forma fragmentaria del diario personal, fragmentación que le permite huir de toda tensión compositiva¹². La forma discontinua provoca una sensación de desmoronamiento, que parece querer anclarse formalmente en la numeración de fragmentos. La fluctuación entre el presente de la escritura, implícito en un diario, y los estratos del pasado, sugieren una sensación de escritura en eco, tanto dentro de PB como en otras obras de la autora. Aquí, sus deseos más secretos y sus deambulaciones nocturnas permiten que la escritura, el “decir”, abra el camino de la consciencia. La aceptación de su identidad sexual transforma la noche en agente de deseo; es una frontera múltiple en la que se afrontan su yo, su mundo diurno, el deseo y la fuerza de la escritura. Gracias a ese

11. Actualmente, el término autoficción se aplica a todo tipo de relatos en primera persona en los que se asocia realidad y ficción. Como indica Erman (2010), “il constitue un genre pour le moins indéfini [...] qui s’inscrit, sans nul doute, dans une certaine tradition française du récit égotiste”.

12. Estamos frente a una forma particular de relato. Para G. Rannaud (1978: 286), el diario íntimo ofrece a la literatura una forma, la de la ruptura, de la discontinuidad, de la fragmentación del discurso; según su percepción, éste podría ser el paso de una literatura del enunciado a una literatura del *hic et nunc*, del *maintenant je*.

punto de sujeción fundamental advierte que el deseo nocturno entraña el peligro de alejarse de ella.

3.2. El mundo diurno frente al mundo nocturno

Novela, relato autobiográfico o diario, PB se basa estructuralmente en una división espacial irregular, en el que las pinceladas diurnas adquieren un relieve especial. Esos momentos repetitivos, esas visitas diurnas a sus amantes, como paradas momentáneas en la fugacidad de los contactos nocturnos, ocupan amplios fragmentos, y tienen el poder de borrar los recuerdos sulfurosos de la noche: “Je ne me souviens pas de mes nuits” (PB: 104). Así ocurre con Mikie cuando se recorta su silueta fuera del *Milieu des Filles*:

Je suis écrasée par les tours, j'ai le vertige du ciel quand je renverse la tête.

Nous sommes loin du Milieu des Filles.

Les façades grises des tours, toutes les vies se tiennent là, bien au-dessus de la terre, bien loin de Paris.

[...]

De Créteil au Milieu des Filles, il y a une éternité (PB: 88-89).

Dos figuras se asocian directamente al día: Julien y Marion. Marion es la imagen luminosa del pasado, varada en un mundo positivo bañado por el sol; el de su infancia y juventud, al borde del mar, paraíso perdido de los veranos infantiles: “Elle aimait le soleil de son jardin, elle aimait les vagues blanches, elle aimait ma voix au téléphone, elle aimait s’endormir dans mes bras. Je ne suis plus de cette terre-là. Je ne suis plus de cette mémoire” (PB: 72). Recuerdo asociado a su juventud, que cubre con una luz casi mítica la resaca de sus noches: “Quand je m’endors, c’est toujours l’image de Marion qui vient sur les autres, qui emporte ma nuit. Je la serre dans mes bras. Je deviens mon propre amour” (PB: 55). Su presencia fantasmal es cada vez más frecuente; el deseo no consumado se superpone a sus amores pasajeros, y cada chica será su sustitutivo:

1^{er} octobre

Je retrouvais Marion, tous les étés. Dans la nuit je pense à elle.

Marion est comme une maladie. Je la cherche dans les corps et dans la voix des autres. Il y a un relais amoureux. Il y a une brume amoureuse aussi. Je sais et je fais semblant de ne pas savoir (PB: 44).

3 octobre

J'ai encore le numéro de téléphone de Marion. J'appelle, parfois, dans la nuit. Je ne reconnais jamais sa voix (PB: 45).

La figura ambivalente de Julien recuerda a Amine¹³. Entre el día y la noche, ese *otro* situado entre realidad y ficción permite observar una constante de la escritura de Bouraoui: la busca del yo a través del doble¹⁴. Consciente de ello, Bouraoui traslada al diario de PB esa presencia: “Nous cherchons un sosie, toujours. Nous cherchons le double de nous-mêmes” (PB: 52).

A medida que avanza la redacción del diario, diríase que los días y los meses se alargan, como si el decirse se hiciera más fácil. Enero de 1989 ocupa excepcionalmente 18 páginas. Pero el alejamiento de Julien y la ruptura con Françoise hacen que el retorno al mundo nocturno del deseo impongan de nuevo las frases cortadas a cuchillo, breves y escuetas. El enunciado minimalista, los intersticios entre lo dicho y lo no-dicho se enmarañan en el torbellino de los días:

15 avril

Elle m'embrasse dans la lumière bleue du Rex.

18 avril

Je viens de l'écriture.

20 avril

13. “Chacun cherche Amine. Toute sa vie. Par tension. Chacun cherche ce visage. Ce paradis. Chacun cherche ce regard. Cette folie. De se reconnaître. De se contempler. De se doubler. Amine est le rêve du lien perdu. De l'innocence. Du bonheur. Algérien. Amine est la part manquante. Amine est la tristesse qui finit l'été. Amine est le prénom de ma vraie vie” (GM: 166).

14. B. Didier (1981: 27-28) al hablar de las “œuvres lesbiennes”, subraya cómo las mujeres expresan sus pulsiones homosexuales a través de la presencia de “une sœur, une confidente, une amie proche ou lointaine qui lui sert de miroir, certes, mais dont elle est prête aussi à devenir miroir”. En el caso que nos ocupa, el doble, llámese Amine o Julien, es una figura recurrente, un muchacho homosexual que se convierte en espejo perfecto. Únicamente el encuentro de su doble exacto feminizará esa imagen, l'Amie de MMP.

Connaissez-vous Françoise?

22 avril

Elle dit: J'ai dansé toute la nuit.

24 avril

*Immense peur de retomber dans le Milieu des Filles,
d'attendre et de chercher un visage.*

*Il y a une tentation du refus d'aimer, comme du refus
d'écrire.*

Je veux être à la fin de ma nuit.

Julien disait qu'il n'avait pas peur de la mort

*Au Kat, les filles se battaient parfois avec des tessons de
bouteille (PB: 120).*

Bella, en su devenir homosexual, siente un profundo malestar: el peligro que suponen sus escapadas para cumplir con su voluntad última, la escritura. El relato se estructura partiendo de líneas paralelas: la entrada en el *Milieu des Filles*, la escritura como necesidad íntima, la eterna búsqueda de sí misma. El lector es testigo de la construcción-deconstrucción de la realidad. Su yo multiforme es por fin indivisible; la yuxtaposición del primer amor, ideal luminoso, con la noche de su presente, le permiten afirmarse en la escritura, convertida en sólida base de su personalidad:

*Je rêve d'un livre parfait, je rêve d'un amour parfait; l'un
ne va pas sans l'autre.*

*Toute la vie à écrire, toute la vie à se souvenir de l'amour.
Marion est revenue, dès le Milieu des Filles. Souvent je
crois l'avoir trahie. Je ne pensais pas à cette vie-là, avant.
Je ne pensais pas à cette chute. J'ai le vertige à l'intérieur
de moi-même. L'écriture est un pardon (PB: 60).*

4. MES MAUVAISES PENSÉES, EL FINAL DE UNA BÚSQUEDA

El fin de su búsqueda tiene su epílogo en MMP. La multiplicidad de esta autora de fronteras es, en realidad, un enfrentamiento constante con las prohibiciones, hasta la aceptación final cumplida en este relato. Pensamientos que, según la escritora –o narradora, pues seguimos inmersos

en la escritura autobiográfica—, son pulsiones negativas:

Avant j'écrivais dans ma tête, puis j'ai eu les mots, des spirales de mots, je m'en étouffais, je m'en nourrissais; ma personnalité s'est formée à partir de ce langage, à partir du langage qui possède. Je n'ose plus me regarder dans le miroir, je ferme les chambres de notre appartement à clé, je cache les couteaux, je dors seule, j'ai si peur de faire du mal à l'Amie (MMP: 10).

Estas palabras revelan una vez más las características de los títulos anteriores: la escritura, el yo, el otro. Ese otro es ahora femenino: l'Amie, prueba de que Bouraoui ha hallado lo que buscaba. Pero su yo fracturado, pese a todo, sigue presente. Los mismos recuerdos enriquecidos con otras aportaciones, la relación con la familia, la Argelia perdida. Esa pérdida, herida permanentemente abierta, subraya su fisura identitaria y permite ver cómo en los tres libros, en los que expresa su yo más íntimo, la temática común revela su fragilidad individual y su empeño en seguir adelante. Esa voluntad se yergue triunfante en MMP, al llegar al desligamiento de sí misma. Aunque siguiendo la senda de los relatos anteriores, aquí la escritura carece de toda traba y de todo respeto, sobre todo a los cauces habituales del relato autobiográfico.

Dejando salir la lava de su volcán interior ante el receptor de su discurso —el psiquiatra—, brinda también una confesión: “Quand je viens vous voir, je garde l'idée d'une confession” (MMP: 286). El largo monólogo, una psicoterapia delirante, ese yo aparentemente anónimo que se desnuda ante el terapeuta, escenifica una ficcionalización del elemento autobiográfico, al no poder deslindar el lector la verdad de la alucinación y de la imaginación:

il a fallu reconstituer des souvenirs que j'avais brûlés, je me tiens sur des cendres, je marche dans le vent, je porte un voile, je viens d'une enfance romanesque. Mon travail d'écriture est aussi un travail de faussaire. Il n'y a que ma vérité vous savez, il n'y a que mon interprétation des choses (MMP: 206).

Examinemos ahora del yo al otro, así como la ambigüedad del receptor. La elección de otro como receptor pudiera indicar un fallo en esa construcción personal, como lleva a pensar la descripción de sus malos pensamientos; pero el silencio de ese receptor permite que los lectores nos apropiemos de ese *vous* y nos sintamos destinatarios directos de sus palabras:

Dans mes mauvaises pensées, il y a la vision de cette peau que j'ouvre au couteau et de ces viscères que je déchire comme du tissu fin, il y a des mots aussi, que j'ai peur d'entendre: entailler, dépecer, saigner. Dans mes mauvaises pensées, il y a l'obsession de l'intérieur, qui est peut-être le symbole du secret à porter, mais un secret si grand que personne n'en connaît la vraie teneur, c'est un secret-fantasme, qui grossit de génération en génération, c'est le secret de toutes les petites peurs, c'est aussi pour ce secret que je viens vous voir, que je vous supplie, dans ma tête, puisque je contrôle encore mes larmes (MMP: 124).

En esa suerte de confesión¹⁵ hallamos los mismos elementos fundadores de los relatos anteriores. Y una vez más se repite su miedo más profundo, el de perder la escritura, su pilar vital. Pero su estabilidad brota bajo dos aspectos nuevos: la aceptación definitiva de su homosexualidad, y el encuentro de su doble perfecto, l'Amie: "c'est ce regard qui garde notre jeunesse, nous contemplons le monde avec les mêmes yeux" (MMP: 145). La Amiga permite la unión entre el amor y la escritura, siendo ese nuevo doble el espejo positivo que le permite desarrollarse tanto personal como escrituralmente:

Nous refaisons le monde, oui, des nuits entières, nous avons le langage pour nous; nous avons les mots, toutes les deux, le langage vient, libre, [...] nous parlons d'amour, nous parlons de chansons, nous parlons de mes livres, de mon écriture qui fait pleurer parfois l'Amie, il y a cette phrase

15. Maingueneau (2004: 197-210) habla de la dramaturgia que se pone en marcha en el análisis del discurso cuando el autor quiere singularizarse dentro de la "escena genérica" de lo que se ha dado en llamar autoficción, y las denomina "escena de palabra" y "escenografía".

*d'elle: "Tu écris en mineur", il y a ce mot de mon éditeur:
"Elle est votre meilleure lectrice" (MMP: 145-146).*

5. CONCLUSIÓN

Por fin, la búsqueda de sí misma, tras diversas formas autobiográficas de expresión, parece terminar. MMP es el relato de una vida compartida, la conclusión gracias al encuentro del doble perfecto, de su otro yo. Diciéndose y exponiéndose, Bouraoui se acepta. La intuición de la escritura como lugar de paz y de lucha a un tiempo brota continuamente de ese manantial de palabras en el que hasta entonces se ocultaba una identidad geográfica y físicamente quebrantada. De GM, autobiografía-autoficción, y PB, diario íntimo que se exhibe, pasamos al manar incesante de la palabra, al terreno autobiográfico teñido de autoficción en MMP, que se anuncia como *novela*. Palabras que desbordan el alma y que le permiten dominar sus miedos gracias a una escritura en la que la biografía siempre se revela, en pasado o en presente. Y ello utilizando diversas formas del discurso autobiográfico para desvelarse al lector.

El exceso puede resultar impúdico, pero en realidad refleja cómo se disipan gradualmente las fronteras de la, durante tanto tiempo, recatada especificidad femenina. Tras siglos de anulación, el gesto autobiográfico puede tomar en manos de la mujer formas diversas, como Bouraoui permite entrever. A modo de un estallido fragmentador, la escritura del yo, expresada en textos autobiográficos, esparce en la escritura pedazos de la infancia, o fundiendo autoficción y realidad. Es una ruptura enriquecedora de los límites de la autobiografía, por definición unificadora, en que confesión no está reñida con omisión, selección o elipsis, ni con el uso de formas de escritura adyacentes, unificadas en el encuentro del yo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J.-M. (1985). *Le texte narratif*. París: Nathan.
BACHELARD, G. (1981). *La poétique de l'espace*. París: P.U.F.

- BOURAOUI, N. (2000). *Garçon manqué*. París: Stock.
- ____ (2004). *Poupée Bella*. París: Stock.
- ____ (2005). *Mes mauvaises pensées*. París: Stock.
- COHN, D. (1981). *La Transparence intérieure*. París: Seuil.
- CORDESSE, G. (1988). "Narration et focalisation". *Poétique* 76, 487-497.
- DURAND, G. (1969). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Bordas.
- ERMAN, M. (2010). "D'un simulacre l'autre: pastiches d'autofictions". *Modèles linguistiques* 61, <http://ml.revues.org/184>. DOI: 10.4000/ml.184 [01/07/2017].
- HERMETET, A.-R. & PAUL, J. M. (dir.) (2016). *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- LEJEUNE, Ph. (2005). *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*. París: Seuil.
- MAINGUENEAU, D. (2004). "La situation d'énonciation, entre langue et discours". En *Dix ans de S.U.D.*, 197-210. Rumanía: Editura Universitaria Craiova.
- MILLY, J. (1992). *Poétique des textes*. París: Nathan.
- RANNAUD, G. (1978). "Le journal intime: de la rédaction à la publication. Essai d'approche sociologique d'un genre littéraire". En *Le Journal intime et ses formes littéraires*, V. del Lito (dir.), 277-287. Ginebra: Droz.

Recibido el 17 de junio de 2017.

Aceptado el 15 de septiembre de 2017.

ARTÍCULOS

LAS RECREACIONES HISTÓRICAS EN ARAGÓN. UN TEATRO EN AUGE

THE HISTORICAL RE-ENACTMENTS IN ARAGON. A THEATER IN BOOM

Jesús Ángel ARCEGA MORALES

Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas
Tecnologías (SELITEN@T)¹
chesusarcega@hotmail.com

Resumen: Las recreaciones históricas en Aragón han experimentado un auge en estos primeros años del siglo XXI. Los reportes económicos, las ambiciones de conocimiento de la historia e idiosincrasia aragonesa y la voluntariedad de los habitantes de las diferentes localidades en las que se celebran dichos eventos, así como las diferentes ayudas de diferentes instituciones públicas, hacen que más de medio centenar de recreaciones, sin contar los numerosos mercados medievales, tengan lugar en Aragón.

Palabras clave: Recreaciones históricas. Teatro. Aragón.

1. Este trabajo se inserta en las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, dirigido por el Dr. Romera Castillo. Todas las investigaciones pueden verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. De todos los enlaces que aparecen citados se contrasta la fecha de consulta al final del trabajo.

Abstract: The historical re-enactments in Aragon have experienced a boom in these early years of the 21st century. The economic reports, the craving of knowledge of Aragonese history and idiosyncrasy and the voluntariness of the inhabitants of the different localities, where these events are celebrated, as well different financial support from public institutions, make more than half a hundred recreations, not to mention the numerous medieval markets, take place in Aragon.

Key Words: Historical re-enactments. Theater. Aragón.

1. PÓRTICO Y DEFINICIÓN

Desde siempre la humanidad ha querido recordar una victoria en una batalla o un evento histórico importante para su pueblo o nación de una manera festiva. Las batallas navales romanas en el Coliseo o las recreaciones medievales del siglo XVIII y XIX en el Reino Unido pueden ser un ejemplo de ello. En Aragón, como señala Bandrés (2016), en el siglo XVII se otorgaron diez mil libras jaquesas para recrear lo que después se llamaría *La Morisma* en la localidad de Ainsa/L'Ainsa², lo mismo ocurrió con el *Primer Viernes de mayo* en Jaca/Chaca. Pero es indudable que en estos primeros años del siglo XXI las fiestas vinculadas a las recreaciones históricas están en auge, como podemos observar concretamente en Aragón. Prueba de ello es que en 2016 la Diputación Provincial de Zaragoza promovió el I Plan de Recreacionismo Turístico en la Provincia de Zaragoza, motivo por el cual destinó una partida de 150.000 euros en ayudas para estos eventos, publicando además una guía de recreacionismo de dicha provincia, bajo el lema *Revive tu historia*, todo ello impulsado por el Diputado Delegado de Turismo de Chunta Aragonesista (CHA), Bizén Fuster. Dicha guía ha sido la base para el estudio y enumeración de las recreaciones en la provincia de Zaragoza para este artículo. Además Calatayud albergará en 2020 la Asamblea Nacional de la Asociación Española de Fiestas y Recreaciones Históricas, coincidiendo con el noveno

2. Incluimos la toponimia en lengua castellana y aragonesa o catalana separadas por una barra oblicua en aquellas zonas geográficas en las que se hablan también esas otras dos lenguas.

centenario de la Capitulación de la ciudad bilbilitana y su incorporación al Reino de Aragón. Y a su vez la Fundación Bodas de Isabel con el visto bueno del Departamento de Vertebración del Territorio, Movilidad y Vivienda del Gobierno de Aragón, cuyo consejero es José Luis Soro, también de CHA, están planificando la elaboración de un Mapa de recreaciones históricas de los territorios de la antigua Corona de Aragón.

Pero quizás lo primero debe ser aclarar en qué consiste una *recreación histórica*, del Barco de una manera muy acertada nos lo define así:

Actividad que pretende recuperar, reconstruir y representar todas las facetas posibles de la vida en épocas pasadas. Generalmente, las recreaciones abordan los aspectos y objetos usuales de la vida cotidiana pero pueden abarcar todo lo que se quiera, así mismo, pueden centrarse en un acontecimiento concreto o bien en un periodo histórico más amplio, procurando en todo momento el máximo rigor que sea posible según el deseo y los conocimientos de los recreadores, por lo que la recreación lleva consigo una importante labor de investigación en todos los campos (Barco, 2010: 245).

Así pues, de manera concreta en Aragón observamos recreaciones basadas en hechos históricos determinados, como *Las horas de nuestra historia* en Ejea de los Caballeros, basada en la visita de diferentes monarcas a la localidad o *Las Bodas de Isabel* en Teruel, que hace referencia a la leyenda medieval de Isabel de Segura y Diego de Marcilla o bien apoyadas en periodos históricos más amplios como la época celtibera, la medieval o el movimiento modernista.

Por otra parte, la rigurosidad histórica en estas recreaciones es muy importante, por ello la Fundación de las Bodas de Isabel viene celebrando desde 2013 el Congreso Internacional de Fiestas y Recreaciones Históricas en Teruel, en palabras de la creadora de la fiesta turolense y actual Presidenta de la Confédération Européenne des Fêtes et Manifestations Historiques:

Con el fin de además de plantearse un tema transversal afín a los contenidos y repertorio de muchas épocas, y de reivindicar las manifestaciones históricas como uno de los

motores de impacto y desarrollo económico, poner todo el empeño en lograr las definiciones semánticas apropiadas para referirnos a lo que se está haciendo, ayudar a comprenderlo, evitar juicios de valor y mejorar su calidad (Esteban Martín: 2017).

Es pues esta Fundación y su recreación *Las Bodas de Isabel* espejo en el que se miran otras localidades para llevar a cabo su fiesta y no es la primera vez que, aprovechando su dilatada experiencia, esta fundación turolense colabora con otras asociaciones no solo de Aragón o de España, sino también de Europa.

A la hora de detallar los motivos que han llevado al auge de estas recreaciones podemos deducir los siguientes:

1.º La cuestión económica. No es de extrañar, teniendo en cuenta que las actividades turísticas generan en Aragón el 10% del total del empleo y el 8% del PIB, que además estas recreaciones se realizan a lo largo de todo el año, sin estar vinculadas necesariamente a fechas tradicionalmente turísticas y que se realizan en ciudades o en pequeños pueblos, algunos con apenas un centenar de habitantes. El más claro ejemplo lo tenemos en la recreación histórica aragonesa por antonomasia, *Las bodas de Isabel de Segura* en Teruel, ciudad que triplica su población cada mes de febrero y que en este año 2017 se ha tenido la oportunidad de realizar un estudio, valorado en 6.000 euros, sobre el retorno económico que tiene para la ciudad la inversión que se realiza en esta acción cultural, el estudio del perfil del turista que viene esos días y también dará a conocer las cifras contrastadas y cuantificables del impacto turístico que representa. Dicho trabajo verá la luz en próximas fechas. De este evento salen beneficiados no solo la capital turolense, sino también las localidades próximas a cien kilómetros a la redonda, que completan sus plazas hoteleras meses antes de la celebración de la fiesta. Motivo por el cual las administraciones públicas y privadas aportan importantes ayudas económicas para la celebración de estas recreaciones históricas.

2.º Afán por conocer la idiosincrasia e historia de Aragón. Prueba de ello son las audiencias generadas en la televisión autonómica de Aragón TV, la tercera más vista de las televisiones públicas autonómicas en 2016 tras TV3 y TVG, según fuentes de Kantar Media, con programas como *La alfombra roja*, que recrea leyendas protagonizadas por gentes de la zona

o *Un viaje exquisito* que descubre rincones secretos de Aragón, bajo la excusa gastronómica, *Aragón. El viaje fascinante* que analiza la historia y memoria de Aragón o *Raíces vivas*, programa en el que se indaga sobre las festividades aragonesas, así como el éxito de las novelas basadas en hechos históricos, claro ejemplo es el éxito de autores como José Luis del Corral, Miguel Martínez Tomey o Irene Vallejo, entre otros, cuyos libros están entre los más vendidos en Aragón.

3.º Gusto por el aprendizaje de las Artes Escénicas en Aragón. Según tuve oportunidad de estudiar en mi tesis doctoral *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010)*, dirigida por el Dr. José Romera Castillo (que puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/JA_Arcega.pdf) y que posteriormente se convirtió en libro (Arcega, 2016a)³, existe un descenso paulatino de espectadores, recaudación y funciones teatrales en Aragón desde el año 2008, sin embargo hay un aumento de matrículas de alumnas y alumnos que realizan estudios teatrales en la Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza, en la Escuela del Teatro de la Estación o en la del Teatro de las Esquinas entre otras. Lo que demuestra que ha crecido el interés por las Artes Escénicas en Aragón, pese a los años de crisis o la subida del IVA al 21%, no en espectadores u obras teatrales convencionales, pero sí en otras inquietudes escénicas, como son las recreaciones históricas o la proliferación de los teatros alternativos, microteatros, festivales de calle, cabalgatas de los Reyes Magos o de fiestas patronales en los que actúan actrices y actores de las más importantes compañías teatrales de la tierra.

2. RECREACIONES HISTÓRICAS EN ARAGÓN

2.1. Recreaciones históricas basadas en la Edad Antigua

2.1.1. Provincia de Teruel

Azaila, en la comarca del Bajo Martín, se remonta en el mes de septiembre a sus orígenes en el siglo VII a.C. con los primeros pobladores

3. Dicho trabajo se inserta dentro de las investigaciones sobre el teatro del siglo XXI del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, también dirigido por el Dr. Romera Castillo.

del Cabezo de Alcalá. Organizadas por la asociación del mismo nombre y el Ayuntamiento, se celebran las jornadas íberas *Sedeisken*⁴ desde 2005. Según estimaciones del consistorio de la localidad más de un millar de visitantes se acercan en esos días. Representaciones teatrales, muestras gastronómicas y armamentísticas completan el programa.

Andorra, capital de la Sierra de Arcos, celebra a mediados de noviembre *Lakuerter Ibera*⁵ desde el año 2009. Recibe ese nombre al aparecer esa palabra en una cerámica localizada en el Castillo de Alloza y que probablemente sea el nombre de una persona. Está organizada por la Asociación Empresarial de Andorra-Sierra de Arcos y Bajo Martín con el apoyo del Ayuntamiento de Andorra, la Diputación turolense y el Gobierno de Aragón. Degustaciones gastronómicas íberas, danzas y demostraciones ecuestres tienen lugar en ese fin de semana. Reconocida por la Asociación Española de Fiestas y Recreaciones Históricas y la Confederación Europea de Fiestas y Manifestaciones Históricas, a las cuales pertenece.

2.1.2. Provincia de Zaragoza

Siete recreaciones, basadas en la Edad Antigua, tienen lugar en la provincia de Zaragoza.

En la localidad de Velilla de Ebro se celebra desde 2014 *Las Nonas de Jvnio*⁶ con la colaboración del Ayuntamiento de la localidad y la Asociación Los Trabajos de Hércules dirigida por Don Isidro Aguilera, quien también dirige el Museo de Zaragoza, lo que confiere un altísimo grado de rigor histórico a esta recreación. En dicha celebración se recrea la vida cotidiana de la primera colonia romana del valle medio del Ebro llamada Lépidia Celsa. Se degusta Vino Mulsun y Panus Quadratus, hay exhibición de combates de gladiadores, así como la representación teatral de *El ciclo de la vida* en el propio yacimiento arqueológico.

El último sábado del mes de junio el pequeño municipio de Almonacid de la Cuba, en el Campo de Belchite, celebra desde 2009 la

4. <http://www.azaila.es/sedeisken/> es la página web del Ayuntamiento de Azaila, que ofrece toda la información oficial sobre la recreación.

5. <http://www.ayuntamientoandorra.es/turismo/feria-ibera-lakuerter/> es la página oficial de la recreación andorrana, que se alberga en la web del Ayuntamiento.

6. La web del Ayuntamiento de Velilla de Ebro <http://www.velilladeebro.es/tablon-de-anuncios/> ofrece la programación oficial de la fiesta.

*Feria romana artesanal y de oficios: una boda patricia*⁷. Con el fin de promocionar la presa romana del siglo I se recrea la llegada del cónsul romano y la inauguración de dicha presa. Durante la jornada se realizan actividades lúdicas romanas y se degustan recetas gastronómicas y se teatraliza la celebración de una boda patricia.

Otra de las recreaciones tiene lugar en la ciudad de Calatayud, que alberga los restos de una de las ciudades romanas más importantes, Bilbilis. Por ello, desde 2014, recrea en julio la llamada *Bilbilis Renascentis*⁸. En el foro de la antigua ciudad romana se producen exhibiciones de la vida y formas de combate de las legiones romanas, aderezadas con talleres y conferencias.

La Asociación Amigos de Badules celebra en agosto desde 2011 en esa pequeña localidad del Campo de Daroca la *Jornada Celtibérica*⁹, en la que se recrea una boda y un acto funerario celtíberos.

En Mara, también en la comarca de la Comunidad de Calatayud, tiene lugar el sábado más cercano al 23 de agosto desde 2002, una de las recreaciones con más raigambre de la provincia *La Vulcanalia*¹⁰, organizada en la actualidad tras algunos años de problemas económicos por la Asociación Mara Celtibérica. En ella se recrea la batalla que tuvo lugar en el año 153 a.C. entre treinta mil hombres del ejército romano y veinticinco mil del ejército celtibérico. Recientemente se ha recuperado también en esta localidad los *Idus de marzo*, que se celebra el 15 de ese mes y está dedicado al dios Marte.

A mediados de septiembre Calcena, Gotor y Oseja, municipios de la comarca del Aranda, acogen desde 2014 la recreación denominada *Vive la Celtiberia*¹¹ en la que se teatralizan combates, usos agrícolas y gastronomía del siglo VI a. C.

Y, por último, la localidad de Sádaba en las Cinco Villas acoge

7. <https://es-es.facebook.com/feriaromanaalmonacid/> es la página oficial en Facebook de dicha recreación, en ella podemos ver los actos programados y fotografías

8. <http://www.calatayud.es/noticia/calatayud-conmemora-el-50-aniversario-de-trabajos-en-bilbilis-con-unas-jornadas-de-recreacion-histor>. es la web del Ayuntamiento y ofrece el programa de actos completo.

9. La página con fotografías y videos en Facebook oficial de la Asociación Amigos de Badules es <https://es-es.facebook.com/ASOCIACIÓN-AMIGOS-DE-BADULES-127441233802/>.

10. <http://www.turismodearagon.com/es/patrimonio/recreaciones-historicas-y-mercados-medievales/vulcanalia-en-mara.html> y <http://www.segeda.net/eventos/vulcanalia.htm> son páginas webs dedicadas a La Vulcanalia.

11. <http://vulcanalia2016.blogspot.com.es/> Este blog ofrece el programa de actos completo de la fiesta.

también a mediados de septiembre la *Muestra Romana Los Atilios*¹², denominación que toma del mausoleo romano que data del siglo II o III d. C. En dicha fiesta se recrea el ambiente del Bajo Imperio Romano.

2.2. Recreaciones históricas basadas en la Edad Media

2.2.1. Provincia de Huesca

Se dice que el *Primer Viernes de Mayo*¹³ del año 758 un ejército musulmán intentó conquistar Jaca/Chaca. Los jacetanos dirigidos por el conde Aznar Galíndez lucharon desesperadamente por evitar la derrota. Cuando estaban a punto de claudicar, las mujeres de Jaca decidieron salir en ayuda de sus maridos armadas con utensilios de cocina. Al verlas llegar en el horizonte los invasores pensaron que eran ejércitos de refuerzo y huyeron despavoridos. Desde entonces cerca de dos mil jaqueses rememoran dicha victoria. Dicha festividad se remonta siglos atrás y es mencionada en antiguas fuentes bibliográficas (Aznárez, 1959). Fue declarada Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 2004.

La capital de la comarca del Cinco Medio, Monzón, celebra en el mes de mayo desde 2001 el *Homenaje a Guillem de Mont-Rodón*¹⁴, declarada Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 2015. Mont-Rodón fue maestro templario y tutor de Jaime I entre los años 1214 y 1217. Así que Monzón se traslada durante esos días al siglo XIII.

Desde 2011 la localidad de la Plana de Huesca, Ibieca, viaja cada agosto hasta el siglo XIII para evocar la figura del caballero Atho de Foces, en el evento denominado *Recreación histórica en San Miguel de Foces*¹⁵ organizado por la *Asociación Feudorum Domini*.

En Barbastro, capital del Somontano de Barbastro/Semontano de Balbastro, cada dos años desde el año 2000 se representan los hechos acaecidos entre 1035 y 1137 bajo el lema *El sitio de Barbastro*¹⁶. La

12. La web del Ayuntamiento de Sádaba <http://www.sadaba.es/noticias/vi-muestra-romana-atilios-590.html> ofrece la información oficial de la recreación.

13. <http://www.jaca.es/cultura/fiestas-y-tradiciones/fiesta-del-primer-viernes-de-mayo-en-jaca.html> es la web del Ayuntamiento de Jaca con la programación completa.

14. <http://www.monzontemplario.com/> es la página web del Ayuntamiento de Monzón dedicada plenamente a la recreación montisonense.

15. <https://es-la.facebook.com/feudorum.domini/> es la página en Facebook de la asociación organizadora, con fotografías y actos programados.

16. <http://turismosomontano.es/es/que-ver-que-hacer/lugares-con-historia/fiestas-de-interes->

recreación fue declarada Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 2005. La representación teatral gira en torno a tres grandes hitos históricos: la toma de Barbastro por el rey Sancho Ramírez en 1064, considerada como la primera cruzada documentada de la cristiandad; la recuperación de Barbastro por parte de los musulmanes diez meses después; y la definitiva incorporación de Barbastro al reino de Aragón por Pedro I en el año 1100. También se recrea el casamiento de la infanta Petronila de Aragón y el conde de Barcelona Ramón Berenguer IV, celebrados en Barbastro en 1137, que dieron origen a la Corona de Aragón. La representación corre a cargo de diferentes grupos teatrales barbastrenses, los Dulzaineros y los Gaiters d'O Semontano de Balbastro.

La localidad de Bailo en la Jacetania/Chacetania recrea en septiembre desde 2013 *La estancia del Santo Grial*¹⁷. El Santo Cáliz llegó a dicha localidad procedente de San Adrián de Sasabe y permaneció en custodia durante un par de décadas, de 1014 a 1035, hasta su traslado a Jaca/Chaca. Organizada por la Asociación Cultural y Recreativa de Bailo (ACURBA) con la colaboración del Ayuntamiento de Bailo, Comarca de la Jacetania/Chacetania, Gobierno de Aragón, Diócesis de Jaca y la Hermandad del Primer Viernes de Mayo.

En el mes de septiembre también en los años pares, desde 2003 pues la lluvia obligó a suspenderla, se celebra con más de trescientos actores en Ainsa/L'Ainsa, capital del Sobrarbe, *La Morisma*¹⁸. Datada desde 1678, los vecinos de la villa recrean un drama histórico-popular, que narra los sucesos ocurridos en tiempos del rey Garcí Ximénez allá por el año 724 cuando, según cuenta la tradición, se apareció una cruz de fuego sobre una carrasca, lo que alentó a las tropas cristianas para obtener el triunfo frente a las moras. Tradicionalmente narrada en aragonés, ahora se realiza en castellano. Fue declarada Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 1998.

Y, por último, en la localidad oscense de El Grado/Lo Grau, Somontano/Semontano, se celebra en septiembre desde 1996 la también denominada *La Morisma*, en la que se recrea también la lucha entre cristianos y musulmanes en la ermita de El Viñero.

turistico/sitio-de-barbastro es la página que la comarca del Somontano/Semontano dedica a la recreación.

17. <http://www.jaca.com/hemeroteca/2015/09/bailo-santo-grial-jornadas.php> es la web del Ayuntamiento de Jaca/Chaca con la programación completa.

18. <http://lamorisma.com/ainsa/> es la página oficial de la recreación con todas las noticias y actos, así como fotografías y videos.

2.2.2 Provincia de Teruel

En el mes de febrero tiene lugar en la ciudad de Teruel la recreación histórica aragonesa por excelencia, *Las Bodas de Isabel de Segura*¹⁹, Fiesta declarada de Interés Turístico Nacional desde 2016 y Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 2007. Reconocida por la Asociación Española de Fiestas y Recreaciones Históricas y la Confederación Europea de Fiestas y Manifestaciones Históricas, a las cuales pertenece. La recreación no ha parado de crecer desde su inicio en 1997, triplicando en la actualidad durante esos días la población de la capital turolense. Los hechos cuentan la llegada de Diego de Marcilla de la guerra, triunfante y enriquecido que llega con la esperanza de casarse con Isabel de Segura, pero ésta ya se ha desposado. Diego muere de amor ante la negativa de Isabel de concederle un beso, e Isabel fallece sobre el cuerpo inerte de Diego. Son los famosos Amantes de Teruel, cuyas momias del siglo XIII se conservan en un mágico mausoleo. Todo el centro de la ciudad se engalana de jaimas, mercados, eventos teatrales que se suceden uno tras otro, campamentos militares, destacando el Almogávar, toros ensogados, demostraciones bélicas y toda la población se viste con ropas medievales, desde nobles y caballeros, hasta mendigos y campesinos. Al frente de todo ello está la Fundación de las Bodas de Isabel, el Ayuntamiento turolense y los diferentes patrocinadores que hacen viable semejante evento, el cual ha crecido tanto que tiene desde 2012 su prolegómeno a principios de octubre con *La partida de Diego*.

Desde 1996, en la mañana del 23 de abril, festividad de San Jorge patrón de Aragón, un terrible dragón irrumpe en el centro de Alcañiz, capital del Bajo Aragón, procedente del río interrumpiendo las danzas y la música. Pero aparece San Jorge, cabalgando al frente de la caballería aragonesa, entabla un singular combate con el dragón al cual vence arrojándole un ramillete de flores silvestres, abandonando seguidamente los caballeros la plaza al grito de “¡Aragón, Aragón, San Jorge!”. Dicha recreación lleva el nombre de *Vencimiento del dragón*²⁰ y está organizada por el ayuntamiento de la localidad.

19. La web oficial de la asociación turolense es http://www.bodasdeisabel.com/W3/Bodas/Index_Bodas.aspx.

20. http://www.alcaniz.es/index.php?option=com_content&view=article&id=235&Itemid=283&language=es es la web del Ayuntamiento de Alcañiz que ofrece información sobre la fiesta.

En la comarca del Jiloca, a mediados del mes de julio, la localidad de El Poyo del Cid celebra desde 1999 el *Encuentro con el Cid*²¹ con la colaboración de la Asociación El Poyo del Cid. Las andanzas de Rodrigo Díaz de Vivar en el siglo XI por tierras aragonesas hacen que muchos topónimos adquieran el sobrenombre de *del Cid*, como es el caso. Este pueblo turolense rinde homenaje a Díaz de Vivar recreando su llegada en un ambiente medieval.

Rubielos de Mora, situada en la comarca turolense de Gúdar-Javalambre, celebra desde 1987 su *Feria Medieval*²², en la que la población se remonta al siglo XV cuando se le concedió a esta villa poder celebrar una gran feria de veinte días. Los artesanos, el teatro y la danza engalanan las calles. Además, se realiza el toro embolado, en el que sobre las astas del toro se colocan teas encendidas, aplicándole al animal una grasa especial sobre su lomo para no dañarlo, momento en que la luz eléctrica deja de funcionar y únicamente las teas ardiendo iluminan la villa.

2.2.3 Provincia de Zaragoza

De nuevo en la comarca de las Cinco Villas, esta vez en Sos del Rey Católico, desde 2009 se celebra durante los días que preceden y los posteriores al 10 de marzo *El nacimiento de un rey, 1452*²³, fecha en la que Fernando II de Aragón nació. Durante esos días se representa la llegada de la reina Juana Enríquez, los preparativos del parto, el feliz anuncio y las posteriores celebraciones. Fue declarada Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 2015.

Frescano, en la comarca del Campo de Borja, acaba de recuperar la representación histórica de *El rey pájaro*, evento que se realiza en el mes de abril. El Centro de Estudios Borjanos ha ayudado al ayuntamiento de la localidad a analizar históricamente este personaje, que entronca en el marco de una institución medieval presente en muchos lugares, la de las asociaciones de jóvenes, que en Aragón eran conocidas con el nombre de *reage* o *reatge*.

21. <http://www.elpoyodelcid.net/fiestasmedievales/marco1.htm> es la web del Ayuntamiento de El Poyo del Cid con la programación y fotografías de todas las ediciones realizadas.

22. <http://www.rubielosdemora.es/cultura/fiestas-y-tradicion/fin-de-semana-medieval/> es la web del Ayuntamiento de Rubielos de Mora con la programación oficial de la recreación.

23. <http://www.comarcacincovillas.com/noticia.php/programacion-nacimiento-de-un-rey-2017/2546> web de la comarca de las Cinco Villas con los actos programados.

En el mes de abril, la capital de la comarca del Bajo Aragón-Caspe/ Baix Aragó-Casp, Caspe/Casp, recrea desde 2016 el *Juramento de los Compromisarios* del llamado Compromiso de Caspe, en el que se teatraliza el juramento de lealtad de Domingo Ram, Francisco de Aranda, Berenguer de Bardají, Pedro de Sagarriga, Bernardo de Gualbes, Guillem de Vallseca, Bonifacio Ferrer, Vicente Ferrer y Ginés Rabassa. Esta reciente celebración señala el preámbulo de la recreación del propio *Compromiso*²⁴, una de las recreaciones más antiguas en la Comunidad Autónoma, pues se celebra desde 1997 en el mes de junio, siendo Fiesta de Interés Turístico de Aragón desde 2004, en la que se recuerda el pacto establecido en 1412 por representantes de los reinos de Aragón, Valencia y del principado de Cataluña/Catalunya para elegir un nuevo rey ante la muerte en 1410 de Martín I de la casa de Aragón sin descendencia, en el que se nombró como sucesor a Fernando I de Aragón de la casa de los Trastámara.

La pequeña localidad del Campo de Borja, Pozuelo de Aragón, celebra desde 2010 la *Concesión de la Carta Puebla*²⁵ que permitía a un pequeño número de habitantes, entre ellos a varios monjes cistercienses, a poder habitar en la localidad. La lectura de dicha Carta en una ambientación medieval engalana el pueblo a comienzos de abril.

La localidad cercana a la ciudad de Zaragoza, Cadrete, recrea desde 2015 la *Construcción del castillo llamado Al-Yazira*²⁶ en el año 934 para el asedio a la ciudad de Sarakusta (Zaragoza).

A mediados de junio se celebra en Zaragoza el *Mercado Medieval de las Tres Culturas*²⁷. Evento de nueva creación; en 2016 fue capaz de juntar a más de doscientas mil personas. En ella diferentes compañías teatrales recrean los años de convivencia de las culturas judía, musulmana y cristiana. Todo ello aderezado con un mercado de más de 650 metros lineales de exposición.

La capital de la comarca de Calatayud, que lleva su nombre, celebra desde 2006 *Las Alfonsadas*²⁸ a finales de junio. Fiesta de Interés Turístico

24. La web del ayuntamiento de Caspe <http://www.caspe.es/compromiso-de-caspe/> ofrece un dossier completo sobre esta recreación.

25. El blog del Centro de Estudios Borjanos <http://cesbor.blogspot.com.es/2016/04/jornada-inolvidable-en-pozuelo-de-aragon.html> proporciona fotografías e información de la fiesta.

26. <http://castillodecadrete.blogspot.com.es/2013/02/i-recreacion-medieval-en-cadrete.html> es el blog que ofrece una breve información sobre el inicio de la recreación.

27. <http://zaragozala.com/mercado-medieval-las-tres-culturas-zaragoza/>. Completa guía de la recreación.

28. <http://www.alfonsadas.es/index.php?s=alfonsadas> es la web oficial de la recreación.

de Aragón desde el año 2012, es sin duda una de las recreaciones más importantes de Aragón. Reconocida por la Asociación Española de Fiestas y Recreaciones Históricas y la Confederación Europea de Fiestas y Manifestaciones Históricas, a las cuales pertenece. Con la colaboración de la Asociación Medieval Alfonso I, el Ayuntamiento de la localidad y la Diputación Provincial de Zaragoza, la ciudad se engalana con jaimas medievales, como la Jaima de las Huestes del Sobrarbe, la de Muslines de Ali Ben Yusuf, la de Sombre de Holim o del Santo Sepulcro, entre otras y se recrea la reconquista de la ciudad a los musulmanes por parte de las tropas de Alfonso I el Batallador, el día de San Juan de 1120, con toda una serie de actos muy variados.

Desde el año 2005 la capital de las Cinco Villas, Ejea de los Caballeros, aprovechando la festividad de San Juan, realiza una recreación medieval fundamentalmente por las calles del barrio de la Corona, en la que se teatralizan varias visitas reales a lo largo de la historia de Ejea de los Caballeros, bajo el lema *Las horas de nuestra historia*, como ya analicé más ampliamente en otra ocasión (Arcega, 2016b). En un principio, la fiesta relataba los hechos de la visita de Pedro IV y su familia que venían a *sanjuanarse* con las aguas de Bañera, pero año tras año el protagonista real ha ido cambiando y las escenas teatrales durante este periodo de tiempo han sido muy variadas: la celebración en 1265 de las Cortes en Ejea, la recreación de la llegada de la comitiva de Jaime II, el desfile en honor de don Alfonso I y Doña Urraca conmemorando la retirada en junio de 1110 desde Zaragoza hasta Ejea. El Ayuntamiento con la colaboración de compañías teatrales aragonesas de reconocido prestigio como Los Navegantes o Civi Civiatic, Hydeara, A Corona Del Reino y la participación ciudadana han sido los artífices de la recreación de la fiesta durante todos estos años.

Jarque de Moncayo ha iniciado en 2017 su recreación *La guerra de los dos Pedros*, que se realizó a finales del mes de mayo. Organizada por el Ayuntamiento y diferentes asociaciones de todo rango de edad de la localidad, desde las personas mayores que han confeccionado los trajes de la época, hasta los jóvenes que han creado el atrezzo y han representado escenas teatrales de dicho acontecimiento histórico.

A finales de julio la localidad de Bulbiente en el Campo de Borja,

realiza la *Recreación de la Mora Encantada, Siglo XIII*²⁹ desde 2014. La joven sarracena Aysha y el caballero cristiano Alonso se enamoran el uno del otro, pero el padre de ella no consiente tal relación y hechiza a su hija convirtiéndola en una losa de piedra. Trovadores, batallas, desfiles medievales, exposiciones y visitas teatralizadas acompañan a la recreación de dicha leyenda.

Desde 2008, Anento en la comarca del Campo de Daroca celebra su *Guerra de los dos Pedros, año 1357*³⁰, gracias al trabajo de la Asociación Cultural Casa de Anento. La localidad recrea la protección de su castillo llevada a cabo por Martín Polo, asistente del rey Pedro IV de Aragón, al hacer frente junto con los anentinos a las tropas del rey Pedro I el Cruel de Castilla, que en su avance hacia Valencia asediaron Daroca y quisieron conquistar el castillo de Anento. La defensa por parte aragonesa terminó con el pueblo arrasado, pero con el castillo intacto. Fue declarada Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 2014.

Daroca, capital de la comarca que lleva su nombre, recrea a finales de julio su *Feria medieval*³¹. La calle Mayor de la ciudad es el escenario de la victoria de Pedro IV de Aragón sobre Pedro I el Cruel de Castilla. Fiesta de Interés Turístico de Aragón desde 2014, la localidad realiza este viaje en el tiempo desde 1999.

También la localidad de las Cinco Villas, Luesia, celebra a finales de julio desde 2012 la *Don Miguelada, siglo XIII*, organizada por la Asociación Cultural Fayanás, rememorando la llegada de la batalla de las Navas de Tolosa de Don Miguel de Luesia, lugarteniente de Pedro II el Católico, Portaestandarte Real y Justicia Mayor, siendo en vida uno de los personajes más ricos y poderosos del Reino de Aragón.

En Torralba de Ribota, en la Comunidad de Calatayud, desde 2005 se teatraliza la aparición de la virgen de la Cigüela animando a los mozárabes de Torralba a luchar contra los musulmanes, la conocida como *La leyenda de la virgen de Cigüela, siglo IX*.

De nuevo en las Cinco Villas, en la población de Biel, desde 2015 se celebra en agosto el *Señorío de la villa de Biel, año 1073*, que recrea la dote otorgada por parte del rey Sancho Ramírez a su esposa Felicia de

29. <http://lamoraencantada.tk/> es la web oficial de la fiesta.

30. <http://casadeanento.es.tl/> es la web que ofrece el programa de actos de las diferentes ediciones.

31. <http://www.daroca.es/turismo/index.php?id=36> es la página web del Ayuntamiento de Daroca con toda la información.

Roucy y otros acontecimientos históricos de la localidad de Biel.

A finales de agosto, la localidad de Salvatierra de Esca, en la comarca de la Jacetania/Chacetania, recrea desde 2008 la *Fundación de Salvatierra de Esca, año 1208*, en la que se teatraliza el llamamiento de Pedro II a poblar la villa fronteriza con Navarra. Música medieval y malabaristas ambientan el entorno.

A mediados de septiembre la población del Campo de Borja, Fundejalón, celebra desde 2016 la *Recuperación histórica de la donación de la Orden de San Juan, siglo XII*. El momento más importante de la fiesta es la puesta en escena de la donación del municipio por parte de Doña Sancha de Bureta y su hijo Jimeno a la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén.

También a finales de octubre la población de Añón de Moncayo, en la comarca de Tarazona, representa desde 2003 la llegada del comendador Alamán de Luna de la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén que mantuvo durante ocho siglos su poder en Añón en la *Feria del Comendador de Añón, siglo XII*.

A finales de año, Tobed en la comarca de Calatayud recrea desde 2016 la *Donación de los retablos a la iglesia de la Virgen de Tobed: Acuerdo de paz, 1375* por la que los futuros Reyes de Castilla, Enrique de Trastámara y Juana, firman la paz con el rey aragonés Pedro IV el Ceremonioso.

Además de estas recreaciones, Cretas, Ateca, Erla, Panticosa, Aniento, María de Huerva y otras muchas localidades aragonesas celebran también su mercado medieval engalanando sus calles y sus gentes se visten con trajes medievales

2.3. Recreaciones históricas basadas en la Edad Moderna

2.3.1. Provincia de Huesca

En la comarca del Cinca Medio, en la localidad de Fonz se celebra a principios de junio y desde 2006 *La Feria del Renacimiento*³². Se recrea la llegada de Pedro Cerbuna a Fonz, fundador de la Universidad de Zaragoza, así como la recreación de combates, comidas y juegos del siglo XVI.

32. La web del Ayuntamiento de Fonz <http://www.fonz.info/tag/feria-del-renacimiento/> proporciona el programa oficial de la recreación.

A mediados de julio Laspaúles/Laspauls retrocede al siglo XVI para celebrar *Lo Consell de Laspauls*³³ en el que se recrea el día en que el Conde de la Ribagorza, D. Martín de Aragón, visitó la localidad para tomar posesión de sus tierras, así como la ejecución de veintidós mujeres que fueron acusadas de brujería.

2.3.2. Provincia de Teruel

Desde el año 2004, en el mes de septiembre, la localidad de Más de las Matas, en la comarca del Bajo Aragón, celebra *El regreso del Comendador*³⁴. Ramón de Perellós y Rocafull, quien en 1697 alcanzaría el máximo rango de Gran Maestre de la Orden de Malta, Siverio Dolz, que tomó posesión de esta encomienda en 1707 ya en pleno siglo XVIII y Manuel de Sada, que tomó posesión de la encomienda en 1732 han sido los protagonistas de los hechos históricos recreados a lo largo de estos años, entre otros. Reconocida por la Asociación Española de Fiestas y Recreaciones Históricas y la Confederación Europea de Fiestas y Manifestaciones Históricas, a las cuales pertenece.

2.3.3. Provincia de Zaragoza

El Coso zaragozano y las orillas del Ebro son escenario en el mes de febrero desde 2009 de *Los Sitios de Zaragoza*³⁵. Organizado por la Asociación Voluntarios de Aragón, que son socios fundadores de la Asociación Napoleónica Española, nacida oficialmente en el año 2000, acompañados de medio millar de recreacionistas venidos de Francia, Polonia, Alemania y Rusia recrean la entrada de las tropas napoleónicas y la resistencia aragonesa que recuerda la famosa frase galdosiana: “De entre los muertos siempre habrá una lengua viva que diga: Zaragoza no se rinde”. El sonido de la pólvora de los cañones apabulla en el silencio dramático.

En la Ribera Alta del Ebro se conmemora desde 2016 la batalla entre

33. La web del Ayuntamiento detalla la representación teatral que se realiza en diferentes espacios <http://www.laspauls.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.7/idmenu.1033/chk.8e8797c597b4a12484917a8dcf770583.html>

34. <http://www.elmasino.com/comendador/inicio.htm> es la página oficial de la recreación que ofrece información de todas las ediciones realizadas hasta la fecha.

35. <http://www.voluntariosdearagon.com/> es la página web de la asociación que realiza la recreación.

las tropas napoleónicas y los voluntarios de las compañías de los Pardos de Aragón. Estos no pudieron contener el saqueo del pueblo de Gallur y la muerte de más de mil hombres por parte de las tropas francesas, entre ellos Javier Estela, fusilado por negarse a abrir el sagrario de la iglesia, acontecimientos que se teatralizan.

A mediados del mes de mayo se recrea en la localidad de Utebo, en la comarca de Zaragoza, desde 2012 la época de mediados del siglo XVI, fecha en la que se construyó la torre mudéjar del pueblo, culminando con la representación de la obra teatral *La Torre de los Espejos*³⁶.

Alcalá de Ebro en la Ribera Alta del Ebro, identificada con la Ínsula Barataria cervantina, recrea en el mes de mayo desde 2006 el ambiente de principios del siglo XVII y realiza diversas lecturas de dicho pasaje del Quijote.

La capital de la comarca de Tarazona y el Moncayo, que lleva su nombre, es el escenario a mediados del mes de junio desde 2013 de la *Jornada de la Coronación del Emperador Carlos I*³⁷, en la que se recrea la cabalgata imperial que acompañó al Papa Clemente VII y al Emperador de España hasta Bolonia en la que fue coronado Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1530 y que adorna el friso del magnífico Ayuntamiento turiasonense.

También en Cadrete, localidad mencionada anteriormente cercana a Zaragoza, se conmemora a principios de julio la *Recreación napoleónica, homenaje a Tomás Campillos (1758-1812)*. Tomás Campillos formó parte de la milicia improvisada que luchó contra el ejército napoleónico.

En esa misma comarca, la localidad de Trasmoz recrea desde 2001 *La Feria de la brujería y la maldición de Trasmoz*³⁸, organizada por el Ayuntamiento de la población, con la colaboración de la Asociación Cultural El Embrujo y la Fundación Castillo de Trasmoz. En 1511 el abad del Monasterio de Veruela lanzó un rito para maldecir a la población. Trasmoz es considerado desde entonces lugar habitual de aquelarres y magia. Un mercado esotérico, músicos, espectáculos de fuego, aquelarres y capturas de brujas son recreados el primer sábado del mes de julio. Acaba

36. <https://es-es.facebook.com/feriamudejarutebo/> es la página en Facebook que muestra detalles de la fiesta.

37. <http://www.tarazona.es/tarazona-actualidad/agenda/jornadas-de-la-coronacion-del-emperador> es la página web del Ayuntamiento de Tarazona con toda la información.

38. <http://www.trasmoz.com/Feria%20de%20Brujeria%20y%20Magia.htm> es la página web del Ayuntamiento de Trasmoz que ofrece los detalles de la fiesta.

de ser declarada Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 2017.

Calatorao, en la comarca de Valdejalón, realiza su *Recreación turística del milagro de la aparición del Cristo de Calatorao, año 1520* en el mes de julio. El misterio de esta imagen reside en que se cuenta que fue realizada por un peregrino que llegó enfermo a la localidad, pero que realmente era un ángel, quien agradecido al pueblo les fabricó una talla de madera de increíble realismo.

La localidad de Cetina, famosa por su Contradanza, en la comarca de Calatayud, celebra a mediados de julio *Las Jornadas Quevedianas*³⁹ desde 2010, en ellas se teatraliza la boda de Francisco de Quevedo y Esperanza de Mendoza en 1634, el domingo de Carnaval, que tuvo lugar en dicha localidad.

La localidad natal de Francisco de Goya en el Campo de Belchite rememora a principios de octubre el nacimiento del genial pintor trasladándose al siglo XVIII, teatralizando además de su origen diferentes acontecimientos que vivió en Zaragoza, Madrid y Burdeos.

A mediados de noviembre, la localidad de Arándiga en la comarca de Calatayud recrea desde 2016 *La expulsión de los Moriscos, año 1610* por edicto de los Reyes Católicos, centrada especialmente en el caso del cristiano nuevo Juan Galindo, de padres convertidos al cristianismo, que evitó su expulsión al haberse integrado en la vida cristiana y por ser persona de reconocida valía en la villa.

2.4. Recreaciones históricas basadas en la Edad Contemporánea

2.4.1. Provincia de Teruel

La Fundación Bodas de Isabel y el ayuntamiento turolense celebraron en 2012 *Teruel Modernista*, coincidiendo con el centenario de la llegada de ese movimiento cultural a Teruel. En noviembre de 2016 se recuperó dicha recreación bajo el nombre de *Semana modernista. Teruel*⁴⁰ en la que personajes ilustres de esos años cobran de nuevo vida: Matías Abad, discípulo de Gaudí, el torero Nicanor Villalta o el tenor Marín y en general

39. <http://www.cetina.es/quevedianas.html>, web del Ayuntamiento de Cetina que detalla el programa de actos.

40. http://www.bodasdeisabel.com/W3/Modernismo/Index_Modernismo.aspx, la web de la Asociación de Las Bodas de Isabel de Segura se hace eco también de esta recreación.

la burguesía turolense del Modernismo.

2.4.2. Provincia de Zaragoza

Desde 2004 la localidad de Lobera de Onsella/Lobera d'Onsella, en las Cinco Villas, recrea *El Rito del Herniado*⁴¹, un ritual que aprovecha el poder milagroso del bosque y que consiste en pasar a un niño enfermo a través de un tronco de árbol rajado al efecto. Este ritual se realizaba desde la segunda década del siglo XX. A un lado del árbol se coloca *Pedro*, que lleva el niño en brazos, quien después de santiguarse en nombre de la Santísima Trinidad, lo entrega a *Juan*, que lo devuelve, repitiéndose la operación tres veces, recitando cada una de ellas la fórmula mágica tradicional: “Tómalo, Juan. Dámelo Pedro. Herniado te lo doy. Sano te lo entrego”.

También en el Valle del Onsella/Bal d'Onsella, en ese mes de julio, en la localidad de Urriés se celebran unas *Jornadas Culturales Aragón* desde 2016. Ese año la época elegida fue el medievo, para 2017 es la segunda década del siglo XX, dedicado especialmente al terremoto que tuvo lugar en 1923.

A finales de julio de 1938 tuvo lugar la famosa *Batalla del Ebro*⁴², que se recrea desde 2008 en la localidad de Fayón/Faió, en la comarca del Bajo Aragón-Caspe/Baix Aragó-Casp, con el trabajo de la Asociación Memoria Histórico Militar Ebro 1938. Barcas, aviones, caballería y vehículos de la época con más de trescientos recreacionistas del bando nacional y republicano, representan la gran acción militar que se desarrolló durante cuatro meses y que decantaría la victoria final de la Guerra Civil al bando franquista.

En el Campo de Daroca, tuvo lugar la llamada batalla de Villar de los Navarros, que fue un enfrentamiento entre carlistas y liberales durante la Primera Guerra Carlista. A principios de agosto comenzó la marcha definitiva hacia Madrid de Carlos María Isidro de Borbón. En su paso por Aragón, el general liberal Marcelino Oraá decidió atacar a los carlistas, pero fueron estos quienes lograron la victoria, reanudando su marcha

41.-http://www.loberadeonsella.es/index.php?option=com_content&view=article&id=55&Itemid=77, web del Ayuntamiento de Lobera de Onsella que muestra fotografías y un video sobre la recreación.

42.-<http://www.labatalladelebro.com/>, web oficial de la recreación histórica, que ofrece todo tipo de detalles tanto armamentístico como del hecho histórico que recrea.

imparable hacia Madrid. Los supervivientes isabelinos se escondieron en Herrera de los Navarros, localidad que desde 2016 recrea dicho hecho histórico.

A finales de octubre, la localidad de Maluenda, en la comarca de Calatayud, celebra desde 2011 *Crónica de Maluenda*⁴³, cada año vinculada a un hecho histórico del municipio: la llegada del ferrocarril 1901 o juegos y oficios tradicionales de principios del siglo XX. Fue declarada Fiesta de Interés Turístico de Aragón en 2016.

A finales de octubre La Almunia de Doña Godina, en la comarca del Valdejalón, localidad natal del director de cine Florián Rey, esposo de Imperio Argentina e impulsor del cine sonoro en España, celebra desde 2016 *El cine soñado en la II República, años 30*⁴⁴, recreándose el rodaje de una película en el entorno de los años 30 del siglo XX.

3. CONCLUSIONES

El éxito económico en las localidades en las que se celebran las recreaciones históricas, apoyadas por diferentes instituciones tanto públicas como privadas, la demanda de conocimiento histórico de las raíces de la tierra en la que se nace y el gusto por el aprendizaje de las Artes Escénicas en Aragón, hace que hablemos de un notabilísimo auge de estos espectáculos, que intentan ser lo más respetuosos con las épocas y hechos recreados. De tal manera que hemos podido recopilar un total de cincuenta y seis recreaciones históricas, sin contar la multitud de mercados, principalmente medievales, que salpican la geografía aragonesa. Ocho eventos en la provincia de Teruel, nueve en la de Huesca y cuarenta en la de Zaragoza. De los cuales, nueve están ambientados en la Edad Antigua: dos en el siglo VII a.C., otro en el VI a.C., dos del siglo II a.C., uno del I a.C., dos del siglo I d.C. y por último uno del II d.C.; veintinueve recreaciones están basadas en la Edad Media: cinco en el siglo VIII, una del IX, cuatro en el siglo XI, tres en el XII, siete en el XIII, cuatro en el XIV y cuatro en el siglo XV; doce basadas en la Edad Moderna: cinco en el siglo XVI, cuatro en el siglo XVII, una en el XVIII y dos en el XIX; y siete

43. <http://www.maluenda.es/noticia/83/crnicas-de-un-pueblo-maluenda-declarada-fieta-de-interstistico-regional> es la web del Ayuntamiento de Maluenda que muestra información detallada de la fiesta.

44. <http://www.laalmunia.es/2017/05/2a-edicion-de-la-recreacion-la-almunia-se-rueda/> es la página web del Ayuntamiento de La Almunia de Doña Godina en la que se presentan los diferentes actos de la recreación.

en la Edad Contemporánea. De tal manera que la época más recreada es la medieval, que coincide con el origen y máximo esplendor de la Corona de Aragón. Destacable es también el siglo XVI con su esplendor renacentista y el siglo XX, con la Guerra Civil, la llegada del ferrocarril o el cine.

Y en cuanto al mes en el que se producen los eventos, el primero es junio con doce recreaciones y posteriormente los meses de la estación veraniega: diez en julio, ocho en agosto y diez en septiembre. Es evidente que la buena climatología influye en la realización de estas recreaciones. Si bien es cierto que algunos, al respetar las fechas de los acontecimientos históricos u otras fechas señaladas, se realizan incluso en los meses más fríos, como *Las Bodas de Isabel* en Teruel, en pleno mes de febrero con máximas medias de seis grados y mínimas medias de dos bajo cero a lo largo de los años de celebración, o *la Donación de los retablos a la iglesia de la Virgen de Tobed: Acuerdo de paz, 1375* que se realizan en el mes de diciembre⁴⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCEGA MORALES, Jesús Ángel (2016a). *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010). Análisis de las Artes Escénicas zaragozanas en el siglo XXI*. Saarbrücken: Editorial EAE.
- (2016b). “Lugares escénicos de representación teatral y parateatral en la villa de Ejea de los Caballeros”. *Ágora. Revista de Cultura, Ensayo y Creación Literaria* XIV.14, 113-116 (también en <http://es.calameo.com/read/0007799445ba094c288a9>) [20/03/2017].
- AZNÁREZ, Juan Francisco (1959). “La Virgen de la Victoria o la conmemoración del primer viernes de mayo en Jaca”. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* 37, 1-14.
- BANDRÉS GOLDÁRAZ, Elena (2016). “Las recreaciones como factor

45. Febrero (1 recreación medieval), marzo (1 medieval y 1 moderna), abril (tres medievales), mayo (2 medievales y 2 modernas), junio (2 Edad Antigua, 5 medievales, 3 modernas y 2 contemporáneas), julio (1 antigua, 4 medievales, 4 modernas y 1 contemporánea), agosto (2 antiguas, 5 medievales y 1 contemporánea), septiembre (3 antiguas, 6 medievales y 1 moderna), octubre (1 medieval, 1 moderna y dos contemporáneas), noviembre (1 moderna y 1 contemporánea) y diciembre (1 medieval).

- de identidad y desarrollo para todo Aragón. Primer Plan de Recreacionismo Histórico-Turístico de la Diputación de Zaragoza”. *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa* 158-159, 96-105.
- BARCO DÍAZ, Miguel de (2010). “La recreación histórica como medio para la divulgación de la historia”. *La divulgación de la historia y otros estudios sobre Extremadura*, F. Iñesta Mena (coord.), 243-254. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia.
- ESTEBAN MARTÍN, Raquel (2017). “Muertos revividos: motor para el desarrollo económico, cultural y turístico”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 25. 91, 28-29.
- VV. AA. (2016). *Guía de recreacionismo histórico turístico en la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.

WEBGRAFÍA

- <http://casadeanento.es.tl/> [11/06/2017].
- <http://castillodecadrete.blogspot.com.es/2013/02/i-recreacion-medieval-en-cadrete.html> [10/06/2017].
- <http://cesbor.blogspot.com.es/2016/04/jornada-inolvidable-en-pozuelo-de-aragon.html> [11/06/2017].
- <https://es-es.facebook.com/ASOCIACIÓN-AMIGOS-DE-BADULES-127441233802/> [11/06/2017].
- <https://es-es.facebook.com/events/1098783080189018/> [11/06/2017].
- <https://es-es.facebook.com/feriaromanaalmonacid/> [11/06/2017].
- <https://es-la.facebook.com/feudorum.domini/> [11/06/2017].
- <http://lamoraencantada.tk/> [11/06/2017].
- <http://lamorisma.com/ainsa/> [11/06/2017].
- <http://utebo.es/feriamudejar> [11/06/2017].
- <http://vulcanalia2016.blogspot.com.es/> [17/06/2017].
- http://www.alcaniz.es/index.php?option=com_content&view=article&id=235&Itemid=283&lang=es [09/04/2017].
- <http://www.alfonsadas.es/index.php?s=alfonsadas> [11/06/2017].
- <http://www.aragon.es/DepartamentosOrganismosPublicos/Departamentos/VertebracionTerritorioMovilidadVivienda/AreasTematicas/Turismo/> [11/06/2017].
- <http://www.ayuntamientoandorra.es/turismo/feria-ibera-lakuerter/>

[11/06/2017].
<http://www.azaila.es/sedeisken/> [11/06/2017].
http://www.bodasdeisabel.com/W3/Bodas/Index_Bodas.aspx
[11/06/2017].
http://www.bodasdeisabel.com/W3/Modernismo/Index_Modernismo.aspx
[11/06/2017].
<http://www.calatayud.es/noticia/calatayud-conmemora-el-50-aniversario-de-trabajos-en-bilbilis-con-unas-jornadas-de-recreacion-histor>
[16/06/2017].
<http://www.cetina.es/quevedianas.html> [11/06/2017].
<http://www.caspe.es/compromisodecaspe/> [11/06/2017].
<http://www.comarcacincovillas.com/noticia.php/programacion-nacimiento-de-un-rey-2017/2546> [11/06/2017].
<http://www.elpoyodelcid.net/fiestasmedievales/marco1.htm> [11/06/2017].
<https://es-es.facebook.com/feriamudejarutebo/> [17/06/2017].
<http://www.daroca.es/turismo/index.php?id=36>
<http://www.jaca.es/cultura/fiestas-y-tradiciones/fiesta-del-primer-viernes-de-mayo-en-jaca.html> [11/06/2017].
<http://www.elmasino.com/comendador/inicio.htm> [11/06/2017].
<http://www.fonz.info/tag/feriadelrenacimiento/>
<http://www.jaca.com/hemeroteca/2015/09/bailo-santo-grial-jornadas.php> [11/06/2017].
<http://www.laalmunia.es/2017/05/2a-edicion-de-la-recreacion-la-almunia-se-rueda/> [17/06/2017].
<http://www.labatalladelebro.com/> [11/06/2017].
<http://www.laspaules.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.7/idmenu.1033/chk.8e8797c597b4a12484917a8dcf770583.html> [17/06/2017].
http://www.loberadeonsella.es/index.php?option=com_content&view=article&id=55&Itemid=77
<http://www.monzontemplario.com/> [11/06/2017].
<http://www.maluenda.es/noticia/83/crnicas-de-un-pueblo-maluenda-declarada-fiesta-de-inters-turstico-regional> [17/06/2017].
<http://www.rubielosdemora.es/cultura/fiestas-y-tradicion/fin-de-semana-medieval/> [11/06/2017].
<http://www.sadaba.es/noticias/vi-muestra-romana-atilios-590.html> [11/06/2017].
<http://www.segeda.net/eventos/vulcanalia.htm> [16/06/2017].
<http://www.tarazona.es/tarazona-actualidad/agenda/jornadas-de-la-coronacion-del-emperador> [11/06/2017].

<http://www.trasmoz.com/Feria%20de%20Brujeria%20y%20Magia.htm>
[11/06/2017].

<http://www.turismodearagon.com/> [11/06/2017].

<http://www.turismodearagon.com/es/patrimonio/recreaciones-historicas-y-mercados-medievales/vulcanalia-en-mara.html> [11/06/2017].

<http://turismosomontano.es/es/que-ver-que-hacer/lugares-con-historia/fiestas-de-interes-turistico/sitio-de-barbastro> [11/06/2017].

<http://www.velilladeebro.es/tablon-de-anuncios/> [11/06/2017].

<http://www.voluntariosdearagon.com/> [17/06/2017].

<http://zaragozala.com/mercado-medieval-las-tres-culturas-zaragoza/>
[16/06/2017].

Recibido el 21 de marzo de 2017.

Aceptado el 25 de mayo de 2017.

**DE LORD BYRON A JOSÉ DE ESPRONCEDA:
IMAGEN Y ESPÍRITU ROMÁNTICO
EN LA FIGURA DEL PIRATA**

FROM LORD BYRON TO JOSÉ DE ESPRONCEDA:
IMAGE AND ROMANTIC SPIRIT
OF THE FIGURE OF THE PIRATE

Sergio ARLANDIS

Universitat de València

sergio.arlandis@uv.es

Agustín REYES TORRES

Universitat de València

agustin.reyes@uv.es

Resumen: Muchos son los estudios que se han ocupado de la poesía de José de Espronceda en comparación con la de Lord Byron, como si la necesidad de establecer una conexión con el romanticismo europeo fuera necesaria para legitimar su originalidad. En el presente trabajo no solo llevamos a cabo un recuento de posibles fuentes bibliográficas de la figura del pirata en el poema “Canción del pirata”, sino que realizamos una profunda comparativa de sus respectivas figuras poéticas, partiendo de otros textos coetáneos, como el de Lasso de la Vega, por ejemplo. Se trata, en definitiva, de un debate aún no cerrado del todo.

Palabras clave: Romanticismo. Símbolos. Arquetipo, Malditismo. Lord Byron. Espronceda.

Abstract: There are many studies that have dealt with the poetry of Jose de Espronceda in comparison with that of Lord Byron, as if the need to establish a connection with European Romanticism was necessary to reward its originality. In the present work we not only carried out a count of possible bibliographical sources of the figure of the pirate in the poem “Canción del pirata”, but we realized a deep comparative of its respective poetic figures, starting from other contemporary texts, like the one of Lasso de la Vega, for example. It is, in short, a controversy still not closed at all.

Key Words: Romanticism. Symbols. Archetype, Malditism. Lord Byron. Espronceda.

1. UN DEBATE INICIAL: EL SUSTRATO *BYRONIANO* EN ESPRONCEDA

Muchos son ya los calificativos que el poeta extremeño —de origen familiar andaluz— José de Espronceda, ha recibido a lo largo de los años, y estos ciertamente no siempre se le han atribuido desde la admiración que su figura y su obra debieran suscitarlos: a veces su nombre ha sido reconstruido bajo la confusa máscara de lo arquetípico, con esa imagen preñada de etiquetas, tan estereotipadas como insuficientes según va creciendo el conocimiento del lector sobre lo analizado. Otras veces, en cambio, mediante juicios injustos en las valoraciones finales sobre su obra, sobre su originalidad e incluso sobre su actitud política y social, acomodada a pesar de todo¹. Desiguales opiniones que abren posibilidades argumentativas cada vez que el crítico se acerca con avidez a textos poéticos, novelísticos y teatrales de José de Espronceda. Aunque dichas valoraciones siempre pueden ser utilizadas como fuentes que faciliten la prudente tarea de rastrear las influencias del autor y de sus libros. Con

1. Un debate que ya planteó Domingo Ynduráin (1971) frente a estudios como el de Ricardo López Landeira (1975 y 1985), Diego Martínez Torrón (1999), Luis Caparrós Esperante (1989) o Robert Marrast (1989) entre otros. Un estado de la cuestión que el estudio heterogéneo, coordinado por José Luis Bernal Salgado y Miguel Ángel Lama (2010), ha vuelto a poner de actualidad.

todo, el conflicto real estribaría en tratar de cuestionarse si esta dicotomía entre un Espronceda renovador y otro epigonal no es solo producto de un erróneo planteamiento de base.

Recientemente Diego Martínez Torrón, en la edición de las *Obras Completas*² de Espronceda, realizaba una interesante revisión del romanticismo español, rompiendo quizá con los moldes de lo estipulado hasta la fecha: hartos de leer que el Romanticismo en España fue escaso y tardío por norma, Martínez Torrón señalaba que “hay que mantener que España no llegó tarde y mal a la modernidad y que nuestro Romanticismo fue coetáneo del inglés, francés o alemán, que son los más tempranos. Lo que ocurre es que el Romanticismo es diferente en cada país, por el nacionalismo específico a él asociado” (Martínez Torrón, 2006: 15). No obstante (y para no radicalizar erróneamente sus palabras), también entiende que las dificultades políticas del país durante estos años de convulsión social cortaron de raíz una línea evolutiva que —bajo la propia consideración de Martínez Torrón— nunca hubiera ido a la cola de Europa, como finalmente ocurrió, sino por una senda diferente e, incluso, disidente. Y este debate, tan sumido en la valoración de lo que se entiende por romanticismo español y por la naturaleza bifacial de su desarrollo en las letras españolas, afectó de lleno a uno de los máximos representantes de dicho período, pues si el romanticismo español vino a considerarse pasivo recipiente del *espíritu romántico* europeo, de estirpe más pura y revolucionaria (por convicción y no por moda), la obra de Espronceda quedó en un segundo plano, por su novedad contextual y por su trascendencia literaria. Por tanto, uno de los autores más célebres, celebrados, imitados y leídos de la literatura española no dejaría de ser cenáculo de voces ajenas cuyo eco se dejaría entrever en su más estimable superficie expresiva, lo que, en cierto modo, justificaría afirmaciones—tan desafortunadas, a nuestro parecer, a pesar del ingenio que muestran—como la que ha realizado recientemente Tamara R. Williams: “El que Espronceda sea el escogido para resaltar este tema no sorprende ya que se sabe que su ‘Canción de los piratas’ [sic.] además de ser canción de piratas es canción pirateada, es decir, expone varias semejanzas con dos obras anteriores: *The Corsair* de Lord Byron y *L’Ami de la tempête*, imitation

2. Las citas del poema “Canción del Pirata” han sido extraídas de esta misma edición: como no existe variación alguna en el texto con el resto de ediciones del poema, no creemos necesario indicar bibliográficamente su número de página.

de Lord Byron” (Williams, 2004: 479). Esta valoración que, en cierto modo, vendría a sumarse a una larga lista de apuntes críticos de igual o equivalente apreciación sería contrarrestada por aquellos que sí vieron en Espronceda un estilete estético, abriendo nuevos caminos para la literatura española por encima de deudas, préstamos, influencias o demás ajustes de una evolución interior, lógica y obligada en cualquier escritor, sea cual sea su cometido, su época o su formación.

Seguramente, uno de los ejemplos más claros de este debate lo encontramos en la siempre controvertida discusión en torno al *byronismo* de Espronceda. Una cuestión que ya cuenta con una amplia nómina de detractores y seguidores casi, incluso, coetáneos a los dos poetas. Por ejemplo, el crítico (y poeta) Marcos Arróniz escribía en 1851 un artículo titulado “Espronceda”, en el que afirmaba que el poeta pacense carecía de rival poético en territorio español y que solo Byron, en Europa, estaba a su altura literaria:

*Puede decirse con justicia que Espronceda es el Byron de España: ved, la misma belleza física, el mismo preclaro talento, la misma sensibilidad ardiente, la misma audacia y energía, igual vida desenfrenada e idéntico entusiasmo por lo grande, que a uno lo impele a combatir por Grecia y al otro a ofrecer su brazo en defensa de la oprimida Polonia (Apud. Campos, 2007: 40)*³.

Semejante fascinación había expresado José Zorrilla, quien lo definió, según recogió más tarde Joaquín Casaldueiro (1983: 33), como “la personificación del clasicismo apóstata del Olimpo, y lanzado, Luzbel-poeta, en el infierno insondable y nuevamente abierto del Romanticismo...” cuya imagen no dejaba de asociarse —aunque implícitamente— a la del Byron más audaz, irreverente y *romántico*. En fechas coincidentes a las de Arróniz, Ramón de Mesonero Romanos, en su *Escenas matritenses*, hacía un rápido recorrido por la biografía de Espronceda, donde, nuevamente, acabaría vinculándose a Byron y, sobre todo, abonando su imagen estereotipada:

3. Para una mejor lectura de los textos decimonónicos y de principios de siglo XX (o más actualizada en todo caso), hemos adaptado ortográficamente las citas extraídas, conocedores de que tal licencia solo puede justificarse por hacer más fluida la posible lectura del presente trabajo.

De Lisboa, huyendo de la persecución del gobierno español, pasó a Londres donde estudió a Shakespeare, Milton y Byron, aficionándose particularmente a este último con cuyo genio simpatizaba mas el de nuestro poeta [sic.], hasta el punto de recordar a Byron muchas de sus producciones. Fijó después su residencia en París, y entusiasta por la libertad, tomó parte en las jornadas de julio de 1830, hallándose en las barricadas del Puente de las Artes (Mesonero Romanos, 1851: III-IV).

Cabe, pues, tener presente el hecho de que comparar no implica subordinarse a una idea, a una estética o a un autor y quizá, esta conclusión fuera el principal fundamento de un enojado Juan Valera, quien veía desventajosa la comparación entre los dos poetas:

Dicen los envidiosos que Espronceda no hace sino imitar a Byron. Yo confieso que le imita en algunas digresiones del Diablo Mundo, en el Canto del Pirata, y en la carta de doña Julia. Pero estos envidiosos no comprenden o no quieren comprender que don Félix de Montemar no está tomado de Byron y vale tanto o más que los héroes de Byron (Valera, 1854: 622).

De igual forma, Esteban Pujals, en su estudio comparado de 1951, titulado *Espronceda y Lord Byron*, observaba que la resonancia de la obra de Byron fue tan grande en el mundo romántico “que no es extraño que, a más de un siglo de distancia, sus ecos se confundan todavía con la fama de uno de nuestros más altos valores literarios del siglo XIX” (Pujals, 1951: 205). Pujals ofrecía un detallado repaso de cómo surgió y se desarrolló la leyenda del byronismo de Espronceda para concluir que la confusión entre ambos autores no era más que eso: una leyenda procedente de un error inicial por parte de nuestros antepasados románticos y de una insuficiente o desencaminada observación (Pujals, 1951: 212). En este sentido, no cabe duda de que parte del debate estribaba en la consideración de Espronceda como *alter ego* byroniano a la española por la identificación de dos autores cuya voz, semblanza, trayectoria vital y hechos, los asociaban —y acaso los emparentaba— con esa propensión romántica de generar personalidades

fuertes, individualistas y significativamente reconocibles. De esta manera, pasaríamos de un parentesco a una coincidencia o simultaneidad de caracteres, por encima de curiosas similitudes. Y a tal equivalencia nos conducen, por ejemplo, las palabras de Pedro Antonio de Alarcón en su breve relato, *Dos ángeles caídos*: “Mil hombres dolorosos, mil corazones heridos, mil víctimas de sus sentimientos, me dijeron ‘Desconfía’ y desconfié. Me nutrí de la hiel de Byron, del desdén de Espronceda, del frenesí de Jacobo Ortiz” (2017: 12).

Afirma Martínez Torrón que el estudio de José Cascales (1914, 1932) sobre el poeta español “falsea” buena parte de su imagen como creador de clara estirpe romántica, aunque sí coincide con el mismo cuando “minimiza la influencia de Byron sobre el poeta español” (2006: 32), pues como añadirá más adelante:

Es cierto que la crítica positivista [a la que se asocia el propio Cascales], con Bréretón a la cabeza, también Churchman antes, ha rebasado los límites de lo creíble en la fijación de fuentes en Espronceda. De creer a estos críticos positivistas Espronceda sería un autor sin originalidad alguna, deudor de Byron —cuya sombra persigue a nuestro autor, siendo como creo su poesía bien diferente—, de Voltaire, de Tasso, de Fray Luis de León, de Garcilaso, etc. (Martínez Torrón, 2006: 37).

Si bien, el propio Cascales, más que negar dicha influencia, la calificó de “inútil”, aunque sin dejar muy claro si dicha inutilidad vino dada por una infructuosa imitación de *su* admirado Byron (Cascales, 1932: 6) o si esto era debido a que los resultados no eran satisfactorios, básicamente porque más adelante él mismo afirmó que Espronceda debía considerarse “tan grande, cuando menos, como Byron, Goethe, Leopardi y los más eminentes del mundo” (1932: 10). Sin duda se trata —a nuestro parecer— más de lo primero que de lo segundo. Efectivamente, Byron es una sombra que recorre los versos de Espronceda, pero cuya lumbre no es propia de la crítica actual: ya en su tiempo fue visto de esta manera, pero toda esa corriente de opinión que ha llegado hasta nuestros días tiene claros referentes bibliográficos, como son los estudios de Philippe Churchman (1909, 1909b), el propio Esteban Pujals (1951), Barbara Dale

(1980), Donald Shaw (1988) y M. Ridenour (1991). En su mayoría, dichos estudios se orientaron a la correspondencia (apuntada por Valera) del Félix de Montemar esproncediano con el *Don Juan* de Byron. Opinión a la que se fueron sumando, muy ocasionalmente, otros trabajos como los de Joaquín Casaldueiro (1961, 1983), quien, a pesar de negarse a establecer una comparativa entre los dos autores, se vio forzado a remarcar ciertos paralelismos inevitables entre la obra de Byron y la de Espronceda, además de reconocer que el poeta inglés se encontraba entre sus más explícitas influencias (Casaldueiro, 1983: 43). Igualmente, los estudios de Guillermo Carnero (1974), Romero Tobar (1994), Jenaro Talens (1975) o Richard A. Cardwell (2004), entre otros, se hacen eco de esta relación que, necesariamente, debía ser de dependencia entre el poeta español y el inglés. Incluso a la hora de valorar el impacto literario de Byron en Europa, una vez se llega a territorio español, siempre se hace en los siguientes términos: “Even such a rapid summary helps to contextualize the appearance on the literary scene of that Young poet so often designated ‘the Spanish Byron’, José de Espronceda” (Flitter, 2004: 138) o “it is clear that Espronceda had found in Byron a soul-mate, a voice that spoke to his own in similar terms” (Cardwell, 2004: 158); hasta el punto de afirmar que “once Espronceda passed away, Spanish byronism ceased” (Cochran, 2005: 77). Valoraciones, todas ellas, que nos deben situar ante un marco crítico tan extenso en su manifestación como reducido en sus conclusiones finales.

Fue Robert Marrast —a propósito del propio texto de *El estudiante de Salamanca*— quien trató de ubicar al personaje esproncediano dentro de una misma gama de personajes de estirpe romántica como el Moor de Schiller, el Robin Hood de Walter Scott, el corsario y el Lara de Byron, el don César de Bazán o el Hernani de Víctor Hugo (1970: 37). Y en este sentido el propio Marrast recalcaba que se debía superar la dicotomía entre coincidencia e imitación para una justa valoración de la obra esproncediana:

cotejar algunos aspectos literarios o estilísticos puramente formales constituye un análisis superficial, ya que se reduce a un simple mimetismo lo que en realidad responde a una visión de mundo en gran parte común a dos escritores, que si bien se expresan por medios que inevitablemente tienen entre sí algunas semejanzas, es cierto que no basta levantar

acta de ellas para esgrimir argumentos a favor o en contra de la originalidad de Espronceda (1989b: 59).

Del mismo modo, Esteban Pujals determinaba que los dos autores adquirirían su ideología romántica de las mismas fuentes y que Espronceda no derivaba de Byron, como podría suponerse:

Salta a la vista que, por encima de todas las diferencias presumibles de fondo y expresión, Byron y Espronceda pertenecen al mismo movimiento. A veinte años de distancia uno de otro, ambos aprovechan las lecciones de los enciclopedistas franceses. [...] Es cosa establecida que a las ideas avanzadas que informan el Romanticismo, cualquiera que sea su origen primitivo, son la Enciclopedia y la Revolución francesa los instrumentos que les proporcionan estructuración intelectual y circulación europea, irradiando hacia España a finales del siglo XVIII sin la menor dificultad. Por si ello, no fuera suficiente, se establecen materialmente en la península con la invasión napoleónica y el rey José I. En consecuencia, la ideología progresista llena el ambiente español durante la mocedad de Espronceda, y en Madrid la recoge este sin que tenga necesidad de volverse hacia lord Byron por ella (Pujals, 1951: 311).

A estas ideas venimos a sumarnos en el presente trabajo, más allá de querer ahondar en aquellas superficiales señales que conectan la “Canción del pirata” de Espronceda con *El Corsario* de Byron. Entendemos que el reto verdadero estriba en profundizar en esa visión común de mundo expresada de manera conjunta, dispar y territorialmente ajena.

La “Canción del pirata” fue publicada en *El Artista* (Tomo I, nº 4, 26 de enero) en 1835 (el mismo año de la propia fundación de la revista por parte de los hermanos Madrazo y Eugenio de Ochoa) con algunas variantes frente a su posterior edición, realizada por José García de Villalta, en 1839. Importante ha sido la labor, como editor y compilador, de José Simón Díaz (1946, 1974) de la enriquecedora —aunque escasa— publicación de *El Artista*, al que se le uniría el estudio de Rafael Lozano Miralles (1988) para

poner en situación la creación de una revista que se convertía en tarima de las nuevas formas artísticas imperantes en Europa: perfecto escaparate estético para un poema esproncediano que buscaba horizontes poéticos por descubrir y renovar.

De igual modo, tanto Peers (1973: 417-425) como Romero Tobar (1994: 58-65) estimaron la importancia de esta revista dentro del desarrollo del Romanticismo en España, pues “era en esta época la única revista de Madrid que propiamente puede llamarse romántica” (Peers, 1973: 424). Y no olvidemos, pues, que su esencia liberal, aunque moderada, derivaba, en parte, del exilio español.

Afirma José Enrique García Melero que *El Artista* asumió esa nueva tendencia artística romántica, de perfil “anticlásico” o, como el propio Espronceda diría, *clasiquino*⁴: es decir, *revolucionario*, que pretendió la doble labor de “La difusión de la literatura romántica y de su espíritu, y la crítica sistemática del neoclasicismo” (García Melero, 2002: 172). Apreciación que, años antes, ya había apuntado Vicente Llorens al afirmar que *El Artista* sirvió de medio de difusión a través del cual “Ochoa, Espronceda y Campo Alange dieron la batalla a los dioses y pastores del neoclasicismo español” (Llorens, 2006: 99). Por tanto, no solo sirvió como atalaya desde la que contrarrestar un estilo que, a su juicio, estaba acabado, sino también como plataforma desde la que proponer y divulgar el arte incipiente en Europa. Dato revelador, pues, porque nuevamente nos situaría ante un Espronceda más en clave de *correspondencia* que en la de *dependencia*. Sirva de ejemplo el hecho de que el mismo año de 1835 se publicaba en la revista un fragmento de *The Siege of Corinth* de Byron, traducido (aunque con bastante anterioridad, en 1827) por Telesforo de Trueba. Por tanto, no solo la muerte de Fernando VII en 1833, sino también la caída del gobierno de Martínez de la Rosa en mayo de 1835 (y los graves problemas económicos que lastraron al país), propiciaron una defensa de las *nuevas* ideas, no solo en lo político (hecho que afectaría de manera concreta a Espronceda) sino incluso en lo literario, como se

4. Véase el artículo de Espronceda titulado “El pastor clasiquino”, publicado en *El Artista* (entrega XXI; año 1835: 251-252). Aunque somos conscientes de que este texto no queda completamente aislado en el panorama literario de la época ni en la propia consideración del autor pacense, pues del mismo modo se pronunciaba en sus artículos publicados en *El Siglo*: “Poesía” (nº 2, 24 de enero de 1834: 3-4) e “Influencia del gobierno sobre la poesía” (nº 12, 28 de febrero de 1834: 3-4). Todo este material bibliográfico puede cotejarse y consultarse en la edición de las *Obras Completas* de José de Espronceda, publicadas en 2006, cuya referencia completa puede encontrarse en la bibliografía del presente trabajo.

desprende de sus artículos publicados por el propio poeta en *El Siglo* y en *El Artista* respectivamente.

Se trataría, en consecuencia, de un punto de inflexión para su propia poesía, agotada, quizá, tras una búsqueda infructuosa inicial en los moldes neoclásicos, e incluso en el paradigma poético de Ossian: “El paso siguiente será el enfrentamiento con todos ellos en busca de una salida a su través” (Talens, 1975: 23). Y es que, la crítica esproncediana, actualmente, ya no discute en torno al hecho de que la “Canción del pirata” marcó un nuevo rumbo en su poesía, corroborado por la publicación del resto de *Canciones*, *El Estudiante de Salamanca* y el inconcluso *Diablo Mundo*: “Upon his return after Fernando’s death, [Espronceda] initiated a new poetics with the publication of ‘La Canción del Pirata’” (Kirkpatrick, 2004: 372). Dicho cambio vendría dado por una actitud rebelde y hostil ante aquellos valores limitados (no tradicionales, sino caducos) y coartadores de la sociedad, de su planteamiento moral y de la carencia de respuestas afines a nuevas inquietudes en el pensamiento humano: un camino irrefrenable hacia la máxima libertad del espíritu (Marrast, 1989: 62). Las reglas clásicas, así como las normas, servían de primeras víctimas de una renovación estética cuyo principal objetivo —y resultado— fue la elección de un lenguaje sencillo y menos marcado por la pomposidad retórica (a pesar de no liberarse del tono grandilocuente): fluidez de emoción unida a una expresión —rítmica, compositiva, significativa— que sirviera de preciso cauce, de horma adecuada a una emoción liberada.

Frente a todo esto, véase que los pastores literarios son aquellos que campan en un valle de paz, con el horizonte verde de los prados en firmeza terrestre, mientras que los piratas (cuya composición léxica ya se nos muestra inversa, *r-t*, con respecto a los pastores) viven en un eterno conflicto, con el paisaje azul (esto es, sin el condicionante de la luz solar) y en territorio fluido e inestable. Es, por tanto, reverso de un modelo tomado como caduco y en fase de acabamiento, por no servir ya de esquema para expresar este nuevo sentimiento interior que arrebató a la realidad una esencia que el interior magnifica, sublima y singulariza. A esta misma superación de los modelos clásicos (como instrumento de captación del mundo y caudal para expresar una percepción neutralizada por el equilibrio de la forma), Carlos Bousoño, por ejemplo, la llamó evolución de lo subjetivo a lo *intrasubjetivo*, otorgándole la categoría de *paso decisivo* dentro del pensamiento contemporáneo y base ineludible de

la posterior poética vanguardista, sobre todo la surrealista (Bousoño, 1981, II: 573-577)⁵.

2. ARQUETIPOS ROMÁNTICOS: EL VIAJE DESORIENTADO

El Romanticismo sintió cierta predilección por la figura del navegante, así como también por la del marginado, la del bandolero o asaltante de caminos. En el pirata se aúnan los valores correspondientes a cada uno de ellos y, quizá, por este motivo, los escritores románticos británicos y franceses mostraron su admiración y su temor de manera pareja. Por ejemplo, Samuel Taylor Coleridge escribía su *Rime of the Ancient Mariner* en 1799, dedicado a George Shelvoche, marino inglés de principios del siglo XVIII; Thomas de Quincey comentaría —de manera extensa— la vida de los navegantes y el peligro inspirado por los piratas en *Confessions of an English Opium-Eater*, en 1821. También William Hazlitt hacía referencia a la bravura —por no decir temeridad— de los marineros en algunos de sus ensayos recogidos en *The Round Table*, igualmente en el año 1821. Mucho más evidente fue la novela de Walter Scott, *The Pirate*, en 1822, basándose en la conocida y popular obra del capitán Charles Johnson (publicada en 1724), *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pirates*. Y, sin embargo, raramente se pone en duda la supuesta originalidad de un autor como Scott. De igual modo cabría añadir el poema de John Keats, *On the Sea* (1817); o el melancólico texto de William Wordsworth, *The Sailor's mother* (con datación vacilante entre los años 1797 y 1802), y las *Novelas e historias marítimas* del francés Eugénio Sué (traducidas al español en 1845, pero cuyo tema volvería a redundar en torno a la imagen de los piratas, sus aventuras y desventuras...), etc. Fue Vicente Llorens quien señaló —dejándose llevar por el forzado paso de Espronceda por Francia, como ocurriera con el territorio británico— como curioso antecedente, datado en 1827, el *Chants des Pirates* de L. M. Fontan, mientras que Marrast (1970: 228) vería ciertos

5. Arnold Hauser había señalado, igualmente, esta característica romántica al entender que, durante este período (que abarca la escritura de Byron más que la de Espronceda) el “arte deja de ser arte social regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte de expresión propia, creador de sus propios criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado; en una palabra, se convierte en un medio por el que el individuo particular habla a individuos particulares” (1983, II: 327).

parecidos con la obra —ya citada— de M. de Lovedoveix, *L'Ami de la tempête, imitation de Lord Byron* (1826). El propio Marrast, de este modo, también contravenía las afirmaciones de Moreno Villa y descartaba la influencia de *Le Frégate "La Sericuse"* de Vigny (Marrast, 1970: 36-37). No obstante, Marrast también afirmó que parecía arbitrario “considerar que la presencia del joven poeta en Londres y París en determinada época le hiciera inmediata y totalmente permeable a nuevas influencias”, pues la obra de los “años de emigración contiene muchos versos antiguos, pero todavía pocos pensamientos nuevos” (Marrast, 1989: 179, 219).

Por tanto, sería una época de transición hacia nuevas y renovadas fórmulas expresivas que irían del sustrato clásico a la libre (o liberada) expresión de la subjetividad creadora del poeta (Carnero, 2010; Martínez Torrón, 2016). Así, estilo y el tono de la “Canción del pirata” no podía ser una simple imitación de uno u otro modelo anterior, sino el resultado de una progresiva y paulatina evolución y asimilación interior. Pero ¿Y por qué no hablar de la influencia de algunos romances de Góngora, tales como “Amarrado al duro barco / en una galera turquesa” o “La desgracia del forzado, / y del cosario la industria”, cuyo trasfondo barroco bien pudiera emparentarse con el romántico? La nómina de posibles referencias no puede ser escasa, pues tampoco es privativa ni de una época ni de un autor: baste con apuntar la posible influencia, por ejemplo, del poema “The Fisherman’s Song” de José Blanco White, ya que se trata de una idea que guarda cierta lógica, si atendemos que este fue coetáneo de Byron y Scott; y, además, comentó sus obras para lectores españoles en prensa (Reyes Cano, 2000: 28). O, como apuntó Russell P. Sebold, bien pudiera tratarse la posible influencia de *Mi navegación* de Manuel de Cabanyes, pues en ambos encontramos el mismo “brío juvenil de los navegantes, su intrepidez ante los enemigos y su falta de interés en la riqueza material” (Sebold, 2001: 190). Y tal vez debería pensarse en aquello que Jorge Lasso de la Vega (1863: 37) había sugerido, al señalar la existencia de un *género* específico, indicando, consecuentemente, a los grandes maestros de su escritura frente a los imitadores⁶, pero, sobre todo, donde entrarían no solo

6. Importante es la observación que este autor costumbrista, con tono patriótico, nos legó, entendiendo que Walter Scott (frente a imitadores como Marryat y Cooper) sería el gran maestro en este *género de navegantes*, junto a Byron. Sin embargo —y a pesar de su duro juicio sobre aquellos que trataban, a su entender, de imitar la obra de los autores ingleses señalados— consideró Lasso de la Vega que se trataba de un “género difícil, poco conocido por los literatos a causa de su índole, y que por esta misma razón exhausta de recursos y de limitado interés; aserto aventurado, que victoriosamente desmienten las interesantes y agradables

las obras anteriores, ya señaladas, sino otras posteriores, como las de Paul Duplessis, *Los Forbantes o Piratas de las Antillas*, Mr. Thiers, *Historia del Consulado y del Imperio*, Fenimore Cooper, *El Corsario rojo*, Mr. Christian, *Historie des pirates et corsaries de l'Océan et de la Méditerranée, depuis leur origine jusqu'à nos jours*, y así un largo listado de obras que alcanzaron el éxito, hasta dar con las novelas del italiano Emilio Salgari y su personaje *Sandokan*, enfrentado —como en el caso de Espronceda, pero sin el calificativo de copia, curiosamente— al colonialismo británico.

Fue el propio Robert Marrast quien revelaba la escasa afición de Espronceda a enriquecer su biblioteca personal, “sin embargo, entre los libros que poseía a su muerte, solo encontramos las *Fables* de John Gay, *The Antiquary* de Scott, *The Corsair* y *Lara* de Byron, estas dos últimas obras posiblemente en una edición publicada en París en 1830” (Marrast, 1989: 178). Si bien, el extenso poema narrativo de Byron, publicado en 1814, mostraba cómo la rebeldía romántica podía ejemplificarse a través de la figura del pirata: ese personaje desarraigado y marginal, que huye de la realidad hacia lugares exóticos y que encarna —también en Espronceda— la exaltación del idealismo de la extrema libertad, más prolífica entre los escritores ingleses que en los españoles (Espín, 2011: 111-112); de ahí que se hable, inevitablemente, de influencia cuando el concreto período histórico de España propició actitudes semejantes:

When the despot Ferdinand VII was restored to the throne of Spain in 1814, he signalized his return to power by exiling the Young liberals, some of whom sought a temporary refuge in England. Among them were such future leaders of the Romantic movement as Rivas and Espronceda, who, now on British soil, could come into direct relations with English romanticism and could feel the full forcé of the spell of Byron and Scott (Ford, 1901: 456).

Estamos ante un modelo *byroniano*, alimentado por la propia conciencia de Espronceda de ser un constante *viajero-navegante* que no encuentra destino final, debido a las circunstancias políticas que forzaron

producciones de estos ingenios y también de algunos escritores en Francia [Sué, Corbiere], pues debemos ser justos, que han trabajado en este género, aunque no con tanta fortuna” (Lasso de la Vega, 1863: 37). Espronceda estaría, para este autor, en la línea de estos imitadores con escasa fortuna, pero con buena intención creadora.

un exilio por Europa: “it is not surprising that Espronceda’s travellers find themselves lost in the “mar del mundo” in the most existential terms” (Rosenberg, 1989: 631). Ahora bien, no cabría realizar una lectura con tintes biográficos de la “Canción del pirata”, pues la figura del propio pirata era más propia de un cliché estético que de un manifiesto de la experiencia estrictamente personal. Por ejemplo, en una carta dirigida a sus padres desde Londres, el 27 de diciembre de 1827, el propio Espronceda afirmaba: “Cuidado no deben ustedes tener ninguno, pues aquí el que no roba o asesina no puede ser nunca perseguido” (2006: 1332). Es decir, todo lo contrario a lo que se le atribuye a la figura del pirata en carne propia.

El héroe *byroniano* se define por su audacia, su carisma, la osadía de su altivez y la continua expresión de disconformidad ante la sociedad de la época, así como por su personalidad cambiante y caprichosa a veces, junto con su constante desprecio a la moral establecida. Robert Barnard lo describe como “Handsome, licentious, moody, doomed, he carried on his shoulders the burden of unpardonable —nay, unmentionable— sins and he shook his fist at the world order, the world’s rules, even the Creator himself” (Barnard, 1993: 94). Pero nos cabe la duda de si estos valores *antiheóricos*, paradójicamente, no son propios, en sí, de la misma figura del pirata y no tanto de una imagen privativa y derivada del imaginario byroniano. Y más aún cuando Espronceda hace uso de su arquetípica imagen (como también hiciera con la del mendigo, la del reo de muerte o la del verdugo) para dar una original muestra que, por primera vez en la poesía española de aquel período, “afirmase y reivindique con orgullo su independencia frente a la sociedad, su amor a la libertad y, dicho sea en una palabra, su rebelión contra un mundo cuyos intereses y preocupaciones éticas le parecen irrisorios y absurdos” (Marrast, 1970: 37).

El pirata como realidad frente a su figura literaria: ¿qué impera en Espronceda? Este mismo debate, fundamentado, claro está, por la propia idiosincrasia de su dual imagen, parece decantar la preponderancia de lo segundo sobre lo primero. Baste con tener presente la inclinación de incluir la “Canción del pirata” como composición poética en libros infantiles y juveniles: nada subversivo impera en ellos y lo que queda, en cuanto a imagen, bien puede asociarse al juego simbólico, a la interpretación más o menos neutra de su rebeldía, de su afición a la muerte y al desafío. Lectura, en todo caso, que viene de una lejanía afectiva evidente frente a la amenaza de la piratería naval, pero ¿Cómo se veía en el siglo XIX a los piratas?

¿Qué valores encarnaban? ¿Sobre qué aspectos se fue construyendo su imagen arquetípica?

Muchos son los relatos (costumbristas o no) sobre la piratería en el siglo XIX: sin duda, había sido un problema que amenazaba la estabilidad del navegante, pero, sobre todo, se les hacía, en buena medida, culpable de la debacle económica y militar de la corona española. Los abordajes en el océanos Índico y Atlántico tenían fines políticos, con el gobierno inglés pactando acuerdos con estos mercenarios del mar para que limaran las rutas comerciales españolas. De igual modo, el Mediterráneo —como ya había ocurrido siglos atrás— tenía la constante amenaza turca. Es decir, España se veía franqueada por una amenaza (además de sus contiendas con Francia e Inglaterra) invisible, constante y que, de algún modo, encarnaba valores de libertad y de libertinaje a un mismo tiempo.

Frente al evidente éxito en aquella época de libros que trataban las aventuras y desventuras de marineros, piratas y comerciantes, hemos tomado dos textos cuya intención no era exactamente literaria, sino cronística, aunque lo segundo siempre se vería complementado (e incluso suplantado en algunos momentos) por lo primero. Ciertamente es que la fecha de publicación de sendos libros difiere sobremanera de la de publicación del poema de Espronceda, pero es precisamente esa distancia temporal, sin llegar a ser excesiva, la que permitía ver con mayor claridad los valores históricos y literarios sobre los que se había ido construyendo la imagen del pirata: de las conclusiones bien pudiera desprenderse la doble consideración de si Espronceda siguió realmente el texto de Byron o si, por el contrario, los dos poetas llegaron a un punto común por sendas diferentes. Recordemos que Jorge Lasso de la Vega publicaba en 1863 su extenso libro *La Marina Real de España. A fines del siglo XVIII y principios del XIX. Memorias de Familia, Tipos, Escenas y Cuadros de costumbres, apuntes y materiales para la historia de la marina española*, cuyo título, en efecto, ya nos apuntaba muy claramente esa revisión costumbrista a la que aludíamos. De igual modo, Justo Zaragoza publicaba en 1883 su libro *Piraterías y agresiones de los ingleses y de otros pueblos de Europa en la América Española, desde el siglo XVI al XVIII, deducidas de las obras de D. Dionisio de Alsedo y Herrera*. Dos libros, dos antecedentes, que tratan el tema de la piratería desde un doble plano: como tipos y como amenaza.

Especialmente reseñable resulta la definición del pirata que realizó el propio Justo Zaragoza para comenzar su estudio: lejos de la visión

ennoblecida del pirata homérico (no olvidemos que Ulises se convierte en pirata, junto a su tripulación, por la necesidad de sobrevivir en alta mar), se nos advertía de la evidente conexión que existía entre estos asaltantes o ladrones marinos y lo maligno que dirigía los pasos del hombre hacia su provecho al margen de la ley cívica:

La palabra española PIRATA, hija legítima de la latina PIRATA, como esta parece haberlo sido de la griega PEIRATES, se aplica entre nosotros al ladrón que anda robando por el mar, y metafóricamente al sujeto cruel y despiadado que no se compadece de los trabajos de otro. Guillermo Blackstone, publicista inglés, concreto y sobrio como buen sajón, dice que «el crimen de concreto de PIRATERÍA, o robo y depredación en alta mar, es una ofensa a las más sagradas leyes de la sociedad, y denomina al pirata “hostis humani generi”, es decir, enemigo del género humano; y Lord Lowell observa que para los piratas no hay estado de paz, pues en todo tiempo han sido los enemigos de todas las naciones y se les sujeta, por tanto, universalmente a las medidas más severas de la guerra. Estas definiciones parecen bastante explícitas para conocer al sujeto tal cual fuera, y por si no se creyeran suficientes, añadiré la de una autoridad irrecusable y testigo de mayor excepción; la del francés o flamenco Alejandro Olivero Cœmelin, nombrado por los nuestros Esquemeling, a quien las desgracias arrastraron a ejercer la vida pirática para ganar el importe de su libertad, inscribiéndose al efecto, con otros incitados por la sed del oro, “en el inicuo orden de los piratas o salteadores de la mar;” [sic.] a los que dice “no podía darles otro nombre que el de piratas, por no ser mantenidos, ni depender de ningún soberano Príncipe” (Zaragoza, 1883: 1-2).

Sin duda, conocer al “sujeto tal cual fuera” nos devuelve la imagen de un renegado de la justicia humana que antepone su bien personal al bienestar común de sus semejantes. Jorge Lasso de la Vega, en cambio, lejos de fundamentarse en las aproximaciones de comentaristas ingleses

y franceses, cargaba contra ellos, culpándoles de manipular —y acaso ensalzar injustamente— la imagen del pirata y, sobre todo, la representación de la nación española como enemiga de estos adalides de la libertad, pues España era víctima de sus ataques y no una causa justificada —afirmaba— para que existiesen como representación que encarnara la resistencia más aguda frente al decadente imperio español:

Sin embargo, es muy común en el mundo, en las modernas sociedades, guiadas por un espíritu que pretende ser filosófico, aceptar, confundir en muchos casos esta especie de valor (que condenan las leyes divinas y humanas y la verdadera filosofía como contrario al orden social), no solo disculpando a los que delinquen, o atenuando con singular lenidad tales hechos, sino también a veces elogiando a sus autores como héroes, con menosprecio de las leyes divinas y humanas (Lasso de la Vega, 1863: 598)

No criticaba Lasso de la Vega la figura del pirata, sino la filosofía romántica que había hecho apología de tal figura como emblema de una actitud: *malditismo* romántico que se convertía en degeneración de unos principios morales injustificados e, incluso, antipatrióticos, según el autor. Porque para España la traición de Trafalgar tenía, en la piratería, una de las claves más determinantes en su fatal resultado final. Evidentemente, tras esta acusación surgían en el texto los nombres de Byron, de Scott, de Cooper y— cómo no— el de Espronceda, cuya “Canción del pirata” se citaba por partida doble (1863: 594, 827) y de manera extensa. Por tanto, la definición del pirata como ser social distaba mucho de la del héroe y, sin embargo, todavía hoy se cita al corsario de Byron como tal: evidentemente porque lo literario prima sobre lo real (Montaner Bueno, 2013: 1-4). Por este motivo, cuando Lasso de la Vega vendrá a definirnos exactamente los aspectos más resaltables del pirata, dirá de ellos:

Asaltantes imprevistos, rivales de las más siniestras tempestades, burlándose del naufragio y pródigos de una vida que el azar alimentaba, se hacían grandes por el terror; merecían el nombre de azote de Dios, y se sepultaban unos en pos de otros en los excesos del mal o en las venganzas del

mundo. Piratas del Mediterráneo, forbantes del Atlántico, su origen es incierto [...]

De este especie eran los hombres cuya historia referimos: seres corrompidos, arrojados de la sociedad humana, que infestaban con sus vicios, su inmoralidad, sus instintos hostiles y feroces [...] Esos falsos filósofos, poseídos de un loco orgullo, sostenidos con el miserable asentimiento de los que tienen por espíritu fuerte, o la abyecta aprobación de la ciega muchedumbre de sus secuaces que los aplaude, permanecerán mudos y absortos al ver el término fatal de aquellos criminales, y el suceso verdaderamente providencial que puso fin a sus maldades (Lasso de la Vega, 1863: 600, 608-609).

Esta imagen del pirata cabría dirigirla hacia lo literario, precisamente en un trayecto inverso al de Lasso de la Vega: el esquema más elemental de su figura había que encontrarlo en la alegoría tradicional de la *vida como viaje marítimo*, aunque otros *mitemas*, tales como el naufragio, la embarcación de la muerte o el hombre frente a las fuerzas de la naturaleza, vendrían a enriquecer, ampliar y dar profundidad a un esquema simbólico ampliamente reconocido. Se añadirían otros dos modelos, mucho más acordes al pensamiento romántico, como el navegante a bordo de un barco que no encuentra su rumbo y aquel que escapa de las contiendas de la sociedad. Así lo había testimoniado el poeta y crítico W. H. Auden en su interpretación sobre la iconografía del mar en su ensayo *The Enchafed Flood or The Romantic Inocography of the Sea* (1950): el símbolo del *barco* “is only used as a metaphor for society in danger from within or without. When society is normal the image is the City or the Garden. That is where people want and ought to be [...] A voyage, therefore, is a necessary evil, a crossing of that which separates or estranges” (Auden, 1950: 7). Si bien, el motivo simbólico del barco resulta extenso en su desarrollo y vasto en su significación. Lo que resulta evidente es que los valores del pirata, como tripulante de ese barco, forzosamente están modificándose en su representación, pues si, por un lado, él era la amenaza del mar, ahora era la sociedad la que amenazaba un estilo de vida, una idiosincrasia que corría el riesgo de extinguirse: es aquí, pues, cuando surge la lectura alternativa del corsario o del pirata como héroe, pues su esencia genuina y su libertad

absoluta son lugares de resistencia frente a la modernidad alienante y destructora de la individualidad (Sebold, 2010: 63-65).

Barco y pirata forman una unidad basada en una relación de dependencia y complementariedad. Son, por tanto, formas análogas e indisociables. Esta reflexión resulta visible y aplicable en el poema esproncediano, donde el bergantín, desde la primera estrofa, adapta y adopta la actitud de su capitán. Hombre y máquina navegan: uno desafiando los límites de lo humano; el otro rompiendo los límites del mar. Uno y otro son, al fin, imagen y reflejo de una misma idea. Sin embargo, en el poema de Byron el barco carece de valor, pues lo realmente importante es la acción del corsario y no su medio de navegación: tan solo encontramos una referencia, con el poema sumamente avanzado, a su bajel, al que tilda de “incauto”. Porque mientras el pirata de Espronceda ahonda en lo existencial, el byroniano lo hace en lo histórico-social, ganando, en consecuencia, el doble sentido de su disidencia, catalogada como *demoníaca*: hostil ante el hombre y ante Dios, tal y como apuntaba Derek Flitter en su estudio en torno a la recepción de Byron en España, pues para este “The lack of a shaping religious context leads Cardwell to view Espronceda’s political rebellion as in essence a metaphysical revolt. Once more like Byron, he argues, Espronceda creates a counter-text to the texts he is using, adapting and exploiting” (Flitter, 2004: 139). Así, el poema esproncediano nos revela a un pirata que se adentra en la incesante búsqueda de la aventura, de la lucha, del desafío, mientras que el de Byron está inmerso en ella, vive en ella: su encuentro no es consecuencia de un anhelo, sino de una realidad que en el caso de Espronceda no se da.

Como ha afirmado Juan Eduardo Cirlot, el sentido más profundo de la navegación

nos es dado por Pompeyo el Grande al decir: “Vivir no es necesario: navegar, sí”. Con ello quiso descomponer la existencia en dos estructuras fundamentales: por vivir entendía vivir para sí o en sí; por navegar, vivir para trascender; lo que, desde su ángulo pesimista, denominó Nietzsche: “Vivir para desaparecer” (Cirlot, 2005: 328).

En este sentido, el poema de Espronceda muestra una mayor intención de navegar (aunque desafiante y con espíritu combativo), porque

renuncia a someterse al colectivo. En consecuencia, adentrarse representa una aventura personal. Así lo interpreta también Esteban Pujals, quien indica que “en Byron no es un hombre solo, sino un grupo de corsarios los que se expresan” (1951: 478). En Espronceda, es la imagen del solitario que se acerca a los límites de su propio destino. De hecho, vemos que el corsario de Byron tiene “tripulación”; solo con el “bajel” cuenta el español⁷. El primero se enfrenta al poder establecido, mientras que el segundo busca o anhela enfrentarse a él: acción frente a intención. Pero en el caso de Espronceda la reducción de la acción a su simple intención tendría una singular lectura de fondo, pues como afirma Marrast:

Espronceda es el único escritor de su generación que demuestra la imposibilidad de conciliar la experiencia terrestre con la creencia en un mundo justo y armonioso. Para ello, como ya lo dijo Larra, habría que rechazar unas tradiciones caducas, que cambiar radicalmente las costumbres, que establecer una ética nueva conforme con la problemática del progreso y de la libertad individual, política, industrial, estética. Fue también el solo poeta que supo expresar el “desasosiego mortal” de que hablaba “Fígaro” (Marrast, 1989: 67).

7. Sobre la diferente jerarquía interna de los piratas y su consecuente clasificación, resulta especialmente útil la definición que realiza Lasso de la Vega, coincidiendo, por otro lado, con la de Justo Zaragoza (1883: 10). De esta descripción que realiza el autor puede desprenderse la singularidad (temible) de los dos capitanes, el de Byron y el de Espronceda, frente al resto de tripulantes de la embarcación. Como adalides que son, deben dar muestra de su liderazgo y de la genialidad que atesoran por encima de lo mezquino: están por encima de lo material y sus inquietudes son, en consecuencias, otras. Esto explica la importancia que tienen los dos autores de resaltar la categoría de los navegantes, pues no son piratas singulares, sometidos, igualmente, a unas reglas superiores a ellos: “Aquellos piratas, sin embargo, podían considerarse divididos en tres clases o categorías esenciales. Correspondían a la primera especie los principales autores, que figuraron en el alzamiento. Dos actores del drama criminal que convirtió el buque negro en pirata, y en cuyos actos se retrataba siempre la insultante altivez, la amenaza siempre armada, siempre pronta a dar la muerte, con la más leve causa. // La segunda se componía de hombre groseros, propensos al mal, a la usurpación y la violencia; pero débiles para inaugurar el crimen, aunque secuaces del mal ejemplo, cuyo número se engruesa por lo común, en todas las asociaciones de esta índole, por hombres descreídos, desalmados, bajos y embrutecidos por la más grosera ignorancia, que son los que forman la masa en las revoluciones y grandes desórdenes sociales. // El resto de aquella extraña asociación lo componían los tímidos, hombres nacidos para obedecer al que osadamente les impone su voluntad o su capricho, cuyo móvil es la codicia y el despojo, respetando solo la fuerza” (Lasso de la Vega, 1863: 590-591). Resulta evidente y es esta la idea que tratamos de desarrollar que Byron representa el mundo pirata de un modo más acorde, en su conducta y acción, con el personaje *real*, mientras que Espronceda lo hace desde una imagen muy desgajada ya de ese modelo histórico, filtrado, de todos modos, por muchos clichés costumbristas.

Cierto es que el texto byroniano parte de esa renuncia (y superación) a lo caduco y que el poema de Espronceda no lo interpreta desde la perspectiva más subversiva sino desde la imposible conciliación entre provecho personal y consecuencia social; de ahí que el pirata esproncediano renuncie a las riquezas, a lo material, al efecto más inmediato y efímero de sus fechorías:

*En las presas
yo divido
lo cogido
por igual.
Solo quiero
por riqueza
la belleza
sin rival.*

Pues en verdad —y es así como se nos apunta desde la propia estructura del poema— es su “barco mi tesoro” y no lo que el ser humano puede ofrecer: aspecto, este, en el que coincide con el corsario de Byron. Pero si el primero principalmente renuncia a lo pragmático, el segundo lo hará de lo racional. Ambos se sienten desarraigados, liberados de lo convencional y, en consecuencia, libres ante la muerte, que está convertida finalmente— como fuera típico en el Romanticismo— en aliada, frente al sufrimiento de la vida (Argelli, 2010: 251-252). En este sentido el personaje dramático de Don Álvaro, del Duque de Rivas, no anda tampoco muy lejos: la muerte viene a jugar un papel revelador al ser principal pórtico de la memoria, de la pervivencia en los otros, porque la vida solo deja víctimas. En consecuencia, el pirata es el anuncio de la misma muerte: el ángel castigador que imparte una injusticia solo comparable con la de Dios al concederle al hombre una vida llamada a su olvido, a su desintegración en la nada del tiempo. Y es aquí donde Espronceda, frente a Byron, manifiesta una mayor coherencia simbólica dentro de toda su producción, pues ¿Qué es un verdugo? ¿Y un mendigo? ¿Y un reo de muerte? Las *Canciones* daban una visión plural de esta problemática subyacente, parcialmente, en la “Canción del pirata”, de ahí que su representación se alejara, considerablemente, de aquel modelo trazado, por ejemplo, por Lasso de la Vega o por Justo Zaragoza (más próximos al pirata de Byron)

y se acercara a una figura más literaturizada y simbólica.

3. UNA COMPARACIÓN ENTRE PIRATAS: HÉROE, ANTI-HÉROE Y VALORES SIMBÓLICOS

Afirma Robert Marrast que José de Espronceda confiaba fehacientemente en el papel de literato como guía que condujese a los hombres por la vía del progreso e iluminara su camino hacia el porvenir:

“Un grande [sic.] hombre —dijo Espronceda en su primera conferencia de literatura comparada pronunciada en 1839— en la idea general de su siglo más una idea propia y peculiar que ordene y dirija el impulso de la primera”. Esta concepción coincide con las de Víctor Hugo, Lamartine y Vigny después de 1830 y con la del mismo Heine. Mientras tanto, Ochoa y sus amigos en 1835-1836, y más tarde Zorrilla, defienden un romanticismo pseudo-histórico y arcaizante derivado de la primitiva Romantik alemana y artificial porque es puramente esteticista, del que decididamente se apartó Espronceda a partir de la Canción del Pirata (Marrast, 1989: 61-62).

Una implicación social que hizo ver, en algunos casos, una lucha política tras esa apología del pirata, pero sobre la que oscilaba una lectura en clave simbólica —como apuntábamos— del poema. Sirva de ejemplo, nuevamente, el valor simbólico del barco para refrendar esta lectura: la modernidad implica un imposible retorno al tiempo del pasado. Por tanto, el desafío frente al presente resulta constante, ya que la ruptura se convierte en su propia tradición al mismo tiempo que busca romper con esta.

El conflicto es base fundamental en el desarrollo de esa modernidad que impele al hombre hacia el futuro, sin respuestas que fundamenten y justifiquen la deriva existencial que padece. Dentro de la alegoría de la *vida como navegación* se corren dos riesgos: la *destrucción* (frente al triunfo del océano) o el *retroceso* (el estancamiento). Consecuentemente, la destrucción lleva al dolor y al temor, mientras que el retroceso, provocado por el temor, lleva al dolor: he ahí la paradoja del ser humano, acechado por un destino cruel, por una infatigable lucha y por una desorientación

aguda. El pirata esproncediano, como el corsario byroniano, se convierte en guía providencial de ese avance, pues es aquel que desafía a la muerte, no cree en el dolor y muestra el camino hacia el horizonte abierto y por descubrir.

La elección de la imagen del filibustero no resulta azarosa si atendemos a la poderosa razón de su presencia: la modernidad priva al hombre del *regreso homérico* —de ahí el sentimiento de nostalgia que tanto caracteriza al Romanticismo (Sebold, 2010: 64)— del mismo modo que el pirata renuncia al *regreso* conciliador. Su paso, como el del tiempo presente, solo deja rastro de muerte: *satanismo*, lo interpretaron García Velasco (2004: 269-271) y Jean-René Aymes (1998). Otros, en cambio, prefirieron ver signos de ese *malditismo* derivado del barroco, e, incluso, como señal evidente de ese destino ineludible del poeta como mediador, pues como sostiene Guillermo Carnero:

El poeta es, por lo tanto y según una convicción muy romántica, testigo de excepción de todas las tragedias y destinos humanos; las distingue y las comprende, además de sentirlas en su misma carne y espíritu; se convierte así en un paradigma del destino globalizado de la humanidad, siendo el cortejo de demonios un arquetipo de la sociedad y el mundo (Carnero, 1974: 72).

El pirata, pues, rompería con la hegemonía imaginaria de una realidad regeneradora, *cerrada* y cuyos principios correctores vendrían a imponer un orden lógico a la existencia, enfrascada en un *morir-renacer* constante. Negar la veracidad de ese dogma significaba renunciar al lado divinizado del *yo*, pero no al espiritual; es decir, renovar los valores de antaño, caducos y opresores cuyo esplendor solo advertían el engaño de la vida material y las claves de interpretación de esa misma materia como reflejo de una imperfección quimérica. Baste recordar el verso que cierra el estribillo del poema esproncediano: “mi única patria la mar”; mientras que el corsario de Byron afirma que “Solo el infatigable peregrino / de esos caminos líquidos sin huellas”.

Visto así, existe cierta correspondencia con la caída luciferina que, en su versión más social y contemporánea (aunque acorde al Luzbel de

Paradise Lost de John Milton⁸), se enfrenta a su auténtico destino trágico, perfectamente sintetizado por Enrique Gil Calvo: “el de verse obligado a ser al mismo tiempo un héroe justo e injusto, un héroe limpio y sucio a la vez, al estar llamado por los suyos a hacer tanto el bien como el mal en su nombre” (2006: 191), de ahí —explicará más adelante el propio Gil Calvo— el carácter tan contradictorio de estos tipos o héroes, obligados a conciliar, con su acción, principios antagónicos. Y sobre este mismo esquema caben personajes, tan conectados, como el corsario de Byron y el de Conrad, o el pirata de Espronceda y el de Scott. No es la máscara lo que se hereda, sino su valor simbólico: su eterno conflicto con el mundo exterior representado, a veces como *océano*. De ahí que tanto en Byron como en Espronceda no exista una representación del horizonte marino en calma, sino en actitud embravecida, agitado y destructor. Pero si Bécquer, años más tarde —superado, claro está, el Romanticismo— se enfrentaba a esa “Sacudimiento extraño / que agita las ideas” con su “Gigante voz que el caos / ordena en el cerebro” de su Rima III, el poeta pacense tratará de dominar ese océano y someterlo al poder de su nombre, pues como afirmó Guénon —y recogió Cirlot (2005: 329)— “La conquista de la gran paz es figurada bajo la forma de una navegación” (de ahí su valor como emblema religioso cristiano). Por tanto, si el *mar* es símbolo de lo misterioso, en consecuencia, dominar la revelación es atravesar la espesura azul del paisaje, sentirla vibrar con su fricción y no estudiarla de un modo racional. Lo primero abogaba por la comunión; lo segundo por la comunicación

El pirata esproncediano —frente al de Byron— comunica cielo y mar (“no corta el mar, sino vuela”), mientras que el byroniano apunta a la revelación de lo oculto en las entrañas del abismo marino, de ahí que sean constantes las referencias a la muerte, al entierro o sepultura: ese

8. Las referencias a la figura satánica en el Romanticismo inglés son evidentes en obras como *The Statesman's Manual* (1816) de Samuel T. Coleridge, *Lectures on the English Poets* (1818) de Hazlitt, *Prometheus Unbound* (1820) de Percy Shelley, etc. Por supuesto, en la obra de Byron resultará especialmente significativa (por ejemplo, en los versos iniciales de *Childe Harold's Pilgrimage*, de 1812), del mismo modo que Espronceda convertirá a Luzbel en fuente de inspiración en sus dos obras más caracterizadoras: *El estudiante de Salamanca* (1837- 1840) y *El Diablo Mundo* (1841). De nuevo Guillermo Carnero advierte sobre el auténtico *satanismo* romántico, aplicado no solo al poeta pacense sino también al resto de autores del período: “Podría aventurarse la hipótesis de que, del mismo modo que el Satán de Milton se siente desplazado de una dignidad que cree merecer por derecho de naturaleza, el poeta romántico, postergado por una sociedad en la que empieza a no tener función, se identifica con él. La sociedad del XIX, dirá muy claramente Espronceda en numerosas ocasiones, desprecia, ignora o martiriza a los grandes hombres que nacen en su seno” (Carnero, 1974: 72). Efectivamente, la lectura de Carnero de un texto como *El Diablo Mundo* bien puede aplicarse a la “Canción del pirata”, donde el *yo* debe desmarcarse de las leyes del hombre para dignificar su esencia y su memoria: un gesto que ya hemos calificado de paradójico en su expresión.

hundirse hacia la profundidad del océano es el único regreso permitido al navegante. Pero el pirata de Espronceda se diferencia una vez más por su individualidad: según Esteban Pujals, su imagen, destacada en la popa del navío, (entonando su desafiadora canción a la luz de la luna) es más lograda que el coro de corsarios isleños cantando a orillas del mar (1951: 479). Este pirata, por su parte, contempla la vastedad de lo celeste: viento, truenos, vuelo y, sobre todo, el *mástil*.

No olvidemos que, en cuanto símbolo, el mástil entra dentro de la asociación del *eje del mundo*, por su conexión entre lo terrestre y lo celeste: una imagen del árbol cósmico que eleva al hombre hasta su verdad más absoluta. Por ello las embarcaciones con un mástil (o semejantes) se asocian a lo funerario, adquiriendo un notorio valor trascendente. Sin duda, en la “Canción del pirata” el gesto más violento del poema lo encontramos, precisamente, en relación a este mástil, con lo que, de nuevo, se reincide en la idea de ese mensaje oscuro y tenso que asume testificar el poeta: “Y al mismo que me condene / colgaré de alguna antena / quizá en su propio navío”.

Aunque más curioso resulta que, tanto lo funerario como lo celeste y lo terrestre, se asocien mediante la presencia de otro de los grandes símbolos del Romanticismo: la *luna*. Afirma Cirlot que la barca, cuya forma simula a una luna menguante, se asocia a los dos astros que coronan el día y la noche: por un lado, el esplendor del navío que ha dominado la tempestad (el sol); por otro, la embarcación que se adentra en los horizontes de lo misterioso, en el mundo de las transformaciones (la luna). Y en este sentido el poema de Espronceda nos presenta a un bergantín que, más que navegar, vuela (gesto, por otro lado, muy quijotesco si recordamos el pasaje de *Clavileño*), dominado por un navegante llamado el *Temido*. Es decir, ya existe una doble transformación simbólica, justamente cuando:

*La luna en el mar riela,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul.*

Todo queda transformado. Es por eso que, acto seguido, el capitán pirata ve a un lado Asia, al otro Europa y enfrente Estambul: la comunión de los espacios cuya mediación depende del *barco-pirata*, a través del

cual el capitán (poeta) no aplica unas reglas ni unas leyes tradicionales (visible en la propia forma estrófica del poema), sino una sensibilidad que capte la oscura y honda palpitación de la vida. Por su parte, el corsario de Byron, igualmente, une tierra y cielo, transformando las olas gigantes en montañas que el intrépido navegante corona: pero este corsario toma del árbol sus frutos, en un gesto mucho más subversivo si atendemos al episodio bíblico de la manzana y el *Árbol de la Sabiduría*. Por tanto, si en Espronceda el gesto más tenso se convierte en una provocación revestida de anhelo, en Byron este deseo se convierte en acción continua, en modo de vivir más auténtico: quizá sea este el principal motivo, por encima de las presencias ocasionales de algunos personajes, que los determine en desventajosa comparación entre el poeta inglés y el español. Por ejemplo, si Byron exclama “¡Qué es la muerte!”, Espronceda lo hará con un “¿Qué es la vida?”: el punto de vista, pues, cambia entre ambos, pues si el primero reflexiona (las pocas veces) desde esa misma acción que ha sido su vida, llena de sinsabores, de lucha, de conflicto permanente; el segundo lo hará con la vista puesta en el sendero que ha recorrer y conquistar, desde la libertad de las reglas humanas y de las pulsiones pusilánimes del mediocre anonimato (visible, también, en el texto de Byron).

Uno y otro se ven inmersos en una lucha insatisfecha constantemente a pesar del riesgo que asumen: el límite de las posibilidades de la existencia se muestra débil frente al deseo. Este desasosiego romántico formó parte del ideario estético y existencial de la época, pero también enlazaba con la descripción del pirata como ser sumido en una constante insatisfacción, como revelaba el texto de Lasso de la Vega, en el que afirmaba:

unos hombres entregados a vida tan azarosa, cuyo ánimo se halla siempre ajustado por los contrastes que ofrece el tránsito intempestivo del sosiego a los peligros, llegan a temer la fibra difícil de conmover, y para excitar su atención son necesarias sensaciones irritantes, hechos singulares y atroces, donde domine lo exagerado, lo terrorífico y maravilloso (Lasso de la Vega, 1863: 113).

Ahora bien, esta imagen (mucho más próxima al corsario byroniano que al pirata de Espronceda) resulta un tanto llamativa si atendemos que la libertad representada en sendos poemas se expresa en términos

insatisfactorios en su trasfondo. Russell P. Sebold, tomando de referencia el poema de Cabanyes, interpretó esto mismo como una actitud próxima al estoicismo de Fray Luis de León (2001: 191)⁹, pero más parece consecuencia de ese hastío existencial tan romántico que una renuncia de los bienes materiales desde un planteamiento afin al *aura mediocritas* estoico: no pretende expresar (o anhelar) equilibrio, pues precisamente se intenta superar esa barrera conformista del pensamiento conservador. Sin duda, la satisfacción interior es producto de una libertad que busca perpetuarse en el mar, es decir, lejos de lo humano (visto como límite) y esto nos lleva a una soledad profunda, tan pretendida como impuesta de manera pareja.

La incomunicación con los hombres parece, finalmente, un rasgo común a los dos textos: el misterio (recordemos cuando Lasso de la Vega nos apuntaba el origen incierto de los piratas) que su riqueza interior envuelve sus palabras lo convierte en el prototipo del incomprendido, del marginalizado socialmente, tal y como el poeta se sentía en una sociedad cuyo pragmatismo y pensamiento materialista había cargado entre las clases medias y altas. El pirata era la amenaza más evidente de ese mundo mercantilista que comenzaba a desarrollarse potencialmente, aunque no tanto en España como en otros países extranjeros. Byron lo interpretó desde una economía e ideología dominantes, que convertían al hombre en un insaciable conspirador de las libertades humanas a la sombra. Espronceda, cuyo marco económico nacional resultaba muy distinto, lo expresó bajo otros parámetros mucho más generales y cuyo fundamento no fue otro que el de buscar “la belleza / sin rival”, con lo que no rechazaba solo un sistema social (más o menos sugerido) sino, sobre todo, unos principios estéticos incapaces de dar forma y testimonio al genio creador, al navegante singular, al espíritu sin par.

En consecuencia, el corsario de Byron atiende más a la figura real del navegante proscrito e intenta transformarlo en emblema simbólico de una lucha existencial y filosófica. Por su parte, el pirata esproncediano, en cambio, tiene como punto de origen esa imagen simbólica del personaje y busca, finalmente, trascender sus valores hasta sublimarlos en belleza sin rival, en una divina libertad, en una patria sin fin, pues “la actitud de

9. Para la relación entre Fray Luis de León y José de Espronceda véase el interesante estudio de Antonio Ramajo (2003), quien se apoya en una revisión del sustrato horaciano existente en ambos poetas.

Byron en la vida fue sin duda más indócil que la de Espronceda, en cambio, en el arte el poeta español es más agresivo que el británico: si no más filosófica y profunda, la rebeldía de Espronceda se yergue más altanera y audaz” (Pujals, 1951: 432). De todos modos, resulta indiscutible que las coincidencias entre ambos existen: playas que reciben a los piratas, reyes de los mares, estrépito de cañones, actitudes desafiantes y jactanciosas ante la muerte¹⁰, etc. Rasgos que no unen a los dos textos en concreto sino que están —y forman parte— dentro de las representaciones de los piratas, pues nada concreto los define: Francis Drake, enemigo reconocido de la flota española, se convierte en el *inglés*, como el capitán del barco pasa a llamarse el *Temido*, sin traer a la memoria famosos piratas (muy acordes con el perfil descrito por el poema) como Turbulio o James Brooke, la leyenda del *Barco Maldito* (fantasma errante de los mares) sumamente popular desde mediados del siglo XVII, ni la fama de Antonio Foste, patrón de lancha del famoso barco *Terrible*, popular por haber resistido valientemente el ataque inglés en 1805; e incluso la existencia de un barco inglés llamado *Temeraire* y que contaba con más de cien cañones, etc. Todo está revestido de una representación del pirata más estética y, por tanto, más idealizada y alejada de la realidad, propia, además, del folklore popular¹¹: una forma forjada en la fragua de lo literario, de ahí que, inmediatamente, la crítica se inclinase a la búsqueda de referencias literarias anteriores o coetáneas, tratando de observar las correspondencias que existían entre estos textos y creando una relación de dependencia entre ellos que, ciertamente, debe matizarse en algunos casos.

De Byron a Espronceda la principal diferencia estriba en cómo vivieron el Romanticismo en tanto filosofía de vida y el contexto

10. Si volvemos a retomar los comentarios de Lasso de la Vega, pronto descubrimos que esta actitud es definidora de estos tipos y, por tanto, nunca privativa de Byron, ni de Scott o de Vigny, por citar algunos ejemplos: “Cada día más temerarios a fuerza de impunidad, osan desafiar a los señores del mundo; y mientras que en el Capitolio se amontonan las riquezas de tantas provincias conquistadas, un enemigo activísimo e intomable devasta, destruye como el rayo los campos del pueblo rey” (Lasso de la Vega, 1863: 602). Descripción que bien puede relacionarse con los versos esproncedianos: “Que yo soy el rey del mar, / y mi furia es de temer”, por ejemplo.

11. Baste citar algunos de los poemas que Jorge Lasso de la Vega recoge en su libro para ver que esta imagen resultaba común en el imaginario popular: por ejemplo, la breve composición que él mismo titulaba “Canción del marinero andaluz” (1863: 547), donde encontramos versos como: “El ancho mar es mi patria, / mi descanso el pelear, / venga uno, vengan ciento, / que lo mismo se me dá! [sic.]”. La semejanza de este poema con el de Espronceda quizá lleve a replantearnos —aunque los materiales son escasos— si la auténtica influencia no es de Byron a Espronceda sino de una serie de canciones populares que Espronceda conociese por transmisión oral (no hay que olvidar su origen familiar andaluz) y, por tanto, no han quedado documentos que así lo puedan corroborar.

que acogió sus ideas. Los dos encontraron en la imagen del pirata un modelo literaturizado: el primero trató de darle ese perfil dañino de la realidad, mientras que el segundo consiguió elevarlo sobre la monocorde cotidianidad. No es cuestión de copiar, plagiar o *piratear*, como apuntara Tamara Williams, con tan poco acierto, sino de explorar nuevos horizontes desde lo apuntado con anterioridad. A esto se le llama, habitualmente, *influencia*; pero todavía no conocemos cultura alguna que no sea un cúmulo de ideas y estéticas llamadas a continuarse y a quebrarse al mismo tiempo: he ahí, pues, la razón del héroe trágico romántico sobre la que coincidieron tanto Byron como Espronceda, a pesar de las distancias geográficas, de los contrastes económicos entre países, de la distinción entre lenguas y, sobre todo, de la significativa e ineludible diferencia de tiempo que media entre ambos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN, P. A. de (2017). *Dos ángeles caídos*. Barcelona: www.linkgua-digital.com [20/05/2017].
- ARGELLI, A. (2010). “Byronismo e romanticismo spagnolo: i “casi” Cabanyes ed Espronceda”. *Rivista de Letterature Moderne e Comparative*. 63. 3, 251-274.
- AUDEN, W. H. (1950). *The Enchafèd Flood or The Romantic Iconography of the Sea*. New York: Random House.
- AYMES, J.-R. (1998). “Romanticismo español y espiritualismo: afinidades y antinomias”. En *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*, Yvan Lissorgues, Gonzalo Sobejano (eds.), 21-36. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail,
- BARNARD, R. (1993). *A Short History of English Literature*. Oxford: Blackwell Publishers.
- BERNAL, J.L. / LAMA, M.Á. (eds.) (2010). *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. Almendralejo: Editora Regional de Extremadura.
- BOUSOÑO, C. (1981). *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Época contemporánea*. Vol. II Madrid: Gredos.

- CAMPOS, M. A. (2007). "Vida y obra de Marcos Arróniz". En Marcos Arróniz: *La lira rota*, 13-41. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAPARRÓS ESPERANTE, L. (1989). "Ni Dios, ni Patria, ni Ley: transgresión en las canciones de Espronceda". *Castilla* 14, 23-39.
- CARDWELL, R. A. (ed.) (2004). *The reception of Byron in Europe*, vol I, II. Nueva York: Thoemmes Continuum.
- ____ (2004). "‘El Lord sublime’: Byron’s legacy in Spain". En *The reception of Byron in Europe*, R. A. Cardwell (ed.), 144-163. Vol I, II. Nueva York: Thoemmes Continuum
- CARNERO, G. (1974). *Espronceda*. Madrid: Júcar.
- ____ (2010). "Espronceda, poeta fronterizo". En *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. J.L. Bernal y M.Á. Lama (eds.), 103-114. Almendralejo: Editora Regional de Extremadura.
- CASALDUERO, J. (1983). *Espronceda*. Madrid: Taurus.
- CASCALES MUÑOZ, J. (1914). *D. José de Espronceda: su época, su vida y sus obras*. Madrid: Biblioteca Hispania.
- ____ (1932). *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo en general*. Toledo: Impr. Colegio de Huérfanos.
- CHURCHMAN, Philip H. (1909). "Espronceda, Byron and Ossian." *Modern Language Notes*. Vol 23. 1, 13-16.
- ____ (1909b). "Byron and Espronceda". *Revue hispanique: recueil consacré à l’étude des langues, des literatures et de l’histoire des pays castellans, catalans et portugais* 20. 57, 5-210.
- CIRLOT, J. E. (2005). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- COCHRAN, P. (2005). "Byron’s Influence on European Romanticism". En *A comparison to European romanticism*, Michael Ferber (ed.), 67-85. Carlton, Victoria (Australia): Blackwell Publishing,
- DALE, B. (1980). "Byron, Espronceda and the critics". *Selecta* I, 106-108.
- ESPÍN, M^a. P. (2011). "La presencia de las literaturas europeas en la obra de Espronceda". En *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. Coloquio (5º 2008 Barcelona)*. E. Rubio, M. Sotelo, V. Trueba, B. Ripoll (eds.), 111-120. Barcelona: PPU Marcial Pons.
- FLITTER, D. (2004). "The immortal Byron» in Spain: radical and Poet of the Sublime". En *The reception of Byron in Europe*, R. A. Cardwell (ed.), 129-143. Vol I, II. Nueva York: Thoemmes Continuum.
- FORD, J.D.M. (1901). "English Influence upon Spanish Literature in the

- Early Part of the Nineteenth Century.” *PMLA*, 16. 3, 453-459.
- GARCÍA MELERO, J. E. (2002). *Literatura española sobre artes plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el s. XIX*, vol. II. Madrid: Encuentro.
- GARCÍA VELASCO, J. (2004). “El satanismo en Espronceda”. *Revista de estudios extremeños*, 60. 1, 269-280.
- GIL CALVO, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- HAUSER, A. (1983). *Historia social de la literatura y del arte*, 3 vols. Barcelona: Labor.
- KIRKPATRICK, S. (2004). “Romantic poetry”. En *The Cambridge history of Spanish Literature*. D. T. Gies (ed.), 371-380. Cambridge University Press,
- LANDEIRA, R. (LÓPEZ) (1975). “La desilusión poética de Espronceda. Realidad y poesía irreconciliables”. *Boletín de la Real Academia Española* LV, 307-329.
- ____ (1985). *José de Espronceda*. Lincoln (Nebraska): Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1863). *La Marina Real de España. A fines del siglo XVIII y principios del XIX. Memorias de Familia. Tipos, escenas y cuadros de costumbres, apuntes y materiales para la historia de la marina española*. Tomo II. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero.
- LOZANO MIRALLES, R. (1988). “La prosa narrativa en *El Artista*”. En *Romanticismo 3-4. Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Hispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile, 1987)*. La narrativa romántica. E. Caldera (ed.). 171-174. Génova: Istituto di Lingue e Letterature Straniere Centro di Studi sul Romanticismo Iberico.
- LLORENS, V. (2006). *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid: Editorial Castalia.
- MARRAST, R. (1970). “Introducción”. En *José de Espronceda: Poesías líricas y fragmentos épicos*, 7-53. Madrid: Editorial Castalia.
- ____ (1989a). En *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del romanticismo*. Barcelona: Crítica.
- ____ (1989b) “Introducción”. En *José de Espronceda: El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, 9-82. Madrid: Editorial Castalia.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1999). *La sombra de Espronceda*. Mérida:

- Editora Regional de Extremadura.
- _____. (2006). "Introducción". En *José de Espronceda: Obras Completas*, 13-81. Madrid: Cátedra.
- _____. (2016). *El otro Espronceda*. Sevilla: Alfar.
- MESONERO ROMANOS, R. de (1951). *Escenas Matritenses por El Curioso parlante*. V. ed. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.
- MONTANER BUENO, A. (2013). "Tres poetas del siglo XIX: Byron, Espronceda y Hugo. Análisis del desarraigo existencial, de la denuncia social y de la presencia de motivos marginales en sus obras". *Tonos Digital: revista electrónica de estudios filológicos*, 24, 87 págs. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/908/605> [02/03/2014].
- PEERS, E. A. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.
- PUJALS, E. (1951). *Espronceda y Lord Byron*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RAMAJO CAÑO, A. (2003). "El sustrato horaciano en un poema romántico: *La canción del pirata* de Espronceda". *Anuario de Estudios Filológicos* XXVI, 325-334.
- REYES CANO, R. (2000). *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.
- RIDENOUR, G. M. (1991). "The Spanish Byron". *Studies in Romanticism* 30, 213-233.
- ROMERO TOBAR, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Editorial Castalia.
- ROSENBERG, J. R. (1989) "Infinite Imperfectibility: Romancing Spanish Romanticism". *The Modern Language Review*, 84. 3, 621-637.
- SEBOLD, R. P. (2001). *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII al XX*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____. (2010). "Espronceda y la maldición del Romanticismo". En *José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*. J.L. Bernal y M.Á. Lama (eds.), 63-75. Almendralejo: Editora Regional de Extremadura.
- SHAW, D. L. (1988). "Byron and Spain". En *Byron and Europe. Renaissance and Modern Studies* 32, 45-59.
- SIMÓN DÍAZ, J. (ed.) (1946). *El Artista (Madrid, 1835-1836)*. Madrid:

- CSIC.
- _____. (1974). “El Artista y su continuador *El Renacimiento*”. *Revista de Literatura* 73-74, 135-136.
- TALENS, J. (1975). *El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico: una lectura simbólica de Espronceda*. Valencia: Universidad de Valencia.
- VALERA, J. (1854). “Del romanticismo en España, y de Espronceda”. *Revista Española de ambos mundos*, tomo II. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, s/p.
- WILLIAMS, T. R. (2004). “Literatura al Segundo grado: literariedad y compromiso social en *El diario que a diario*”. En *Nicolás Guillén: Hispacidad, Vanguardia y compromise social*, M. Barchino, M. Rubio (coords.), 471-482. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- YNDURÁIN, D. (1971). *Análisis formal de la poesía de Espronceda*. Madrid: Taurus.
- ZARAGOZA, J. (1883). *Piraterías y agresiones de los ingleses y de otros pueblos de Europa en la América Española desde el siglo XVI al XVIII, deducidas de las obras de D. Dionisio de Alsedo y Herrera*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, Libertad, 16 duplicado.

Recibido el 29 de mayo de 2017.

Aceptado el 16 de julio de 2017.

PERSONAJES DEL SIGLO DE ORO Y SU CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA EN EL TEATRO ACTUAL

GOLDEN AGE CHARACTERS AND THEIR PLASTIC CONSTRUCTION TODAY

Vanesa BAJO IZQUIERDO

Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia

vbajo@edu.xunta.es

Resumen: El objetivo principal del presente trabajo es acercarse a la labor del diseñador de vestuario escénico, destacando la importancia de la construcción plástica del personaje como signo dentro del hecho teatral. Para ello se ha escogido el análisis de tres puestas en escena del teatro del Siglo de Oro español llevadas a cabo por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Esto nos permite abordar el problema de la actualización del vestuario de época, además de otras cuestiones más generales relacionadas con las fases del diseño del traje teatral.

Palabras clave: Teatro del Siglo de Oro en España. Vestuario escénico. Diseñador de vestuario. Escenografía. CNTC.

Abstract: The main purpose of this research is to approach the work of the scenic costume designer. Especially we would focus on the importance of building a character in a plastic way, as a theatrical sign. For this purpose, we will analyze the staging of three plays from the Spanish Theatre of Golden Age performed by the Compañía Nacional de Teatro Clásico (Spanish National Company of the Classic Theatre). This will allow us

to address the problem of updating the wear period costumes, and other general issues related to de scenic costume design steps.

Key Words: The Spanish Golden Age Theatre. Scenic costume. Costume designer. Set design. CNTC.

1. PAPEL Y FUNCIÓN DEL DISEÑADOR DE VESTUARIO TEATRAL

Hasta hace no mucho tiempo, en España, los figurinistas no tenían una formación específica e incluso, hoy día, existen pocas escuelas que ofrezcan dicha especificidad de forma que suelen ser los escenógrafos, los licenciados en Bellas Artes y los profesionales de la moda los que dan el salto a las artes escénicas, los que más trabajan en este ámbito. El no haber tenido una tradición formativa fuerte, entre otras cosas, ha ocasionado mucha invisibilidad en esta profesión, que trabaja con uno de los aspectos fundamentales en el teatro: la construcción del personaje. Tampoco se suele prestar mucha atención a estas cuestiones en las críticas teatrales, siendo los objetivos principales los intérpretes y la dirección; aunque cada vez se menciona más el valor de la iluminación y ocasionalmente la escenografía.

A pesar de que se ha evolucionado bastante dentro del mundo teatral en cuanto a la consideración de los artistas plásticos que intervienen en la escena, dicha visibilidad sigue aún restringida a un grupo de entendidos, mientras que el gran público desconoce casi completamente la tradición escenográfica o de figurinismo del teatro español. En este sentido las palabras que Isidre Bravo escribió hace más de veinte años, en el volumen *50 Años de Figurinismo Teatral en España*, siguen estando vigentes:

Fruto de este arrebató a menudo enfebrecido es una larga tradición figurinista española de muy alto nivel y sin embargo desconocida o cuanto menos absolutamente minusvalorada. Sólo la indiferencia, la obtusidad y el extraño complejo de inferioridad en que se ha desarrollado la lectura de nuestra cultura teatral explican la marginación de un bagaje cuya categoría enorgullecería a cualquier país civilizado (Bravo, 1998: 1).

Queda aún mucho trabajo por hacer en este campo, al tratar de realizar un esfuerzo por reconocer y visibilizar a unos profesionales que contribuyen de manera importante a la puesta en escena. Esperemos que la reciente constitución de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE) ayude a mejorar dicha situación.

Para el dominio del oficio de diseñador de vestuario hace falta desarrollar unas cuantas destrezas directamente relacionadas con las funciones a realizar, algunas de las cuales son imprescindibles de partida, mientras que otras se pueden ir reforzando con la experiencia. El traje teatral tiene su germen en el propio texto, y puede empezar a visualizarse con los figurines, que sirven como base, en ocasiones fidedigna y en otras de un modo mucho más abierto, a lo que será el vestuario del actor. En cualquier caso, desde las primeras entrevistas con el director hasta la entrega del vestuario, el camino es complejo y laborioso. Por eso, además de las habilidades técnicas necesarias para afrontar el trabajo, hay que saber gestionar bien los tiempos y sobrellevar la presión de fechas de entrega fijas.

En cuanto a las cuestiones meramente técnicas algunas de las más importantes se detallan a continuación. En primer lugar, es importante poseer cierto dominio del dibujo y/o la expresión plástica, no solamente porque es el vehículo de comunicación con el director y los talleres, sino porque sirve para resaltar el control visual del diseñador. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el figurín es una herramienta que tiene una función muy precisa: comunicar ideas y formar parte de la fase inicial del proceso de creación del personaje. Por este motivo, aunque la belleza estética de algunos de estos dibujos es muy significativa, no hay que perder la perspectiva de que carecen de la información necesaria para conocer realmente cómo será el traje y cómo funcionará en el actor y en la puesta en escena.

Por tanto, conviene valorar el vestuario teatral no por la representación gráfica del mismo, por muy lograda que ésta sea, sino por el resultado final con respecto a la puesta en escena, es decir, por su aportación como signo visual que queda integrado con el actor para que el personaje pueda desarrollarse.

Por otro lado, para el figurinista, el conocimiento de tejidos y materiales es también un aspecto imprescindible para efectuar la actividad,

una base de patronaje y confección serán de gran utilidad. No hay que olvidar que el verdadero material del traje es el textil y/o los innumerables materiales con los que se puede elaborar en el caso de las prendas para espectáculos, que son bastantes más de los que podríamos emplear para la ropa que llevamos normalmente. Además, la indumentaria escénica suele estar sometida a procesos de ambientación, que van desde el envejecimiento hasta la estampación, la serigrafía, los tintes, la aplicación de toda clase de texturas, ceras, grasas, adornos, etc. El conocimiento de estas técnicas y su resultado es también muy valioso a la hora de conseguir el efecto deseado. El traje en sí mismo es una fuente de información muy rica ya que actúa como herramienta para contextualizar sin que haya nada más, así podemos interpretar de un solo vistazo muchos aspectos del personaje: sexo, clase social, estado psicológico, pertenencia a un grupo u oficio, situación espacial y temporal. Los tipos de prendas, junto al color y la textura son los índices de mayor peso.

Por lo que respecta a la importancia de la materia, Roland Barthes iba aún más lejos, pues otorgaba a la textura, es decir, al material, el verdadero poder para crear significados a través de la indumentaria:

Por otra parte, siempre es en la sustancia (y no en las formas o en los colores) donde, en resumidas cuentas, se puede tener la seguridad de encontrar la historia más profunda. El encargado del vestuario teatral tiene que saber dar al público el sentido táctil de lo que ve desde lejos. Por mi parte, yo nunca espero nada bueno de un artista que sutaliza en cuestión de formas y colores, sin proponerme una elección verdaderamente meditada de las materias empleadas: porque es en el material mismo de los objetos (y no es su representación plana) donde se halla la verdadera historia de los hombres (Barthes, 1967: 65).

Otra de las capacidades principales del figurinista es la correcta observación y estudio de la fisionomía, los movimientos y la tendencia de trabajo del actor con respecto al personaje sobre el que va a trabajar y a la puesta en escena. Esto es así porque en el proceso de caracterización, entendido aquí como una totalidad entre cuerpo, interpretación, traje, maquillaje y peluquería-tocado, se da una corriente recíproca: el vestido

transforma al actor, le da entidad para ser lo que no es, y, al mismo tiempo, el actor transforma el traje, le da una cierta forma, produce en él arrugas y deformaciones, lo desgasta, le da movimiento, al fin y al cabo, lo habita.

A la hora de pasar del diseño a la construcción del vestuario hay que hacer un esfuerzo mutuo para que el entendimiento entre figurinista y talleres de realización sea fructífero y es en este punto cuando los conocimientos de patronaje¹ y confección pueden ayudar al diseñador a establecer un diálogo donde ambas partes sepan de qué están hablando. También en el caso de que al figurinista no le quede más remedio que asumir todos los aspectos de la ejecución del traje, serán imprescindibles dichos conocimientos.

La aprobación de la propuesta de vestuario depende fundamentalmente de dos factores: que encaje con la idea que el director tiene sobre cómo deberían ser los personajes, y que se ajuste al presupuesto sugerido por producción. Normalmente, el diseñador conoce los medios materiales con los que cuenta la compañía y contempla esto a la hora de elaborar y planificar la construcción del vestuario.

Durante el proceso de trabajo, aunque se vaya muy bien de tiempo, es frecuente que haya que introducir modificaciones o añadir o quitar elementos casi hasta el final, e incluso después. La continua transformación, la fluidez del traje y de su significado es una de las características fundamentales de este elemento escénico. A ello contribuyen varios factores, desde el mencionado atributo procesual, hasta el hecho de que es una herramienta que puede resultar clave para reflejar las transformaciones psicológicas, sociales y/o funcionales de los personajes.

Para asumir la tarea de figurinista hay que armarse de paciencia y autoridad a un tiempo, ser capaz de coordinar el trabajo de algunas personas y atender las necesidades de otras, por lo tanto, la flexibilidad y la comprensión del oficio del actor son fundamentales y, también, hay que saber defender las ideas propias y mantener cierto grado de autonomía creadora para que las propuestas de diseño no acaben asfixiadas por las múltiples presiones o valoraciones que se puedan recibir.

1. Aunque hay numerosos manuales de *patronaje* para moda, la documentación que existe sobre técnicas específicas para vestuario escénico en castellano son muy limitadas, dentro de ellas se puede consultar Echarri y San Miguel (2000), donde se da una visión panorámica del proceso de elaboración de vestuario escénico.

Es un aspecto esencial que tiene que ver con el perfil del figurinista² la dimensión creadora de este profesional, que, aun teniendo una serie de indicaciones, a veces exhaustivas otras veces más abiertas o vagas, tenderá a expresar su visión personal de la puesta en escena. Cuando se habla de la construcción del personaje muchas veces se olvida por completo esta tarea, mencionando sólo el trabajo del actor y del director, pero pocas veces, salvo en textos preocupados por la plástica teatral, de la figura del diseñador de vestuario. No se dejará de insistir en la importancia de este profesional a la hora de configurar soluciones expresivas adecuadas, retratos vivos de los personajes, que los sitúen en su dimensión de signos escénicos polifacéticos, atendiendo a las exigencias de contextualización espacio-temporal.

2. EL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN: DEL RIGOR HISTÓRICO A LA ACTUALIZACIÓN TOTAL

Cuando un figurinista se acerca a la elaboración de un vestuario para el desarrollo de una puesta en escena del Siglo de Oro, depende como siempre de la lectura previa que el director haya realizado. Otros factores son también determinantes, pero aquel, junto con el texto o la adaptación, son los elementos clave. Algunos de esos otros aspectos a tener en cuenta serían: información acerca del diseño y materiales de la escenografía, el movimiento actoral, si va a haber baile, canto o música en escena, el espacio sonoro, etc³.

Una de las cosas más importantes es identificar cuanto antes las expectativas con respecto al rigor histórico del montaje, si es que ésta fuera una premisa importante, ya que, a veces, puede buscarse una hipérbole de la época para conseguir efectos de comicidad, o una estilización para dar paso a lo contemporáneo. Independientemente de que se quiera realizar

2. Existen pocas monografías específicas sobre la figura de este profesional, pero puede consultarse el volumen de Peláez y Andura (2001). También los trabajos dedicados a figurinistas concretos como Pedro Moreno: Peláez y Montero (2010) y Fabià Puigserver: Graells y Hormigón (1993).

3. Para una mejor comprensión de las adaptaciones actuales de vestuario barroco pueden consultarse los *Cuadernos Pedagógicos* editados por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. También el volumen publicado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Reyes (2007). Los primeros ofrecen, además de entrevistas con el equipo artístico y bibliografía, abundante documentación gráfica, que resulta esclarecedora y que, por razones de extensión, no se ha podido incluir en el presente trabajo. En cuanto al segundo, contempla un panorama rico y general tanto a nivel histórico como en cuanto a la actualización.

una reconstrucción más o menos arqueológica, los conocimientos sobre historia de la indumentaria suelen ser indispensables para obtener un buen resultado.

Por establecer un punto de partida, desde hace ya bastantes años encontramos versiones muy diferentes de los clásicos, pero, en polos opuestos, podríamos situar, por un lado, aquellas puestas que buscan casi una reconstrucción exacta, por ejemplo intentando acercarse lo más posible a la idea que tenemos en la actualidad sobre cómo serían las representaciones en el siglo XVII; y, por otro lado, espectáculos donde el texto clásico es casi una excusa para conectar con la sensibilidad más contemporánea.

En el caso del teatro del Siglo de Oro, ambos extremos podrían implicar riesgos; en el primer caso, el de permanecer inaccesible para un público que no puede conectar con una estética (entendida en toda su amplitud, no solamente en la cuestión plástica del espectáculo) impropia del tiempo actual, además de contar con el reto de intentar reproducir algo que no se ha visto jamás: estaríamos ante una pieza museo, algo muy alejado de lo que es para muchos el teatro, es decir, algo vivo y en constante transformación. En relación con esto habría que examinar con atención la cuestión de la propia inverosimilitud practicada en los siglos XVI y XVII en cuanto a la época o a la condición social de los personajes. Así lo ejemplifica Ignacio Arellano:

Esta función espectacular está acorde con la dominante falta de “realismo documental” de la vestimenta teatral del Siglo de Oro: los vestidos de labradores, villanos, pastores, etc., que se usan en las tablas no tienen mucha relación con la que llevarían los citados personajes en la vida real, como bien señala Ruano, y se demuestra en los inventarios que conocemos, en los que los vestidos de villanos son casi siempre de gala: de grana con pasamanos de naranjado y verde, de azul cuajado de lentejuelas de plata y tela rosada guarnecida de pasamano de oro fino [...] (Arellano, 2000: 86).

Uno de los peligros de ser excesivamente riguroso en la reconstrucción de la época, es que dicha exactitud niegue de algún modo la historia que

se quiere contar, por ejemplo, desposeyendo a los personajes de elementos cómicos. En teatro, el exceso de realismo puede jugar una mala pasada y dar como resultado una sensación de falsedad.

Por lo que respecta a la precisión histórica, es de lo más interesante para los diseñadores del siglo XXI la fuerte codificación y carga simbólica de algunos elementos que pueden enriquecer mucho la actualización del traje. Esto es válido, sobre todo, para los personajes alegóricos, protagonistas clave en el teatro cortesano, pero también en la comedia están documentados numerosos ejemplos de tradición iconográfica. El caso de personajes grotescos y del gracioso, en concreto, es muy ilustrativo:

Pero si el mero tamaño de los accesorios o, como vimos en su lugar, una unidad de significado como el color pueden resultar decisivos para la construcción del ridículo, no es menos importante la materialidad o textura de la indumentaria, no sólo en el carácter burdo y áspero del típico sayo que he mencionado [...]. La camisa del gracioso es reducida, además, a un estado excrementario cuando se la describe como sucia o llena de palominos, lo que solía imitarse con manchas de tabaco o con verdadera mugre o porquería (“argüello o argüelles”, como se manifestaba figuradamente en algunas acotaciones), y se trata, más que probablemente, de un signo invariable derivado de la iconografía de los bufones y del uso sistemático, en el teatro clásico romano, del centuculus por parte del criado, es decir, del vestido hecho de remiendos a partir de mantas sucias de las caballería (Rodríguez Cuadros, 2000: 127).

Otro de los problemas que pueden surgir con vestuario muy riguroso en su representación de la época es el de la dispersión del espectador en detalles del vestuario, aparece con la ortodoxia histórica (generalmente por exceso), y en otros supuestos. Uno de los más conocidos es aquel en el que el traje es tan deslumbrante que acapara toda la atención, o cuando se introducen elementos discordantes con respecto al estilo general del resto de la indumentaria, de modo que, en una propuesta donde no se pretende producir ningún efecto de distanciamiento, la mirada se dirige hacia la prenda o el complemento inusual, por su tremendo contraste con el resto y

de ese modo el argumento queda cortado.

En el segundo caso, el del exceso de actualidad, existe el peligro de traicionar la esencia de la obra que se quiere representar, puesto que en el arte es relativamente sencillo establecer conexiones temáticas y estilísticas con el riesgo de hacer pastiches sin coherencia interna. Quizás todo pueda hacerse, según cómo se haga, o quizás no, es un debate que sigue estando vigente en el teatro actual.

3. ALGUNOS EJEMPLOS

Dentro de la investigación del presente trabajo se ha intentado llegar a una síntesis de soluciones generales en lo que se refiere a las posibilidades más transitadas a la hora de adaptar un texto del Siglo de Oro y, de entre ellas, se han querido destacar las que aparecerán analizadas en este punto. Aún así faltarían muchos ejemplos para dilucidar y ofrecer un panorama científico en cuanto a las adaptaciones de vestuario, pero exigiría una extensión mayor.

Las muestras que se citan corresponden a montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en estrenos que se han desarrollado en el siglo XXI y se ha seguido una metodología de análisis muy similar en todos los casos. En primer lugar, se analizaron los textos correspondientes, centrando la atención en la construcción de los personajes principales y sus características más importantes; una segunda etapa está marcada por el análisis iconográfico de los figurines desde el punto de vista tanto del lenguaje visual (forma, color, textura, materiales sugeridos, técnicas empleadas) como de la relación de esos elementos con las características psicológicas y funcionales de los personajes. Por último, se estableció una reflexión en torno a la transformación del proyecto bidimensional en puesta en escena, es decir, qué correspondencia y qué significados se trasladan de los bocetos a la realización, al montaje escénico concreto y cómo funciona un determinado vestuario una vez que se relaciona con el resto de aspectos de la plástica teatral, como escenografía y luz, sin olvidar el estilo perseguido por la dirección escénica. Debido a la extensión del presente trabajo no se han incluido los procesos completos de dichos análisis, sino más bien lo que se consideraba más relevante en cada montaje, así se recoge en los siguientes ejemplos.

3.1. La estilización contemporánea respetando las formas de época: *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, 2012

El primer ejemplo en el que se va a fijar la atención es el trabajo realizado por Alejandro Andújar y Carmen Mancebo para la puesta en escena de *La vida es sueño*, que se estrenó en el Teatro Pavón de Madrid el 18 de septiembre del 2012. La versión del texto corrió a cargo de Juan Mayorga y la dirección fue de Helena Pimenta, actual directora de la Compañía.

Lo primero que llama la atención al ver las imágenes es la total correspondencia cromática entre el vestuario y la escenografía, incluso a nivel de texturas funciona muy bien. Nos encontramos ante un ejemplo donde ambas facetas de la plástica teatral conviven y se complementa, también gracias a la iluminación.

Aunque se ha tomado como base histórica el Barroco⁴, el vestuario es elemental y sobrio, no distrae con la profusión de elementos. Tal y como admiten los figurinistas en la entrevista consultada en el cuaderno pedagógico de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, se intentó tomar referencias de la nobleza polaca de la época, pero no encajaba con la propuesta de dirección, por eso se funcionó tomando ejemplos de los cuadros de Carreño de Miranda, pintor de Cámara de Carlos II a partir de 1671. En cuanto a la gama cromática predominante en esta propuesta de vestuario encontramos: colores tierra, negros y metálicos que propician una atmósfera fría, solemne y un vínculo con las fuerzas de la naturaleza. El color es contenido y sólo se resalta de forma puntual, muy concisa y en pocos personajes, predominan negros, grises, algún blanco y tierra. Rosaura y Clarín, al ser más ajenos a la corte de Basilio son los únicos, junto a Segismundo, en llevar algo de color.

Por lo que respecta a los textiles empleados, destacan los algodones teñidos, las lanas, sedas, cueros, pieles y armaduras metálicas. Todo el vestuario está tratado y ambientado para sugerir el uso continuado, trabajo llevado a cabo por la *atrezzista* y pintora textil María Calderón, se realizó

4. Existe abundante documentación sobre historia del traje del siglo XVII, desde manuales básicos hasta otros más complejos. Para principios generales véanse Laver (1997), Boucher (2007). Para profundizar en las cuestiones de vestuario español, los artículos y volúmenes de Bernis (1982, 1991, 2001) son indispensables. Es interesante contrastar las diferencias entre las cortes europeas, sobre todo entre la francesa y la española, para corroborar la tendencia sobria del Barroco español frente al francés, no tanto en cuestión de calidad de tejidos o uso de joyas, sino en el ámbito de los aspectos cromáticos, de la profusión formal y en el empleo de adornos.

aplicando pinturas, grasa y cera.

El primer desafío supone la elección de una mujer para interpretar el papel de Segismundo, en este caso Blanca Portillo, el vestuario contribuye al efecto andrógino y sitúa al personaje en un doble filo que potencia su ambigüedad. Según el desglose facilitado por los figurinistas este Segismundo llevaría a lo largo del espectáculo: *jubón 1, jubón 2, camisa, pantalón, peto⁵ y calzado*. En las imágenes aparece una *golilla⁶* muy plisada y es importante señalar que el personaje siempre va descalzo.

La elección de una mujer resalta la vulnerabilidad en que se encuentra este personaje que va vestido al principio con calzones y camisa hechos jirones. El pasado es muy importante para su caracterización, pues es señalado como un prodigio que hay que ocultar y como un maldito, pues según cuenta el propio Basilio (su padre) mató al nacer a su madre, que ya había llegado al parto con horribles presentimientos. Además, la singularidad de este salvaje⁷ se encuentra, entre otras cosas, en que ha sido instruido y educado para poder ser puesto a prueba y comprobar su impiedad o sus virtudes para el reinado, pues no quiere su padre escuchar sólo a las supersticiones y los malos pronósticos de hados y sabios... Es un personaje complejo que exige cierta meditación a la hora de incorporarle el traje.

El figurín inicial es impreciso cromáticamente pues aparecen señales de verde, blanco y gris que no se llevaron a cabo en el traje final, que es de un tono ocre. Esto indica el carácter abierto de los bocetos, que puede sufrir varias transformaciones durante el proceso de materialización del vestuario, permitiendo una mayor flexibilidad al figurinista. La elección final del color piel para Segismundo tiene que ver con la idea de desnudez que se quiere transmitir.

Según avanza la acción y el personaje se acerca al mundo civilizado crece su conciencia de pertenencia a un grupo de poder, va ganando fuerza, expresada justamente a través de la indumentaria, que lo va engalanando con jubones que, dentro de su sobriedad, indican riqueza y la lejanía de la

5. El jubón es la prenda de arriba, que se lleva sobre la camisa, característica del vestuario masculino de los siglos XIV al XVII. Se trata de una pieza ajustada al cuerpo, con mangas, que suele incluir rellenos o refuerzos. En este caso, el peto es una especie de cuera o chaleco.

6. En cuanto a la golilla es un tipo de cuello rizado a modo de prenda independiente que apareció en el siglo XVI y cuyo uso se extiende al XVII.

7. El salvaje es una de las tipologías más frecuentes en el período barroco, que gustaba de lo extraño y los prodigios, en este sentido hay una tradición iconográfica muy interesante, aunque en este caso se trate de un salvaje *civilizado* y por tanto alejado de las imágenes de hombres cubiertos de pelo y vegetales.

total desnudez del principio.

Los rasgos de mayor emotividad y pasión se reservan para Rosaura, interpretada por Marta Poveda, que ya en el momento de su aparición al inicio de la obra incorpora un traje masculino que por medio del *jubón* carmín oscuro, nos transporta a un mundo más sensual y vinculado de algún modo a la femineidad: *inmóvil bulto soy de fuego y hielo*, con delicados gofrados que aportan una textura vegetal frente al traje masculino del principio. Los trajes femeninos de la obra resultan cómodos, pero son pesados, hay que recordar que se trata de llevar dieciséis metros de tela, exigidos, sobre todo, por el volumen de las faldas y las enaguas.

El desglose para este personaje sería: *jubón* de piel, camisa, pantalón, gambeson *de lana*⁸, botas, *tahalí* y *espada*, medias, braga, enaguas, vestido, zapatos. Se trata de un personaje donde se exalta el valor de la libertad, aunque es una mujer, también en la corte llevará el pelo suelto e inusualmente corto para la época, lo que determinará el mayor contraste será la rigidez del vestido que lleva en palacio, de riguroso luto.

Como es bien conocido, Rosaura tiene tres perfiles distintos: al principio, llevando el disfraz de hombre para ocultar su verdadera identidad y protegerse de los peligros de la naturaleza salvaje, el segundo como dama de corte y el tercero como dama-guerrera. El paso de un estado a otro se hace con economía de medios, para convertirla en soldado basta con un cinturón y una espada. Este minimalismo, a pesar de la clara inspiración en el traje del Barroco, es uno de los aspectos más interesantes de esta propuesta de vestuario.

Aunque no se van a desglosar todos los personajes, es importante destacar la figura del rey, padre de Segismundo, es decir, Basilio, interpretado por Joaquín Notario.

Las prendas de su vestuario según aparecen en las fichas serían: *jubón 1*, *jubón 2*, *pantalón*, *camisa*, *tahalí con espada*, *cuello*, *medias*, *zapato*, *bata*.

Es un rey que rehúye la ostentación, el vestuario lo construye con cierta solemnidad y viste de largo al final de la obra para resaltar la edad avanzada y la pertenencia a la aristocracia, pues, aunque de tonos desvaídos, recuerda a las largas capas reales que han llevado los monarcas en la tradición europea. Además se trata de un rey que realiza estudios

8. Especie de jubón acolchado con faldones largos.

sobre los astros, con la bata larga se apunta al carácter intelectual del personaje y el referente directo de esta bata se encuentra en algunos de los retratos de Vermeer en los que aparecen hombres de ciencia como alquimistas, astrónomos, arquitectos, etc. Las dos obras de este pintor que mejor ilustran esta temática científica son: *El astrónomo* y *El Geógrafo*.

Por último, se puede centrar la atención en un personaje singular, se trata de Clarín que interviene saliéndose de su medio natural que sería la comedia. Tiene entre sus funciones la de aligerar el peso dramático de la acción, sobre todo en la primera escena de fuerte carácter solemne, que con la intervención del gracioso se hace más llevadera; pone el énfasis en los aspectos terrenales de la existencia, mientras el resto de los personajes están enredados en cuestiones filosóficas, políticas y teológicas.

El desglose de prendas para Clarín consta de: *pantalón de lana verde, jubón de piel verde musgo oscuro, peto metálico abollado, camisa, medias, botas, tahalí y espada*. Además, en las imágenes aparece como complemento un *morrión*, que es una forma antigua de casco metálico del siglo XVI, típica de los caballeros. La búsqueda de lo ridículo es patente, pero de un modo contenido, expresada sobre todo por las abolladuras de la armadura y la pretendida alcuernia caballerisca. Recuérdese también que en la tradición española de vestuario para espectáculos el verde, junto con el amarillo, es color típico de bufones.

En resumen, se puede decir que el vestuario alcanza su misión totalizadora: en primer lugar, por la uniformidad en cuanto al color, con predominio del negro, en contraste con la luminosidad y claridad que el texto de Calderón otorga como rasgos a la corte. Y en segundo lugar, por la inspiración común de todas las prendas en el vestuario español del siglo XVII, sin desde luego realizar una mera labor arqueológica, sino que, muy al contrario, dicha investigación gira en torno al apoyo de la visión dramática de la obra.

En cuanto a la caracterización, llama la atención la apuesta por los cabellos largos⁹ en el caso de los hombres, que debieron utilizar extensiones y postizos. Mientras que las mujeres, incluida Blanca Portillo en su papel

9. Por lo que respecta a las melenas masculinas no obedecen a un capricho ya que fue una moda que puede observarse en los retratos de finales del siglo XVII. Felipe IV llevó el cabello largo hasta el final de su reinado y, a pesar de la prohibición por ley de esta forma de peinado, no se consiguió ningún tipo de reacción, y, de hecho, las cabelleras masculinas fueron cada vez más largas, tal y como ilustran los retratos de Carlos II, entre los años ochenta y noventa del siglo.

de Segismundo, llevan el pelo corto o recogido. Los rostros muy lavados, con maquillajes naturales sin grandes elaboraciones para apoyar el estilo puro y austero.

3.2. La combinación mágica, eclecticismo, heterodoxia, barroquismo formal: *El pintor de su deshonra* de Pedro Calderón de la Barca, 2008

Seguidamente se analizará un montaje que, tratándose también de Calderón y de un drama pocas más coincidencias tiene, sobre todo, en resolución del vestuario, con el ejemplo anterior.

El pintor de su deshonra, con dirección de Eduardo Vasco y adaptación y versión de Rafael Pérez Sierra, se estrenó en el teatro Lope de Vega de Sevilla el 20 de febrero del 2008.

A la hora de valorar este vestuario no es útil evaluarlo como aproximación al traje del siglo XVII, no al menos exclusivamente. Conviven elementos de diversa procedencia, produciéndose un efecto de eclecticismo que genera diversidad de significados. El diseño puede interpretarse como la existencia de dos mundos enfrentados: por un lado, el convencional protector de la honra, dominado por prendas más próximas al siglo XVII, y por otro, el del ansia de libertad, el mundo romántico, entendido de forma amplia (conceptual e histórica), de ahí la aparición de cortes que recuerdan a las crinolinas del XIX, los largos gabanes con esclavina, las chisteras... Mención aparte merece el vestuario del carnaval, que combina capas y tocados con reminiscencias barrocas, pero incorporando colores y materiales del siglo XX. ¿Cómo se engrana todo esto sin que moleste al espectador? ¿Cómo se consigue la coherencia de la propuesta de vestuario?

Lo primero que podemos sugerir es que se parte de una comprensión del texto profunda y que se anteponen los valores universales que se quieren expresar frente a la relación de dichos valores con el momento histórico concreto donde suceden los acontecimientos. Así, todo el vestuario resulta *antiguo* con respecto a un espectador del siglo XXI, pero al mismo tiempo moderno o actual, gracias a la amalgama de épocas, pero con unidad cromática y conceptual.

Pedro Moreno ya ha practicado otras veces esta apuesta por la exaltación de la fantasía frente al rigor histórico, pero con pleno conocimiento

de las bases de la historia de la indumentaria y la moda, justamente, esta erudición permite el despegue hacia terrenos menos transitados y a la combinación de prendas de diversa procedencia cronológica.

La descripción de los detalles es muy minuciosa, poco queda dejado al azar, el control de la forma y de la decoración del traje es muy precisa y consciente: la perfecta combinación entre fantasía y oficio.

En cuanto a los materiales y textiles empleados en los trajes, fue muy variada y rica, pero predominaban los tejidos nobles (a excepción de los trajes de carnaval) como *tafetanes de seda*, *terciopelos de algodón*, *gasas*, *lanas*, *organdí*, *popelín*, *cuero*, *ante*, *fieltro*...

El reparto estaba formado por catorce intérpretes, más tres músicos, pero el número de trajes fue mucho más elevado por la cantidad de cambios que tenían algunos de los personajes, más el doblete que supuso la escena de carnaval; en total el número de trajes superó la cuarentena.

Al igual que en la escenografía, en el vestuario uno de los mayores retos para el figurinista es reflejar de modo ágil los cambios que vienen marcados por el texto y por el director del espectáculo. En el caso del vestuario teatral, puede ser un indicativo de la transformación que está sufriendo el personaje y de la huella que los conflictos van dejando en su carácter, quedando reflejado en la apariencia física.

Al tratarse de un drama de honor, en el que efectivamente hay una dama que lo pierde, la transformación paulatina de este personaje sirve para ilustrar lo anteriormente comentado. Por lo que respecta al vestuario de Serafina, protagonista femenina, casada con el pintor, será uno de los personajes más complejos de esta representación. Es una mujer que aparece en las primeras escenas engalanada como una dama romántica del XIX, las enaguas recuerdan al volumen previo a la aparición de la *crinolina*, y la chistera de copa alta también nos lleva a un incipiente romanticismo. El abrigo verde agua, lleno de *jaretas*, el cuello totalmente actual y alejado tanto de las *gorgueras* como de las *valonas* del XVII, la sitúan en un momento ambiguo, como fuera de la Historia, porque lo importante es su drama, su historia de sacrificio y de enfrentamiento con el pasado. Es un vestido de época, pero ¿de qué época? Nadie viste así hoy en día, pero no es un traje que siga con rigor las modas del XVII y tampoco las del XIX. En realidad, el valor de época que este personaje adquiere lo realiza por la relación con el resto de los personajes y por la contextualización que ofrece el texto, sin todo ello sería un ser despistado, universal, inespecífico,

aunque no exactamente contemporáneo.

Llevando este primer atuendo Serafina muestra su parte más segura y de alegre despreocupación, el traje le aporta solidez y fortaleza, aunque anticipa ya por el color y las maneras un carácter entregado y dulce. Las jaretas remiten, por un lado, a las ondas del mar y también le dan al traje un aspecto más quebradizo.

Con el primer cambio de vestuario Serafina pasa a llevar *ropas* de las llamadas *de levantar*, en este caso un camisón / vestido de gasa rosa en degradé con azules, armado en el pecho, pero que es complicado emparentar con una referencia al siglo XVII, decididamente contemporáneo o como mucho romántico... Sirve este vestuario para mostrar un momento de intimidad entre Serafina y su marido, el pintor Don Juan Roca, que le está realizando un retrato; seguidamente, también con la misma prenda, tendrá un encuentro con su antiguo amor Don Álvaro, alertando al espectador sobre los peligros de deshonor en los que puede incurrir la protagonista.

Después vendrá el carnaval donde este personaje respeta la gama cromática asignada, llevando una capa en lilas, añiles y rosas; se trata de un momento clave pues es el anticipo de la pérdida de la honra, un momento de confusión, algarabía e incendio.

La siguiente imagen que nos ofrecerá la protagonista será la manifestación de la caída y la desesperanza con un *corpiño* de nobles tejidos, ya sí época, pero ambientado para resaltar el paso del tiempo, con los adornos deshechos y el colorido desvaído. La falda o *basquiña* parece más la de una villana y un manto de terciopelo viejo le sirve para protegerse del frío del monte. De entre todos los vestuarios analizados éste es la muestra mayor correspondencia entre el figurín y el resultado final, contribuye a ello tanto la precisión formal como cromática y el haber añadido desgloses técnicos y muestras de todos los textiles.

El otro gran protagonista, junto a Serafina, es el marido burlado, es decir, Don Juan, el pintor que viste *camisa, jubón y calzones* del XVII y representa los valores establecidos: la moral y la fuerza represora. Además, es un personaje atormentado por los celos y por la pérdida del honor, por eso aparecerá en muchas ocasiones desaliñado, en mangas de camisa, con el pecho al aire, circunstancias todas inusuales por ir contra el decoro de la época, salvo que se tratara de escenas domésticas e íntimas.

Otro personaje clave es, sin duda, el de Don Álvaro, enamorado de Serafina, que aparece como el prototipo de perfecto galán, alto, fuerte y

apasionado. Por lo que respecta al traje se vuelve a prendas que construyen cierta ambigüedad: cortes románticos como el del abrigo exageradamente largo, de piel, con esclavina y amplias solapas; camisa clásica, pantalones de ante ocre, chaleco del XIX, botas lustradas... Queda de este modo emparentado con Serafina, pues los dos se anticipan a su tiempo con prendas fuera de la órbita del Barroco y más próximas al estilo romántico.

El mundo más conservador está representado por los ancianos que aparecen vestidos con *jubones, gabanes, calzones, valonas y cuellos* de la época, en tonos sobrios y oscuros.

Mención especial merece el carnaval, sin duda una de las escenas mejor logradas de toda la función. En este momento todos los personajes pasan a llevar una máscara que los oculta y en la indumentaria se da un derroche de imaginación donde convive la tradición popular española con elementos de *Commedia dell'Arte*. La realización de la mayoría de estos trajes se llevó a cabo por medio de capas y túnicas u otras prendas con voladizo que permitieran un cambio rápido a los actores. Los materiales y textiles eran en su mayoría tejidos baratos, brillantes y elásticos, *lycras*, algodones estampados, *vinilos, guata, foam*, etc.

Además, todos los personajes incluían máscaras y otros complementos para completar su caracterización. El figurinista explica muy bien el valor y función de este carnaval: “He intentado poner un montón de cosas que no tengan referencia al Siglo de Oro, sino que recuerden más a la España de Solana, de Goya; una España muy bronca, muy áspera... Las máscaras están inspiradas en personajes populares que extraje de la España profunda” (Calderón de la Barca, 2008: 52).

Aunque Pedro Moreno no diseñó la escenografía que estuvo a cargo de Carolina González, el vestuario queda perfectamente integrado en ella, por medio del uso de colores en armonía y de referentes pictóricos comunes como la pintura napolitana de la época.

En resumen, se puede decir que Pedro Moreno consigue, mediante la visión personal de un barroco que supera las fronteras diacrónicas, transmitir toda la potencia de los personajes sumidos en un conflicto vinculado claramente a una época, pero que adquiere matices universales y atemporales.

3.3. El engaño del color, rigor histórico con licencias cromáticas: *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, 2006

El siguiente proyecto elegido es *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina, dirigida y adaptada por Eduardo Vasco, el vestuario de Lorenzo Caprile, quien por cierto se estrenaba en el diseño teatral con este espectáculo. La primera representación tuvo lugar en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, en julio del 2006, con buena acogida de público.

El espectáculo es una comedia de enredo donde el vestuario podría considerarse, de los espectáculos analizados, como el que más se adhiere a las formas del XVII; si bien es cierto que la propuesta cuenta con muchos elementos de la moda francesa. Pinceladas hay que recuerdan a los retratos de Velázquez, en los escotes de las damas y algunos trajes más austeros y de trazo español, pero no está de más insistir en que el gusto francés es el predominante. Además, el estilo se adelanta bastante en el tiempo, pues fue estrenada en 1615 y, sin embargo, el vestuario nos sitúa entre finales del reinado de Felipe IV (1621-1665) y el de Carlos II (1665-1700), cuando las modas empezaban a dejar paso a la exuberancia francesa en contraposición a la contención española.

El aspecto cromático es el mayor elemento de fantasía ya que esos colores tan brillantes eran imposibles de conseguir en el siglo XVII¹⁰, pero no sólo eso, sino que cualquier dama de buena posición o noble no llevaría en la España del XVII ese colorido, ni esos escotes tan pronunciados; tanto el color como las licencias formales contribuyen a acentuar el género cómico, alejándose de la realidad de ese momento. Es importante señalar que el uso del color realiza un papel actualizador en este caso, ya que formalmente el vestuario es riguroso respecto a la época, el anacronismo cromático ayuda al espectador, dirigiendo hacia él un mensaje de impacto que tiene que ver una sensibilidad contemporánea. Es evidente que el color en el texto es un elemento muy significativo, siendo una pieza fundamental

10. Los tonos de color de los trajes se obtenían mediante tintes naturales hasta el siglo XIX (fundamentalmente mediante síntesis de insectos, plantas, minerales y líquenes) es en ese momento cuando comienza el desarrollo de sustancias colorantes artificiales que permitieron lograr colores más brillantes y variados, se le atribuye a William Henry Parker, químico inglés, la invención de la primera sustancia colorante artificial llamada anilina o *malva*, en 1859. Los tintes naturales, en general, dan tonos más matizados, sobre todo en el caso de los verdes, muy difíciles de conseguir en ese grado de luminosidad y brillo en el que aparecen en este vestuario con los medios y sistemas del siglo XVII. En el caso de los rojos y naranjas eran más fáciles de producir, pero resultan en los trajes de este espectáculo precisos, muy cuidados y altamente saturados y luminosos.

para el desarrollo de la trama y condicionando el tiempo de la acción y es también clave a la hora de caracterizar a los personajes; por ese motivo el propio traje se convierte en una herramienta imprescindible para llevar a cabo los juegos de engaño, donde el disfraz y el recurso del travestismo, bastante frecuentes en el teatro del Siglo de Oro, son el soporte que mantiene el argumento.

A nivel de proyecto es muy interesante resaltar las diferencias entre los figurines y los vestidos una vez realizados; mientras que los primeros aparecen en ocasiones desvaídos e incluso poco trabajados, los trajes son de factura impecable y de una gran potencia visual. De ahí el insistir en que a la hora de analizar vestuario escénico puede encontrarse información en algunos aspectos contradictoria entre el figurín y el traje en la puesta en escena, motivo por el cual es aconsejable ir de una imagen a otra, del boceto al montaje con el fin de establecer hasta qué punto el diseño de personaje sólo alcanza su sentido y su máxima expresividad en la representación.

Como en otros montajes de la CNTC encontramos un reparto numeroso con dieciocho actores y algunos cambios importantes, pues se parte de un personaje dual como protagonista: Doña Juana, interpretada por Montse Díez, que representa la mujer fuerte capaz de atribuirse virtudes consideradas en aquella época como exclusivas de lo masculino; esta mujer no duda en vestirse de hombre para perseguir al que la prometió matrimonio y ahora la ha abandonado.

Como ya se ha comentado, se trata de una comedia donde el papel del vestuario es fundamental a la hora de construir la trama, pues toda ella se basa en la confusión de identidades. Doña Juana/ Don Gil, forman un tándem que funciona a la perfección y que resulta muy *goloso* para cualquier figurinista y que Caprile ha sabido aprovechar.

El personaje principal, Doña Juana, inicia la jornada con un atuendo masculino de camino, pero al estilo francés, recuerda al traje de los mosqueteros: un *jubón* de piel con mangas acuchilladas, *camisa*, *capa larga de agua o fieltro*, *polainas de piel con vuelta*, *botín*, *sombrero de ala ancha y pluma*, *cinturón*, *tahalí y espada*. En su otro personaje masculino, el principal: el de Don Gil, nos recuerda al tipo del lindo, pero de uno muy afrancesado. Todo de verde a excepción de los puños y la corbata de encaje, lleva *casaca*, *chaleco* y *calzón (calzas)*, *medias*, *puños* y *cuellos de encaje*, *guantes*, *sombrero de ala ancha con plumas* y *zapatos* todo en la gama de los verdes.

En general, Doña Juana busca impresionar con su aspecto, de ahí la modernidad del vestuario con respecto al resto de los personajes y también su excentricidad. Ha realizado un viaje de Valladolid a Madrid con el firme propósito de enmendar el agravio sufrido y quiere hacerlo por todo lo alto, estando a la última moda, de ahí la justificación por su exagerado gusto francés, que el director de la puesta en escena quiso situar como emblema del triunfo de lo nuevo; efectivamente eso acabaría sucediendo en la moda, pues el siglo XVIII estará marcado por el triunfo del estilo francés, muy a pesar de la tradición austera española.

Por otro lado, Doña Juana tiene desdoblado su papel femenino, pues es Juana y es Doña Elvira. En representación de esta última va de riguroso luto y recuerda más al barroco español, con *jubón* adornado con pasamanería, *basquiña* de terciopelo y velo de gasa con encaje, que recuerda a la mantilla. Es bien sabido que el negro ha sido en Occidente un color asociado a los sucesos funestos y a la muerte, pero en el caso del traje español cobró un simbolismo especial, debido a que fue el color adoptado por la corte española como signo de identidad durante casi dos siglos, era un intento de evidenciar el carácter aparentemente austero y sobrio, pero no hay que olvidar que obtener un negro puro, que no tuviera reflejos pardos o marrones era costoso, por lo tanto también se erigía como un símbolo del lujo. En este caso, el empleo del negro en el montaje no deja de ser arriesgado por contravenir las reglas de la comedia, pero se muestra perfectamente funcional para representar a la viuda. No deja de ser curioso que ya en las representaciones del teatro griego, el negro y el azul oscuro estaban reservados a los personajes que anunciaban malas noticias o a los desterrados, existiendo un código que marcaba el significado de cada color en función del tipo de escena y personaje, de modo que esa tradición ha llegado de algún modo hasta nuestros días y ha sido reinterpretada y adaptada en este montaje con gran acierto.

El vestuario final de Doña Juana, que anticipa el final feliz mediante el matrimonio con Don Martín, es también en verde, pero esta vez de dama. Absolutamente soberbio en su factura y en la impresión que produce, se compone de *cuerpo ajustado* y emballenado, con aplicación de encaje dorado, pasamanería y gran broche en escote. La falda lleva *tontillo* y *enagua* y forma abundantes pliegues produciendo un volumen muy sugerente.

También deslumbrante aparece el personaje de Doña Inés, aparente

rival de Doña Juana, que se enamorará del Gil que ésta representa. Aporta gran calidez a la escena y ha jugado Caprile con los complementarios del verde, en naranjas y rojos. Con *corpiño* con escote que deja al aire los hombros, cuidados complementos, sombrero de paja con plumas, le dan a esta dama un toque festivo y cómico.

La profusión de colores integrados de forma inteligente da a la escena una sensación vibrante y ayuda a crear un movimiento escénico envolvente, además de evidenciar que se trata de una comedia donde los trajes y la caracterización acompañan tanto al trabajo gestual como al texto, en este caso el color articula un mensaje claro para la distinción de identidades y para la confusión de las mismas, al fin y al cabo para la creación de un divertimento.

3.4. El presente de Cervantes, la actualización total: *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, 2013

El coloquio de los perros se estrenó el 27 de marzo del 2013, en el Teatro Pavón de Madrid. La dirección del espectáculo estuvo a cargo de Ramón Fontserè y la dramaturgia es fruto de la colaboración entre Albert Boadella, Martina Cabanas y Ramón Fontserè; el vestuario fue el resultado del trabajo de los propios intérpretes que elaboraron la parte plástica en función de los progresos durante los ensayos.

Lo primero que hay que tener en cuenta es el número de personajes de la novela, que excede en más de una treintena a los de la obra de teatro, queda expuesta, pues, en la adaptación esa característica de lo dramático tendente a la síntesis de personajes y conflictos y, en este sentido, el vestuario es también sintético y se inclina a emplear los elementos imprescindibles para transmitir el mensaje y reforzar los aspectos gestuales. Precisamente uno de los elementos más importantes de esta puesta es el gesto; tanto, que los personajes de Cipión y Berganza están contruidos en torno a la expresión corporal y facial en un trabajo de estilización de los movimientos de los perros. Debido a que se ha optado por trabajar con un vestuario alegórico, que no imita con exactitud y realismo todas las cualidades de los canes, el gesto se alza en protagonista expresivo para dejar a estos personajes a medio camino entre lo humano y lo animal, sin grandes despliegues ni exagerados movimientos.

El estilo del trabajo gestual de los actores también es útil a la hora

de resaltar el valor de cada grupo funcional: así Manolo está en un código natural realista, los perros irían algo más allá con esa síntesis estudiada de la que antes se hablaba, mientras que todo el conjunto de personajes secundarios (que podrían asociarse bajo el nombre de antagonistas) son más histriónicos y eclécticos, mezclando elementos de la Comedia dell'Arte con actitudes corporales muy contemporáneas y practican, en general, la deformación gestual de los tipos a los que representan, ayudados tanto por las máscaras, que refuerzan el aspecto de humanos deshumanizados, como por el vestuario.

La obra nos sitúa en las puertas de una perrera, donde una noche, Manolo, el guardia de seguridad, oye hablar a dos perros, es posible que el lector de Cervantes y el espectador de la obra decidan recorrer el argumento sin querer decantarse entre sueño y realidad, esa ambigüedad se respeta en el montaje. El guardia, en este caso, se convierte en interlocutor de las memorias de esta pareja de canes que aprovechan la narración de sus vidas para expresar un general descontento con la especie humana. El vestuario es, dentro de la representación, uno de los elementos visuales más importantes para caracterizar a los personajes, situándolos, en este caso, en un contexto contemporáneo, y facilitando la representación del tiempo, esto es así sobre todo por la limitada escenografía, que trabaja fundamentalmente con la luz y una tarima-banco. En este caso, los trajes de los perros son los más atemporales, garantizando así cierta conexión con el valor universal de esta fábula. Ambos perros destacan por llevar elementos muy parecidos: un *mono* en blanco-crudo, similar a una prenda interior; calcetines rotos; *gabardinas* ocreas que cumplen la función de pelaje, sendos sombreros que constituyen el elemento diferenciador entre ambos; *mitones* de lana para las manos y collares de cuero marrón. El vestuario de los perros se compone de prendas más asimilables a una zona inespecífica del siglo XX, podría contextualizarse desde los años treinta hasta nuestros días. Los colores crudos, claros, son los predominantes, expresan un cierto grado de pureza animal, y sobre todo destacan en el ambiente predominantemente nocturno de la función.

No hay cambios de vestuario significativos a lo largo de la obra en los personajes principales: Berganza, Cipión y Manolo. En el caso de los perros, el más llamativo se produce por la acción del corte de pelo que se soluciona retirando las gabardinas y que sirve como punto de partida para engalanarlos y presentarlos al concurso de belleza. Manolo, por su parte,

lleva un uniforme de guarda de seguridad. La chaqueta azul marino le da un toque serio y de responsabilidad y también ayuda a otorgar dignidad a un personaje que aparece al principio con cierto aire de hastío y resignación.

El resto de personajes se resuelven mediante la transformación de dos actores, que son los que llevan a sus espaldas un mayor número de cambios, ayudados por un cuidado trabajo de máscaras, la mayoría de ellos son contruidos como caricaturas de tipos contemporáneos.

Aunque la puesta es sugerente y delicada, la adaptación del texto de Cervantes lo ha desprendido casi por completo de su contextualización en el Siglo de Oro y de muchos de sus matices significativos (suprimiendo gran parte del argumento y personajes), acercándose mucho a la actualidad con referencias continuas a la problemática y los rasgos de la sociedad contemporánea; el vestuario no hace más que reforzar esta idea y apoyar el sarcasmo y la ironía con que son tratados los diferentes vicios humanos y las obsesiones de una época en crisis.

4. CONSIDERACIONES FINALES

El teatro del Siglo de Oro permite disfrutar de la indumentaria de época en vivo, con toda la riqueza de texturas, materiales, movimiento actoral y relación de estos elementos con el espacio escénico. Además, pone en valor el sistema mediante el cual la tradición se convierte en instrumento para la innovación estética, ya que ofrece muchas posibilidades de reinventarse y fusionarse con ideas, técnicas y materiales contemporáneos.

Una de las conclusiones principales del recorrido que hemos realizado es la diversidad de soluciones que pueden encontrarse a la hora de adaptar y llevar a las tablas los textos del Siglo de Oro, demostrando la riqueza en las lecturas que se pueden abordar a la hora de interpretar a los clásicos.

Al mismo tiempo, es notorio que se ha ido construyendo una tradición que empieza a hacerse fuerte con la incursión de Nieva, Narros, Puigserver..., y un poco después con Pedro Moreno, entre otros¹¹.

11. Los pioneros en España trabajan en la primera mitad del siglo XX, entre los más representativos están: Vítin Cortezo, Sigfrido Burman, Emilio Burgos, José Caballero, posteriormente se incorporan algunos nombres como Francisco Nieva, Elisa Ruiz, Manuel Mampaso, Miguel Narros, Fabià Puigserver, Pedro Moreno y Javier Artiñano. Los trabajos de estos creadores fue consolidando la profesión y entonces aparecen figurinistas más específicamente formados para el oficio como Rosa García Andújar, María Araujo, Alejandro Andújar, Lorenzo Caprile, etc.

Aunque es algo atrevido hablar de tendencias estilísticas globales en el diseño de vestuario español con la breve muestra analizada, se podrían quizás establecer dos escuelas diferenciadas dentro de la plástica escénica. Una de ellas sería la de mayor componente barroco, en un sentido amplio del término: gusto por la acumulación de detalles, bebe de la tradición popular española, aportando la modernidad desde el riesgo cromático y el trabajo exhaustivo de diferentes texturas y materiales con una visión muy plástica, cercana a lo pictórico. Por otro lado, estarían aquellas propuestas que tienden hacia una desnudez o esencialismo de los elementos, centrados más bien en una visión arquitectónica del traje teatral, los detalles serían los mínimos y estarían sintetizados, aunque se empleen las formas clásicas como base, se observa una inclinación hacia cierta atemporalidad mediante diseños más abstractos.

Ambas líneas de trabajo pueden combinarse y ser más o menos innovadoras, dependiendo de algunos factores como el empleo de materiales inusuales, el atrevimiento formal o la relación del vestuario con la escenografía, ambas, a su vez, dependen en primera instancia de lo propuesto por la dirección de escena y siempre teniendo en cuenta que las diferentes combinaciones multifactoriales darían numerosos resultados distintos.

En cuanto a la orientación que el director da a los montajes de textos del Siglo de Oro, también existe una serie de vías más frecuentes, pero resulta imposible con la extensión del presente trabajo, que además se ha limitado a las muestras de la CNTC, establecer todas las posibilidades y opciones que se llevan a cabo a la hora de interpretar escénicamente a los clásicos. Cada montaje recibe la influencia de todo el equipo artístico, lo que hace cada proyecto único, además cada compañía tiene su propio estilo y evoluciona de forma más o menos flexible, dependiendo de factores que no son el tema del presente artículo, por lo tanto, sólo se apuntan ciertas tendencias muy generales que se han observado en montajes recientes.

En primer lugar, cada vez con menor incidencia, al menos en la CNTC, estaría la reproducción lo más fidedigna posible de lo que, según la documentación de la que se dispone, sería un montaje en el XVII español, donde el traje ayudaría con el rigor histórico a enmarcar correctamente la acción.

Una segunda tendencia, muy frecuente, es realizar una estilización de la época, es decir, todo está orquestado para que el espectador entienda

que se trata del siglo XVII, pero se permiten licencias para flexibilizar y agilizar el texto y la representación. Los recursos para conseguir este efecto son muy numerosos y habría que extenderse mucho para ilustrarlos. Sirva como ejemplo general aquellas propuestas donde el vestuario es formalmente de época con matices y la escenografía es más abstracta o conceptual, por ejemplo, en *La vida es sueño*, anteriormente analizada.

Por último, encontraríamos aquellos proyectos que trasladan la acción a una época posterior al XVII. Este es un cajón *de sastre* ya que variará mucho el significado si se emplea como contexto temporal el XIX o el siglo XXI. En cualquier caso, se produce un desfase temporal amplio que requiere de un esfuerzo suplementario para dar cohesión a la propuesta y en este apartado también se incluyen los montajes que utilizan como recurso una estilización contemporánea, es decir, no sabemos a qué época pertenecen los personajes por su modo de vestir, su aspecto es atemporal y/o de eclecticismo cronológico.

Después de haber analizado, mediante una pequeña muestra, cómo el traje del siglo XVII se representa sobre las tablas en la actualidad y de cuál es el papel del diseñador con respecto a la calidad y cuidado de dicha representación, se han podido establecer una serie de vías de investigación abiertas.

En primer lugar, sería interesante realizar el estudio del trabajo de figurinistas españoles, a modo de monografías o de compilaciones de los profesionales de mayor recorrido o más innovadores. En un segundo bloque, podrían incluirse las investigaciones de criterios y herramientas plásticas para la adaptación de textos clásicos, y, en general, para el desarrollo del diseño de vestuario teatral y también para su análisis visual y semiológico. Un aspecto fundamental en el que queda casi todo por hacer es el de la elaboración de metodología docente sobre el tema, ya que la mayoría de los manuales se refieren al diseño de moda o están sin traducir al castellano, donde se podrían tratar en cuestiones relativas al cromatismo, la forma, composición, transparencia-opacidad, técnica y tecnología textil y análisis general del personaje y de cómo éste se traduce a aspectos visuales.

Los estudios comparativos de la profesión en el contexto internacional y la divulgación del trabajo de diseñadores de otros países suelen ser siempre estimulantes y generadores de ideas. Por último, en un sentido más interdisciplinar sería interesante ahondar en la relación entre el devenir del arte contemporáneo y las artes plásticas teatrales: figurinismo,

escenografía, iluminación, video-arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, I. (2000). “El vestuario en los Autos sacramentales. El ejemplo de Calderón”. En *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, M. de los Reyes (coord.), 85-107. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14).
- BARTHES, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BERNIS, C. (1982). “El vestido francés en la España de Felipe IV”. En *Archivo Español de Arte* 218, 201-208. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- ____ (2001). *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: Ediciones El Viso.
- BRAVO, I. (1998). En *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*, A. Peláez y F. Andura (coords.). Madrid: Teatro Albéniz, Consejería de Cultura de Comunidad de Madrid.
- BOUCHER, F. (2009). *Historia del traje en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CERVANTES, M. de (2011). *Novelas ejemplares*. Barcelona: Austral Clásicos.
- COLOMER, J. L. y DESCALZO, A. (coords.) (2014). *Vestir a la española en las cortes europeas siglos XVI y XVII*, vols. I y II. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- DÍEZ BORQUE, J. (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch.
- ECHARRI, M. y SAN MIGUEL, E. (2000). *Cuadernos de técnicas escénicas y vestuario teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- GRAELLS G. J. y HORMIGÓN J.A. (eds.) (1993). *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (*Serie Teoría y Práctica del teatro*, 6).
- LAVER, J. (1997). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra Ensayos de Arte.
- PELÁEZ, A. y MONTERO, J. M. (eds.) (2010). *Pedro Moreno: en su obrador de sueños. Su obra en el Museo Nacional del Teatro*. Almagro: Museo Nacional del Teatro.

- REYES, M. de los (coord.) (2007). *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14).
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (2000). “El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario”. En *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, M. de los Reyes (coord.), 109-131. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14).
- STOREY, J. (1989). *Manual de tintes y tejidos*. Madrid: Hermann Blum.
- TOUSSAINT-SAMAT, M. (1994). *Historia técnica y moral del vestido*, vols. I, II y III. Madrid: Alianza.
- ZUBIETA, M. (ed.) (2006a). *Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, 44).
- ____ (2006b). *Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, 22), también en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/cp22-dongildelascalzasverdes.pdf> [11/09/2017].
- ____ (2008a). *El pintor de su deshonra de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, 49).
- ____ (2008b). *El pintor de su deshonra de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, 27), también en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/cp27-el pintordesudeshonra.pdf> [30/08/2017].
- ____ (2012a). *La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, 64).
- ____ (2012b). *La vida es sueño de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, 42), también en http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/cp_42-la_vida_es_sueno-web_2.pdf [30/08/2017].
- ____ (2013). *El coloquio de los perros (adaptación libre a partir de la novela de Cervantes)*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Programas Didácticos*, 1), también en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/PD-01-ECDLP.pdf> [30/08/2017].

Recibido el 27 de mayo de 2017.

Aceptado el 15 de junio de 2017.

SEMIÓTICA DIGITAL EN LA SERIE DE FICCIÓN
***EL MINISTERIO DEL TIEMPO*¹**

DIGITAL SEMIOTICS IN FICTION SERIES
EL MINISTERIO DEL TIEMPO

Inmaculada BERLANGA FERNÁNDEZ
Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
inmaculada.berlanga@unir.net

José Borja ARJONA MARTÍN
Universidad de Granada
jbarjona@ugr.es

Adoración MERINO ARRIBAS
Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
dory.merino@unir.net

Resumen: El artículo estudia la serie de ficción española *El Ministerio del Tiempo* como ejemplo de fenómeno narrativo diferente, sociocultural y colaborativo que explota las diferentes formas de transtextualidad gracias a la tecnología. Se emplea una metodología inductiva sobre la expansión *transmedia* de los relatos televisivos y un análisis del mundo narrativo

1. Investigación financiada parcialmente por UNIRresearch en su Plan propio de Investigación 2015-2017. Grupo de investigación Procomm (Prospectivas en la Comunicación Multimedia).

transmedia de la serie desde una perspectiva semiótico-comunicacional. Se completa con una entrevista en profundidad a Javier Olivares, su creador y guionista. A su vez destaca una original forma de emplear la intertextualidad. Estos parámetros pueden ser considerados las claves del éxito social y mediático de esta ficción.

Palabras clave: Transmedia. Transtextualidad. Teleseries. Semiótica. Redes sociales. *El Ministerio del Tiempo*.

Abstract: The present paper aims to study the TV series *El Ministerio del Tiempo* as an example of a different socio-cultural and collaborative narrative phenomenon that exploits the different forms of transtextuality due to technology. An inductive methodology based on transmedia expansion of television stories and an analysis of transmedia narrative world of the series is used from a communicational-semiotics perspective. The research is completed by an in-depth interview to Javier Olivares, creator and writer of this fiction. At the same time, it highlights an original way of using hypertextuality. These parameters can be considered the key to the success of this fiction.

Key Words: Transmedia. transtextuality. TV series. Semiotics. Social networks. *El Ministerio del Tiempo*.

1. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las series de ficción españolas se encuentran en auge; con una calidad técnica creciente, unas tramas culturalmente cercanas (Tur-Viñes y Rodríguez-Ferrándiz, 2014) y gracias a las nuevas posibilidades de visionado que ofrece la tecnología, su consumo ha crecido notablemente. No obstante, el fenómeno transmediático aplicado a este formato es aún escaso en España; ha llegado más tarde y muestra notables diferencias con las grandes productoras de narrativas *transmedia* de Estados Unidos y Reino Unido.

Entre las series *transmedia*, *El Ministerio del Tiempo* destaca como auténtico fenómeno social y mediático que ha inundado Internet. Si bien en poco tiempo otras series españolas han seguido su estela, éste es un

producto narrativo, sociocultural y colaborativo diferente a otras ficciones televisivas. El guion de la ficción explota al máximo la transtextualidad especialmente en forma de inter e hiper textualidad. Muy conectado con estos conceptos encontramos que, desde el primer momento, el universo narrativo de la serie que estamos estudiando se expande por diferentes dispositivos y es enriquecido por las contribuciones de la audiencia, que actúa como prosumidor y no solo como mero consumidor.

La presencia de una amplia transtextualidad –en el sentido gennetiano– en el guion, unido a la *transmedia storytelling* de la ficción, despierta el interés por analizar el mundo narrativo de la serie desde una perspectiva semiótico-comunicacional a fin de avanzar en la investigación semiótica del entorno digital.

Entendemos por semiótica digital la aplicación de los conceptos de la semiótica tradicional al texto digital, sea oral, escrito, visual o audiovisual. El término lo encontramos por primera vez en una tesis de Dreilinger (1998) del Massachusetts Institute of Technology, donde simplemente se nombra como resultado de un motor de búsqueda innovador analizado en esa investigación doctoral. Pero es en la última década cuando la semiótica digital se toma como objeto de numerosas investigaciones científicas, especialmente en el entorno anglosajón, entre las que destacamos las de Bañuelos (2005), Yekta, (2009), O'Halloran (2013, 2015) Monteiro y Moura (2014) o Khanwalkar (2017). Este último autor se refiere a la semiótica digital como el reto de convertir las teorías y los conceptos de maestros como Hjemslev, Barthes, Lotman o Halliday en una cierta forma de *realidad material* del entorno digital.

Pensamos con O'Halloran (2013) que las tecnologías digitales interactivas, con facilidades para desarrollar marcos conceptuales y almacenar datos multidimensionales en diferentes niveles de descripción, muestran nuevas formas de conducir la investigación semiótica. Esta investigadora y directora-fundadora del Laboratorio de Análisis Multimodal del Instituto Interactivo y de Medios Digitales (IDMI) de la Universidad Nacional de Singapur (NUS) profundiza en las teorías de Lotman y Uspensky (1979: 229) y encuentra en la tecnología digital “la posibilidad de auto-reduplicación de las formaciones de metalenguaje en un número ilimitado de niveles”, con la constante introducción de signos nuevos en la esfera de la comunicación.

1.1. Intertextualidad y recepción en la era digital

A pesar de su uso frecuente en el terreno académico, el vocablo intertextualidad no está recogido en el DRAE. La Fundéu-BBVA nos remite al *Diccionario del español actual* (Seco, Andrés y Ramos, 2011) que lo define como el conjunto de las relaciones que guarda un texto respecto a otro u otros, tanto en el plano del creador como en el del lector. A su vez el *Diccionario de términos clave* del Centro Virtual Cervantes entiende por intertextualidad la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

El término intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva en 1969. Esta filósofa y teórica del lenguaje recogió las teorías de Bajtín, quien defendía el carácter dialógico que posee todo discurso. Según el filólogo ruso, cada emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos; éstos quedan en su memoria y constituyen la base de cualquier texto que posteriormente produzca. Gérard Genette realiza una profunda contribución a la evolución del concepto de intertextualidad. En su obra *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* (1989), lo incluye en el amplio término de Transtextualidad, entendiendo por ello las diversas formas en que un texto se relaciona con otros textos de manera parcial o total; distingue además cinco categorías: Intertextualidad, o relación de co-presencia entre dos o más textos, manifestada en forma de cita, plagio o alusión; Paratextualidad, o relación de un texto con otros –a modo de títulos, ilustraciones, epígrafes, posters, epílogos, etc.– que lo rodean y prolongan; Metatextualidad, o relación de comentario, donde el texto comentado es citado de forma explícita o evocado implícitamente; Architextualidad, o relación abstracta que se establece entre un texto y el género al que pertenece; finalmente Hipertextualidad o transformación y adaptación de un texto en una obra diferente. En este último caso el texto original es llamado hipotexto y el transformado hipertexto (Genette, 1989, 1987; Beristain, 2003).

Hoy día el vocablo hipertexto se ha convertido en un lugar común que designa conceptos confusos y dispares. En ocasiones se reduce al significado de *salto entre dos puntos* o *relación*, o se emplea para referirse

a un modelo conceptual de organización de la información. El teórico de la crítica literaria, George Landow en su obra *Hypermedia and Literary Studies* (1991) afirma que el hipertexto es una forma distinta de literatura. Posteriormente lo definirá como “texto compuesto de bloques (o imágenes) unido electrónicamente por medio de múltiples caminos, vínculos, enlaces en una textualidad abierta, perpetuamente sin acabar” (Landow, 1995: 15). Es con este enfoque como se emplea en la narrativa audiovisual.

El concepto de intertextualidad –en palabras de Ruprecht (1991)– impulsa una rica creatividad y receptividad en el terreno de las ciencias culturales; tal es el caso de la ficción televisiva y cinematográfica, y supone una evolución del modelo narrativo tradicional. El cine recurre a ella como técnica frecuente. Los estudiosos de la cinematografía adoptan la taxonomía de Genette (1987, 1989) y la aplican a sus investigaciones (Iampolski, 1998; Grace, 1999; Grant, 2013; Saera, 2013; Boyle y Reburn, 2015), en especial los vocablos intertextualidad e hipertextualidad.

En España el tema encuentra resonancia en la comunidad científica: lo apreciamos en publicaciones recientes sobre aspectos generales de la intertextualidad cinematográfica (Ferrera, 2016; Miranda y Riesco, 2014; Poyato, 2014; Guardia y Hevia, 2012) o sobre estudios concretos de intertextualidad en creaciones y directores singulares (Mínguez, 2013; Quintana, 2014; Escrivá, 2014; Parés, 2014; Tello, 2014).

La noción de intertextualidad está estrechamente vinculada con una figura retórica, la alusión, “donde se sugiere algo que no se dice, pero que es evocado” (Beristain, 2006: 28). La alusión, en sentido amplio y como estrategia de intertextualidad, es un recurso persuasivo frecuente en la narrativa actual. En este punto coincide con los supuestos de Bajtín sobre el emisor que ha sido anteriormente receptor de muchos textos, y las consecuencias derivadas de este hecho. En la producción audiovisual, las alusiones repercuten en los campos asociativos que corresponden tanto al plano del contenido como al de la expresión (Suárez-Noyola, 2013: 162).

Este recurso a la alusión contribuye a destacar el especial protagonismo que el receptor cobra en los discursos audiovisuales y de forma particular en la ficción televisiva. Coincidimos con Torres-Vitolas (2012) en que la recepción de los contenidos mediáticos interesa tanto a la semiótica como a la ciencia de la comunicación; pero además sostenemos que ambas disciplinas se complementan en la investigación sobre la figura del espectador y sus prácticas interpretativas. En el contexto actual

eminentemente audiovisual el receptor del mensaje va más allá del concepto de lector modelo de Eco (1991); es interactivo y crea lazos sociales en relación con un grupo, con una comunidad interpretativa de la que se siente parte (Jenkins, 1992: 21-23). Por esta razón, el espectador no es solamente un elemento que tiene que ver con índices de audiencia: es introducido incluso en el mismo acto de construcción del texto. Según el concepto de *Obra abierta* de Eco (1992: 778), todo texto deja una impresión o huella en el receptor, dialoga y necesita una respuesta. Pues bien, también en el texto audiovisual, gracias a las posibilidades *transmediales* e hipertextuales derivadas del uso de la tecnología, se produce un proceso de semiosis social. En este punto enlazamos con la *transmedia storytelling*, que se basa en el concepto general de intertextualidad pero que exige un universo narrativo donde se conectan distintas piezas *transmediales*, y donde cada una de ellas contribuye a la totalidad de forma exclusiva y valiosa.

1.2. La narrativa *transmedia*

Frente a la estructuración mayoritariamente unitaria y lineal del modelo narrativo clásico, las nuevas plataformas de comunicación se configuran como un puzle en el que el discurso ya no resulta un espacio cerrado, sino que se concibe como un campo abierto de acontecimientos que convierten al usuario en el auténtico autor (Alberich, 2005: 62).

Michael Wesch (2007)² intuyó la conmoción de estos procesos cuando afirmó de forma sugerente: “El texto digital es diferente: es más flexible, es móvil, es sobre todo hiper, hipertexto. El hipertexto puede enlazar no sólo información, la Web es enlazar personas, compartiendo, comercializando, colaborando [...] Todos vamos a necesitar repensar algunas cosas”. Según Berlanga y Martínez (2010), en efecto, necesitamos repensar ciertas cuestiones; entre ellas, la construcción narrativa.

En este contexto cobra fuerza la narrativa *transmedia*. Marco Ferrario señala que uno de los efectos del uso de la tecnología en *storytelling* es la tremenda implicación del lector y, en consecuencia, su capacitación para

2. Michel Wesch es profesor de la Universidad de Kansas, EE.UU. Autor del sitio web Digital *Ethnography* de su universidad (<http://www.michaelwesch.com/>) y del video donde publica estas reflexiones: *Web 2.0 The Machine is Us*. Recuperado el 10 de abril de 2017 del sitio Web de YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=PL-ywltLjzk>.

crear historias con gran tensión narrativa (Ferrario, 2015: 188). Afirma este autor que ahora “El potencial de las historias se puede renovar, redescubrir, reactivar, porque el público potencial al que exponerlas es inmenso, más amplio que nunca”. A su vez, el impacto emocional de las historias se puede compartir en tiempo real y, sobre todo, se puede medir. Esta nueva narrativa fluye de forma transmediática, entendiendo por *transmedia* una forma de narrativa en la que las historias se cuentan a través de múltiples plataformas, cada una de ellas aportando algo nuevo y único al universo narrativo que se crea (Jenkins, 2010; Scolari, 2009). Este concepto ha configurado en los últimos años la noción de narrativa *transmedia* como una disciplina compleja, amplia y novedosa en su aplicación en la industria del entretenimiento y los contenidos digitales (Montero y Berlanga, 2015). La narrativa *transmedia* busca a las audiencias líquidas que “ya no están donde solían estar en la época del *broadcasting*: bien quietas frente a la pantalla del televisor” (Scolari, 2013: 5). Los medios clásicos han visto cómo de repente la audiencia tomaba el control (Bernardo, 2011).

Centrándonos en las series de televisión podemos afirmar que son un campo privilegiado para la narración *transmedia* y constituyen uno de los primeros casos de interacción colectiva en tiempo real con un contenido por parte de comunidades enormes. Las características de su formato mantienen una peculiar tensión entre sus seguidores –dilatada en el tiempo, como la propia serie–, que no consienten perderse ningún capítulo, y que desean compartir y comentar con otros fans del programa.

Se trata de un cambio de hábitos de consumo de medios (Aldea y Vidales, 2011), más marcado entre los jóvenes, con nuevos dispositivos y pantallas: “contenidos fragmentados para audiencias fragmentadas” (González y López, 2011: 37); que piden contenidos más personalizados a sus gustos: sus formatos preferidos son el cine (24%) y las series (21%), y en tercer lugar los documentales (11%) (González y López, 2011).

Según Rodríguez y Ortiz (2014), la web se diría todavía subsidiaria de los contenidos televisivos, y el teléfono móvil, a su vez, de la web: no hay por lo general una estrategia clara para diferenciar los contenidos y promover el nomadismo de los fans entre las plataformas, sino una explotación extensiva e intensiva de los mismos o similares contenidos en todas ellas. Esta cultura colaborativa y las posibilidades de las tecnologías emergentes han dado lugar al fenómeno de las hipermediaciones o “procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrollan en un

entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados tecnológicamente de manera reticular entre sí” (Scolari, 2008: 113-114).

Siguiendo a Ferrario (2015), “las series de televisión constituyen uno de los primeros casos de interacción colectiva en tiempo real con un contenido por parte de comunidades enormes”; desarrollan una gigantesca operación de *fanfiction* espontánea y muy popular en la segunda pantalla, hasta tal punto que hay quien sigue los capítulos a través de lo que cuentan las comunidades en las redes sociales. Todo ello no solo amplía enormemente el tradicional *broadcasting*, sino que lo orienta en su sucesiva evolución: los autores tienen muy en cuenta todas las interacciones y las reacciones de las comunidades a la hora de decidir el desarrollo sucesivo de las historias. Un ejemplo claro lo encontramos en el universo generado por la serie *El Ministerio del Tiempo*.

2. MATERIALES Y MÉTODO

2.1. La serie: caso de éxito

El Ministerio del Tiempo es una serie televisiva de ficción creada por los hermanos Pablo y Javier Olivares y producida por Onza Partners y Cliffhanger para RTVE. Está protagonizada por Rodolfo Sancho, Aura Garrido, Nacho Fresneda, Cayetana Guillén Cuervo, Hugo Silva, Juan Gea, Francesca Piñón y Jaime Blanch. El título hace referencia a un organismo secreto del gobierno español que data de la época de Isabel la Católica y que recluta agentes de todas las épocas. El objetivo del Ministerio es impedir que nadie cambie la historia española en beneficio propio. La serie relata las misiones que la patrulla protagonista realiza viajando desde el 2015 al pasado, a través de puertas del tiempo.

La serie consiguió emitir una segunda temporada, gracias al apoyo en redes sociales, y la cadena de televisión que la emite ya ha anunciado una tercera temporada, con 13 episodios, igual que la segunda. La primera temporada la forman 8 capítulos y se emitió desde el 24 de febrero al 13 de abril de 2015. Los datos de audiencia señalan que se alcanzó un total de 2.537.000 de espectadores y un 12,3% de cuota de pantalla. La segunda temporada consta de 13 episodios y se emitió desde el 15 de febrero al 23 de mayo de 2017, con un total de 2.291.000 espectadores y un 11,9% de

cuota de pantalla. Los hermanos Olivares también son los creadores de exitosas series recientes: *Isabel* y *Víctor Ros*. A pesar de que *El Ministerio del Tiempo* no es el producto que más audiencia ha conseguido, Javier Olivares –que se siente orgulloso de todas sus series– es a esta última a quien dedica en la entrevista realizada para este trabajo las siguientes palabras: “no he visto un fenómeno igual”.

El Ministerio del Tiempo ha sido objeto de estudio para investigadores del campo de las ciencias sociales, cuyos trabajos han visto la luz apenas un año después de comenzar su emisión. Así, se ha analizado como caso de éxito en Rodríguez y Hernández (2015), estudio que se apoya en la medición de las audiencias, tanto la habitual, como la diferida (personas que la ven una vez emitida). También un reciente estudio de Cascajosa-Virino ahonda en lo que significa que la serie de TVE *El Ministerio del Tiempo* es “un caso de éxito”, y lo argumenta porque se visibiliza a través de las redes sociales y por los datos de audiencia de su visionado en diferido. “El tráfico relacionado con la web generó que el primer capítulo tuviera un cuarto de millón de visionados” (Cascajosa-Virino, 2016: 65).

Desde otra perspectiva más sociológica, Sánchez-Castillo y Galán (2016) se centran en los aspectos de la comunicación *transmedia*. Por su parte, Rueda y Coronado (2016) y Francescutti (2016) analizan las formas de narrativizar el pasado histórico en las redes sociales, así como los estereotipos presentes en esta narración.

2.2. Objetivos y metodología

El objetivo principal que nos hemos propuesto en este estudio es analizar el mundo narrativo de la serie desde una perspectiva semiótico-comunicacional. Con este fin, una vez estudiado el concepto de intertextualidad y su aplicación al audiovisual, emplearemos una metodología inductiva ya propuesta por Rodríguez y otros (2014) con búsqueda y recopilación de toda la variedad de ejemplos de la expansión *transmedia* del relato televisivo. El análisis semiótico favorece profundizar en los códigos de comunicación, su contexto cultural y su composición simbólica, hechos que repercuten en conductas de consumo del medio.

La perspectiva semiótica analiza las dimensiones del proceso comunicativo bajo el plano de la sintaxis, la semántica y la pragmática. Para definir cada uno de estos niveles seguiremos a Morris (1985): el

análisis sintáctico se corresponde con los estudios de forma y distribución (p.43). Por su parte, la semántica “se ocupa de la relación de los signos con sus *designata* (aquello a lo que refieren), y, por ello, con los objetos que pueden denotar o que de hecho denotan” (p. 55). Finalmente, la pragmática “es la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes” (p. 250). De ahí que un análisis pragmático se interese por las circunstancias en que se produce el proceso de comunicación e interpretación de los signos, en un tiempo, un espacio y una cultura determinados, trascendiendo, de esta forma, el propio texto.

Como metodología de apoyo entrevistamos a Javier Olivares -creador y guionista de la serie- sobre las cuestiones que nos interesa analizar. Esta fuente primaria relató los prolegómenos y los detalles de la construcción de la ficción, hecho que nos ayudó a contextualizar los resultados.

3. SEMIÓTICA DIGITAL EN *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*

La digitalización creciente de los últimos años ha supuesto importantes cambios en los contenidos comunicativos. Los criterios tradicionales de clasificación de textos y formatos, funciones del lenguaje, características sintácticas, semánticas o pragmáticas, pierden pertinencia y se ven contaminados por el proceso de hibridación que caracteriza a la cultura digital. Pero la semiótica, como sucede con la retórica, ha sabido producir un andamiaje sólido que permite un análisis estructurado y a la vez flexible para su adaptación a los cambios tecnológicos y sociales (De Marchis, 2013).

3.1. Morfosintaxis digital

Según Romera Castillo, en toda narración existen dos temporalidades en vinculación muy ligada: la del universo real representado o tiempo del relato y la del universo ficticio del discurso que lo representa (Romera, 1978: 144). Así se producen diferentes velocidades u órdenes (anacronías), numerosas elipsis y condensaciones de tiempos.

En esta serie distinguimos tres secuencias temporales. La primera, que podríamos denominar la intrahistoria de la historia, se refiere al pasado de los protagonistas. La segunda, se articula alrededor del presente, o la historia del relato, centrada en el día a día del Ministerio secreto, es decir,

el año 2015. La tercera, serían los viajes en el tiempo al pasado al que se opone la acción del presente. Las tres secuencias, desde el punto de vista de su articulación o sintagmática, rompen con la continuidad tradicional. No van encadenadas, van hiperconectadas. Es en el primer capítulo donde conocemos la historia pasada de los protagonistas. Alonso es un soldado de los tercios de Flandes del siglo XVII; Amelia en la Barcelona del siglo XIX es una de las primeras mujeres universitarias de España, y Julián un enfermero madrileño del año 2015. A estas historias con frecuencia se retornará –físicamente– a lo largo de la serie. Pero las acciones y los deseos de los actores estarán ya condicionados por las vivencias de las otras dos secuencias históricas. La organización textual hace que el relato no tenga una estructura interna simple; la arquitectura formal que subyace bajo la narración hipertextual es compleja e implementada por los elementos de ciencia ficción que configuran la trama. Los agentes reclutados pertenecen a diversas épocas y viajan al pasado. A su vez, personajes del pasado traspasan las puertas del Ministerio y aparecen en el siglo XXI. Las diversas tramas están intrincadas. Con todo, el clímax de la acción se produce normalmente en el presente de los personajes. Aquí también se rompe con lo conocido hasta la fecha: escenas retrospectivas o viajes al futuro, pero sin que el personaje viva su presente en esa otra época más o menos lejana.

Las tramas son abiertas y cerradas (con final previsto o no). Hay una intención de los guionistas de mezclar ambas posibilidades con el objetivo de no caer en el concepto de novela-río (historias colectivas). Las tramas de *El Ministerio del Tiempo* no están estiradas. Esto rompe con la tendencia de la mayoría de las series españolas, que acumulan decenas o incluso cientos de capítulos y resultan excesivamente largas. No obstante, siguiendo el análisis realizado por Romera (2000), apreciamos en cada una el concepto de *opera aperta*, en el sentido que Eco proporciona a la expresión; esto es, se da libertad a cada receptor de imaginar un desenlace: y es que la ambigüedad de significados se encuentra en todas las obras a lo largo de la historia (Eco, 1992). En el caso analizado se manifiesta de forma directa en la creación de sub-historias (en forma de diario, cómics o programa radiofónico) por parte de la audiencia quien completa o cambia el desenlace primigenio.

Por otro lado, la serie se aleja de los recursos narrativos estándares que suelen ofrecer las series españolas, y –gracias a las posibilidades del

montaje— se incorporan recursos novedosos como utilizar un bucle temporal y revivir hasta tres veces el mismo día (capítulo 4, *Una negociación a tiempo*) o presentarnos diversas épocas simultáneamente, gracias al uso de la pantalla partida (capítulo 7, *Tiempo de venganza*).

Si analizamos las *dramatis personae* que ejecutan dichas tramas, nos encontramos en primer lugar —según la nomenclatura de Greimas y Courtés (1979)— con tres actores protagonistas (la patrulla principal que viaja en el tiempo) y otros funcionarios del Ministerio como personajes presentes en cada capítulo y que, según se desarrolle la trama, también van adquiriendo cierto protagonismo. En cuanto a los papeles actanciales que estos actores realizan, no queda claro quiénes son los actantes sujeto/objeto ni los actantes auxiliar/oponente, pues —según el guionista— los personajes han sido ideados como protagonistas y antagonistas, pero no de una manera monolítica. El mismo personaje puede ser una cosa o la otra según la situación. Todos de entrada comparten una relación de deseo: preservar la historia de España de aquellos que quieren modificarla para su propio beneficio. Pero este deseo inicial irá cambiando en cada personaje complicando las tramas y las relaciones personales.

Junto a los actores principales de la serie, en cada capítulo cobran protagonismo algunos de los personajes históricos de los periodos a los que hay que viajar para una misión concreta: El Empecinado, Lope de Vega, Hitler, Torquemada, Lazarillo de Tormes, Isabel II o García Lorca (primera temporada); y El Cid Campeador, Miguel de Cervantes, Napoleón Bonaparte, Argamasilla, la loca del Raval o Felipe II (segunda temporada). Algunos de los personajes de épocas pasadas viven permanentemente en la presente, como es el caso de Velázquez quien trabaja como retratista en el Ministerio.

Reproducimos una secuencia del guion del capítulo 3 (*Cómo se rescribe el tiempo*):

INT/DÍA MINISTERIO COMEDOR [2015]

Los integrantes de la patrulla, junto con Ernesto e Irene y otros agentes del Ministerio celebran el cumpleaños de Velázquez.

Angustias entra con una tarta con una vela encendida y la coloca delante de Velázquez.

IRENE

(Sonríe) *¿Sólo una vela?*

ANGUSTIAS

Quien quiera saber cuántos cumple Velázquez, que lo busque en la Wikipedia.

Francescutti (2016) en la comunicación titulada “El sueño de un pasado bajo control: la historia de España según *El Ministerio del Tiempo*” atribuye al Ministerio el rol de destinador, como fuerza que mueve a los sujetos en pos de sus objetivos. El destinatario –el receptor de las metas o acciones de los sujetos– sería el presente, la España actual representada en el Ministerio. Los coadyuvantes o personajes que ayudan a los sujetos a alcanzar sus objetivos serían los agentes auxiliares del Ministerio: Ambrosio de Espínola, Grande de España; el pintor Velázquez; un abogado experto en derecho medieval; y colaboradores externos: el rabino Abraham Levi, Isabel I. Como antagonistas se podrían identificar, bien personajes singulares (ex-agentes desleales, Torquemada), ideologías (el nazismo) o el destino adverso.

3.2. Semántica digital

Al tratar la dimensión semántica de esta ficción no podemos dejar de hablar del concepto *mundos posibles ficcionales*. Según Doležel (1998), el autor que crea un mundo ficcional literario se inspira en el mundo real de muchas maneras: adaptando sus elementos y categorías macroestructurales; tomando prestados hechos en bruto, temas culturales o rasgos discursivos, anclando o combinando la historia ficcional en un suceso histórico, compartiendo marcos de referencia para crear un escenario ficcional, etc.

En esta serie la realidad aporta un valioso material a la configuración de los mundos narrativos (la historia española es la base de cada capítulo), pero ese material bruto se hiper-transforma sin perder su referencialidad. Así conoceremos cómo el Cid murió unos años antes de lo que la historia oficial transmite; también que Miguel de Cervantes tuvo que viajar al futuro para convencerse de la importancia y trascendencia de su *Quijote*. Estaríamos ante constantes ucronías o hechos históricos que nunca pasaron, según el término acuñado por el filósofo Renouvier (1857). Esta historia alternativa, subgénero dentro de la narrativa fantástica (Arocha, 2015: 67) es una de las características de la serie que le ha dado una nota

de innovación.

Los diferentes escenarios de las misiones conectan con la acepción de cronotopos planteada por Mijail Bajtín (1989), y es fundamental para comprende las relaciones espacio-temporales que se encuentran latentes en esta obra. En la serie de ficción *El Ministerio del Tiempo* se debe tener en cuenta una dimensión más: estar de forma viva en un tiempo pasado, en siglos anteriores, pero no como un narrador intradieгético ni tampoco extradieгético, sino de forma distinta. Vemos cómo en cada relato coexisten distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual y especialmente con los personajes, creando una atmósfera especial y un determinado efecto. Coincidimos con Amelia Álvarez-Méndez quien afirma que el espacio “genera sentimientos y estímulos en el hombre”, quien se convierte en el sujeto productor y consumidor del mismo mediante su perspectiva y sus sentidos; así, “con la mirada semántica del espacio”, se logra que los lugares narrativos no sean neutros, sino ámbitos asociados e integrados a los personajes y acontecimientos de la historia (Álvarez-Méndez, 2003).

El eje semántico es pues, la historia española y la aventura alrededor de dicha historia, eso sí, sazonadas con dosis de humor. Abundan los anacronismos, los juegos de palabras, las expresiones irónicas o metafóricas. Así, en el guion del capítulo 2 (*Tiempo de gloria*) leemos:

*INT/DÍA ALMACÉN OFICINA DE LA ARMADA:
CUARTO (1588)*

En el pequeño cuarto privado de Gil Pérez, Amelia y Julián se ven rodeados de listas de embarque. Llevan ya un rato buscando.

JULIÁN

El Siglo de Oro necesita un Excel.

AMELIA

¿Un qué?

JULIÁN

Nada, cosas más. (A Gil Pérez) ¿No se hacen un lío?

Son continuas las alusiones a realidades de la actualidad social y política (ideología de género, crisis financiera, corrupción política), a programas emblemáticos de la historia televisiva española (por ejemplo,

Más Allá del doctor Jiménez del Oso) o a los clásicos del cine universal. La teleserie dialoga también con películas de ciencia ficción del siglo XX, que son mencionadas por los protagonistas. También hay reminiscencias del tema principal de la película de ciencia ficción titulada *Interstellar* (2014). Es así como *El Ministerio del Tiempo* establece relaciones con otros textos. Conversa, por ejemplo, con series televisivas casi contemporáneas en la pequeña pantalla, como *Isabel*, con la técnica del *crossover* –momentos puntuales de una serie en los que aparecen personajes de otra serie más lejanas en el tiempo de emisión–, o como *Curro Jiménez* (1976-1978). Y establece audaces relaciones que capturan al espectador: Rodolfo Sancho (Fernando en *Isabel* y Julián en *El Ministerio*) es el hijo de Félix Ángel Sancho Gracia, el actor que interpretaba a Curro Jiménez. Los guionistas explotan los conocimientos que el espectador acumula sobre otras ficciones populares y los ponen al servicio de la acción. Y es que el guion es también, como cualquier otro texto, una entidad lingüística, estética y cultural que actúa como estímulo activador de los conocimientos y las experiencias del receptor; en nuestro caso un espectador que puede denominarse competente, según las teorías de Culler (1974), pues opera un proceso de descodificación de los elementos del texto en el que intervienen sus “condicionamientos culturales, el aprendizaje de las relaciones de intertextualidad” (Mendoza, 1998) y su propia experiencia vital y también social por sus relaciones en red.

Cobra interés la relación intertextual con personajes históricos (Buñuel, El Empecinado, Hitler o Torquemada, pongamos por caso) y también con los de ficción como el Lazarillo de Tormes. A su vez, son recurrentes los cameos o rápidas apariciones de personajes famosos de la actualidad representándose a sí mismos en alguna escena. Este recurso sorprende y divierte al espectador y refuerza la conexión entre realidades actuales y temas del pasado.

En la segunda temporada y como novedad, en cada capítulo el planteamiento de la historia se resuelve desde un género cinematográfico distinto. No vemos sólo acción y aventura; hay capítulos que se desarrollan bajo la forma de *western*, de drama, de terror o suspense, incluso de comedia o vodevil amoroso. Este baile de géneros ha dotado a la serie de mayor dinamismo y ha compuesto un retrato de audiencia muy heterogéneo.

Finalmente destacamos una cuidada y discreta simbología: bajo las apariencias superficiales de los relatos hay signos como elementos

organizativos abstractos y profundos que generan significados. Es el caso del número 891 de la puerta que conduce a la Residencia de Estudiantes donde la patrulla se encontraría a Lorca, Dalí y Buñuel, y que leído al revés es el 19 de agosto, fecha del asesinato de Lorca.

3.3. Pragmática digital

En este apartado tratamos cuestiones como la comunicación misma, el contexto en el que se produce, las normas que lo regulan y los distintos agentes y elementos que participan en ella.

Los puntos de vista desde los que se enfoca la narración son diferentes. No hay un narrador omnisciente. En palabras del guionista hay una información que se comparte con el espectador de diferentes maneras. “Habitualmente, pasamos a acciones en las que unos y otros toman el relevo en cuanto al protagonismo”. Y añade que esta información se la ocultan porque quien la sabe es el personaje. “De lo contrario nos haría caer en un exceso de *offs* que no nos interesan si no son creativos, como los *flashbacks*”.

La forma en que los diferentes agentes participan en la narración nos remite a Talens y otros (1978: 47) cuando afirma que, dentro del nivel pragmático, se integran tanto los elementos referidos a la relación autor/obra y a la correspondiente obra/lector, como al lugar de inserción de ambos. Efectivamente, autor y, en nuestro caso, público son a la vez productores y productos del discurso. El texto (audiovisual) se presenta como el factor primordial de la comunicación donde el autor y el receptor pierden parte de su entidad. *Mutatis mutandis* se pueden aplicar al narrador de las tramas de *El Ministerio del Tiempo*, las mismas funciones que Talens otorgaba al autor de la obra poética (1978: 49). El autor se presenta desprovisto de intencionalidad, una función-lugar con tres características: organización de un mundo como alusión a las relaciones que se establecen entre la historia real y la del texto; trascendencia de lo concreto-individual, que tiene que ver con el cuestionamiento de los contenidos y la manera de tratarlos; y deseo de placer intelectual y/o físico que se refiere a la esteticidad. Aquí entra en juego el receptor a quien, según Carreter, “le corresponde poner en marcha todo el proceso comunicativo” (1987: 168), y quien recrea las escenas según su formación, cultura o su estado anímico.

El contexto de cada personaje contribuye al juego de la ironía y

genera una comunicación creativa y persuasiva. El hecho de que convivan personajes de distintas épocas (recordemos que los protagonistas provienen cada uno de un siglo; XVII, XIX y XXI) otorga variedad de significado a las palabras, a las acciones y a las intenciones, afectados por los determinados contextos y circunstancias y por el uso de las fórmulas de cortesía de las respectivas culturas. Así la transcripción de una escena del capítulo 8 (*La leyenda del tiempo*) nos dice:

EXT./DÍAJARDINES RESIDENCIA (1924)

La patrulla está ya en los jardines de la residencia, pero aún no se divisa ésta...

AMELIA

¿No te gusta el Tenorio?

JULIÁN

La primera vez que la vi me gustó. Pero acabé harto de verla tantas veces... La ponían todos los años en la tele la noche de difuntos.

ALONSO

¿La noche de difuntos?

AMELIA

Sí, es que salen espíritus y esas cosas.

ALONSO

Mal asunto hacer chanzas con esos temas.

JULIÁN

Pues ahora es peor, que tenemos Halloween.

AMELIA

Halloween...

JULIÁN

Sí... Una tradición yanqui. La gente se disfraza de muertos, de zombis y se va de fiesta.

ALONSO

A los muertos se les debe un respeto. Yo he matado a muchos hombres en batalla, pero luego siempre recé por ellos.

JULIÁN

Mira qué detalle...

Son frecuentes los momentos en los que el interlocutor no comparte los mismos referentes del hablante, ni se entienden las implicaciones de los mensajes utilizados. Los protagonistas respectivamente sufren un proceso de comunicación truncado, pues, aunque reconocen el significado lingüístico codificado, no son capaces de inferir cuál es el significado que el emisor quiso dar, ni el contenido que quiso transmitir.

SALVADOR

Bien, como la señorita Folch sabrá, Lope de Vega se enroló en la Armada.

AMELIA

No se sabe con seguridad.

SALVADOR

¡Oh, ya lo creo que se sabe!

IRENE

(A Amelia, sonriendo)

Querida, te olvidas de dónde estás...

SALVADOR

Hemos hablado por skype con nuestro hombre en Valencia, que es donde vivía, y nos ha confirmado su partida.

JULIÁN

¿Pueden conectarse por skype con el pasado?

ALONSO

¿Qué es un eskaip?

SALVADOR

Luego se lo explica Julián...

Escenas que recogen la llegada del protagonista del siglo XVII a un contexto actual producen un cierto desconcierto en el resto de los actantes, donde los comportamientos no verbales –especialmente la gestualidad– y la ironía toman realce.

Con respecto a los receptores, Olivares destaca “el proceso de comunicación fragmentario basado en las emociones”. El componente emocional está presente en este caso de éxito, gracias a las redes sociales. Además, ahora, el que antes era solo espectador –la audiencia pasiva– pasa a ser prosumidor, porque la multipantalla o los *reality games*

(historia afectada por los participantes) han configurado el nuevo perfil del consumidor, logrando también lazos de fidelidad entre el medio y el usuario (Merino, 2013). El constante y extenso flujo de participación, crítica y *feedback* entre creadores y espectadores es uno de los rasgos distintivos de esta serie.

| MORFOSINTAXIS | |
|-----------------------------------|---|
| Secuencias temporales | Hiperconectadas |
| Tramas | Abiertas y cerradas |
| <i>Dramatis personae</i> | Protagonistas y antagonistas |
| SEMÁNTICA | |
| Mundos ficcionales posibles | Ucronías, cronotopos |
| Eje semántico | Giros, metáforas, ironía |
| Intertextualidad/hipertextualidad | - Otras series / films - Personajes históricos/ personajes ficcionados |
| PRAGMÁTICA | |
| Narrador | Diferentes puntos de vista |
| | Redes sociales -> diferentes escenas |
| Hipermediación emocional | Espectador -> prosumidor |

Tabla 1. Esquema de semiótica digital en *El Ministerio del Tiempo*
Fuente: Elaboración propia

3.4. Expansión *transmedia* en *El Ministerio del Tiempo*

Los sistemas intertextuales *transmedia* de la teleserie *El Ministerio del Tiempo* responden a la idea defendida por Scolari, quien considera que las audiencias han cambiado, porque antes se construían en torno a un medio, mientras que ahora se forman en muchos medios y plataformas alrededor de una narrativa. En la serie fluye el *transmedia storytelling*, un hilo narrativo común para diferentes medios y dispositivos, cada uno de ellos enriquecido por la participación de su propia audiencia (Scolari, 2013).

Un ejemplo claro lo encontramos en el universo generado por la serie analizada donde el alcance de las historias se renueva, se redescubre, se reactiva, porque el público potencial es inmenso, más amplio que nunca. A su vez, el impacto emocional de las historias se puede compartir en tiempo real y, sobre todo, se puede medir. Desde el comienzo de su emisión, en febrero de 2015, ya estaba en marcha el denominado universo *transmedia* de la teleserie en múltiples plataformas, que se han ido incrementando de manera exponencial.

Es fácil comprobar, pues, que la convergencia entre medios y *transmedia* permite la participación colaborativa, junto con una cultura de participación creativa, de los usuarios, ahora prosumidores, y fans (Roig, 2010). Tras la emisión del segundo capítulo ya estaba en marcha un colectivo *fandom*³ que genera contenido: post, *memes* (unidad de mensaje cultural de una mente a otra), *fanfic* (ficción de fans), etc.

Precisamente, la gestión del contenido generado por las comunidades de fans ha desarrollado departamentos como el de los *community managers*, que a su vez se dedican a potenciar la figura del prosumidor (Montoya *et al*, 2014). Sin embargo, la televisión mantiene la primacía como origen del contenido, mientras que la web es subsidiaria.

Veámos cómo otra característica de esta nueva narrativa es el cambio de hábitos de consumo de medios por un público que pide contenidos más personalizados a sus gustos: es el caso de los *podcast* o cómics generados de la historia principal.

3. Término que proviene de la contracción de *fanatic kingdom* (Reino Fan) y según la versión online del *Oxford English Dictionary* significa “The world of enthusiasts for some amusement or for some artist”. Se suele aplicar especialmente referido a la literatura fantástica o de ciencia ficción, y más en concreto a comunidades virtuales que discuten temas relacionados con su afición.

Rodríguez y Hernández (2015: 96-97) afirman que la convergencia representa un cambio cultural, puesto que anima a los consumidores no solo a buscar información, sino a expresar y compartir sus ideas, emociones y puntos de vista, lo que lleva a la narrativa *transmedia* “con el propósito de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada”. Estos autores hacen suya la definición de televisión social de Lorente-Cano (2011) explicada como “la creciente convergencia entre la televisión y las redes sociales, mediante la cual los espectadores pueden compartir en todo momento aquellos contenidos televisivos que más les interesan y otorgando un valor añadido a la experiencia audiovisual”.



Imagen 1. Infografía del universo *transmedia* de *El Ministerio del Tiempo*, según la web de RTVE

Como concreción de la expansión *transmedia* en *El Ministerio del Tiempo* distinguimos:

- a) La web oficial de la serie, que alcanzó los 292.000 usuarios únicos en una de sus primeras semanas de emisión. Esta web se ha renovado para dar a conocer más de la tercera temporada (*rtve.es/mdt*), con fichas completas de cada personaje y una intranet con contenidos adicionales. Junto a la web se mantiene el mundo *transmedia* que funciona desde el principio y que se detalla a continuación.
- b) Un programa de *making of*: *Los Archivos del Ministerio*.

- c) El foro de debate histórico en la web de *RTVE.es* (5.000 usuarios únicos en distintas semanas elegidas de forma aleatoria), compuesto de audiencia especializada.
- d) El grupo de *Whatsapp Los becarios del Ministerio*.
- e) El programa online *#LaPuertadelTiempo*.
- f) Las cuentas en Facebook, Twiter *@Mdt_TVE*, Instagram (funcionaba a modo de archivo secreto del Ministerio) a las que recientemente se añadió Telegram. Cabe destacar que los retuits y los trendingtopics se valoran tanto como el antiguo ranking televisivo de la era del broadcasting.
- g) El videoblog con el que contará el personaje de Angustias (Francesca Piñón) para explicar lo que sucede a su alrededor, intercalando información de los capítulos y su vida personal.
- h) La primera novela *El tiempo es el que es*, escrita por los guionistas televisivos Anaïs Schaaff y Javier Pascual.
- i) Además, se anuncia un evento *transmedia* para la tercera temporada: el lanzamiento del primer episodio de realidad virtual interactivo, donde los fans podrán visualizar en la web un *teaser*⁴ que recrea en 2D las imágenes que los transportarán dentro del Ministerio, donde se les hará un examen para decidir si pueden formar parte de una *patrulla del tipo*.

En la entrevista que hemos realizado a Javier Olivares queda de manifiesto que Twiter ha sido “un canal fundamental por la cantidad y la calidad de comentarios positivos”. Olivares analiza el porqué del éxito. En su opinión, se debe a que no se ha tratado al público como mero consumidor, a lo que se añade “que los creadores han podido entrar en contacto directo con el público”. También en este caso las redes han funcionado como un nuevo y atractivo canal que las marcas desean utilizar para reactivar su alicaído *branding*: escuchar, segmentar, hablar, conversar, movilizar, ayudar e involucrar a los posibles clientes para convertirlos en sus usuarios fieles (Campos, 2008).

4. Anglícismo con el que se señala un formato audiovisual breve utilizado como campaña de lanzamiento de un nuevo producto.

4. CONCLUSIONES

El análisis semiótico de la serie *El Ministerio del Tiempo* nos ha conducido a las siguientes reflexiones.

La semiótica encuentra en el medio digital y audiovisual un importante terreno para avanzar. La continua emergencia de tecnologías provoca el surgimiento de nuevas dimensiones comunicativas: los discursos muestran contenidos flexibles, abiertos e ilimitados que exigen la actualización y redefinición de los modelos anteriores. La semiótica aporta al contexto comunicativo actual sus presupuestos teóricos para profundizar en conceptos como los del autor, la recepción de los contenidos –ahora mediáticos– o la figura del lector-espectador y sus prácticas interpretativas.

El espectador es mucho más que una audiencia pasiva. Es un lector-espectador competente; sabe descodificar los elementos del texto en un proceso de retroalimentación texto/lector o, mejor, ficción televisiva/prosumidor. Así, el texto audiovisual como entidad lingüística, estética y cultural activa y estimula los conocimientos y las experiencias del receptor. El autor-guionista explota los conocimientos que el espectador acumula sobre otras ficciones o textos como efectos originados por el concepto de *obra abierta* o de la acción enciclopédica que toda lectura (o recepción de discurso) supone, y los pone al servicio del desarrollo de la trama. A su vez, el receptor aprovecha este bagaje y se transforma en prosumidor.

Las diversas formas de transtextualidad, que como técnica frecuente se emplea a lo largo de cada capítulo de la serie analizada, supone, una evolución del modelo narrativo tradicional de contar historias, y actúa como un recurso persuasivo para el espectador: atrapa su atención y fomenta su creatividad para colaborar en la generación de contenidos. Esta narrativa enriquece la experiencia vivida por el usuario, quien, como audiencia fragmentada y deslocalizada pero interconectada tecnológicamente de manera reticular, ha asumido el control.

Las redes sociales han expandido la experiencia televisiva de la serie al convertirse en un vasto territorio en el que compartir los contenidos, las emociones generadas y comentar en tiempo real los distintos episodios; a su vez realizan la función de indicadores y medidores de audiencia, de picos emocionales y pueden definir estas emociones en relación con las diversas tramas.

El análisis realizado ha permitido entrever cuáles son los valores

culturales que se desglosan en un discurso, en este caso audiovisual, y cómo los receptores interpretan la transmisión de los mismos; permite por tanto un acercamiento a la realidad social. Efectivamente estamos ante un fenómeno narrativo diferente, mediado por la evolución tecnológica y la cultura colaborativa de la sociedad posmoderna que explota al máximo las diferentes formas de transtextualidad.

La metodología empleada para el análisis de la expansión del mundo narrativo *transmedia* de la serie desde una perspectiva semiótica de la comunicación digital nos ha servido como pauta que explica el éxito del producto: la retroalimentación entre la existencia de una producción audiovisual vanguardista y de calidad, y el proceso de hipermediación generado. Lo digital, efectivamente enriquece las tramas, las relaciones entre los personajes, los mundos narrativos y los procesos dialógicos con otros textos.

Otro elemento indicador de calidad narrativa es el hecho de que la teleserie sea fiel a la Historia. No en vano, Olivares, su productor, es historiador. Se puede decir que en cada capítulo se ofrecen datos históricos que se completan con las infografías que ofrece la página web de la serie. Las tradicionales funciones de los medios de comunicación –informar, formar y entretener– se reconocen en *El Ministerio del Tiempo*.

En definitiva, la serie se nos presenta como una de las nuevas formas de construir historias colectivas, en la que se puede hablar de convergencia de medios y *transmedia*, un fenómeno narrativo, tecnológico y sociocultural al mismo tiempo, como resultado de las posibilidades que ofrece en la actualidad la industria del entretenimiento. A su vez, destaca una original forma de emplear las diversas formas de transtextualidad. Estos parámetros bien pueden ser considerados las claves del éxito de esta ficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERICH, J. (2005). “Notas para una estética audiovisual digital”. En *Comunicación audiovisual digital. Nuevos medios, nuevos usos, nuevas formas*, J. Alberich y A. Roig (coords.), 209-226. Barcelona: UOC.

- ALDEA, P. G. y VIDALES, N. L. (2011). “La generación digital ante un nuevo modelo de televisión: contenidos y soportes preferidos”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura* 44, 31-48.
- ÁLVAREZ-MÉNDEZ, N. (2003). “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 548-570 (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_47.html) [20/12/2016].
- AROCHA, J. B. (2015). “Ficciones audiovisuales y políticas posttelevisivas de la (des)memoria histórica en la cultura española”. *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación* 1.21, 53-71.
- BAJTÍN, M. (1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. En *Teoría y estética de la novela*, 237-409. Madrid: Taurus.
- BAÑUELOS, J. (2005). “Intercambio cultural digital y nuevos simulacros”. *Enl@ce*, 2(3).
- BERISTAIN, H. (2003). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- (2006). *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BERLANGA, I. y MARTÍNEZ, E. (2010). “Ciberlenguaje y principios de retórica clásica. Redes sociales: el caso Facebook”. *Enl@ce* 7.2, 47-61.
- BERNARDO, N. (2011). *The producer's guide to transmedia: How to develop, fund, produce and distribute compelling stories across multiple platforms*. Lisboa-Londres-Dublín-São Paulo: Beactive Books.
- BOYLE, K. y REBURN, J. (2015). “Portrait of a serial killer Intertextuality and gender in the portrait film”. *Feminist Media Studies* 15. 2, 192-207.
- CAMPOS, F. (2008). “Las redes sociales trastocan los modelos de los medios de comunicación tradicionales”. *Revista Latina de Comunicación Social* 63, 287-293 (también en http://www.revista-latinacs.org/_2008/23_34_Santiago/Francisco_Campos.html) [20/02/2017].

- CARRETER, L. (1987). “La literatura como fenómeno comunicativo”. En *Pragmática de la comunicación literaria*, J.A. Mayoral (ed.), 151-170. Madrid: Arco / Libros.
- CASCAJOSA-VIRINO, C. (2016). “Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*”. *Revista Dígitos* 2, 53-70.
- CULLER, J. (1974). *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.
- De MARCHIS, G. (2013). “La retórica y el análisis de la tecnología y de la sociedad actuales. Presentación”. *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 11(1), 1-4.
- DOLEŽEL, L. (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Londres: The Johns Hopkins University Press.
- ECO, U. (1991). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- ESCRIVÁ, R. R. (2014). “El universo Psycho: La ansiedad de la influencia en la obra de Hitchcock”. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 18, 60-70.
- FERRARIO, M. (2015). “La era digital transforma la narrativa”. *Anuario AC/E de cultura digital* (Madrid: Asociación de Cultura Española), 187-206 (también en http://www.dosdoce.com/upload/ficheros/noticias/201503/anuario_ace_de_cultura_digital_2015.pdf) [01/03/2017].
- FERRERA, J. R. (2016). “En torno al proceso adaptativo de obras literarias al cine”. *Enunciación* 21.2, 226-236.
- FRANCESCUTTI, L. (2016). “El sueño de un pasado bajo control: la historia de España según *El Ministerio del Tiempo*”. *XII Congreso Español de Sociología* (también en <http://fes-sociologia.com/el-sueno-de-un-pasado-bajo-control-la-historia-de-espana-segun-el-congress-papers/2133>) [20/02/2017]
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. París: Éd. du Seuil.
- _____. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ, P. y LÓPEZ, N. (2011). “La generación digital ante un nuevo modelo de televisión: contenidos y soportes preferidos”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura* 44, 31-48 (también en <http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/view/248760>) [20/02/2017].

- GRACE, H. (1999). "Review of Iampolski's, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*". *Screening the Past* 7, 125-141.
- GRANT, C. (2013). "Déjà-Viewing? Videographic Experiments in Intertextual Film Studies. Mediascape". *Journal of Cinema and Media Studies* (también en <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/pdfs/Winter2013/DejaViewing.pdf>) [01/03/2017].
- GREIMAS, A. J., y COURTÉS, J. (1979). *Diccionario de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- GUARDIA, M. y HEVIA, T. (2012). "Mímesis en el paradigma del llamado 'cine contemporáneo' y la narración hipermedia". *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes* 4.2, 87-98.
- IAMPOLSKI, M. B. (1998). *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley: University of California Press.
- JENKINS, H. (1992). *Textual poachers. Television fans & participatory culture*. New York: Routledge.
- ____ (2010). *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona: Paidós.
- KHANWALKAR, S. (2017). "Humanities in the Digital World/Or Digital in the Humanities?". *The American Journal of Semiotics*.
- LANDOW, G. (1991). *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- ____ (1995). *Hipertexto: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- LORENTE-CANO, M. (2011). "'Social TV' en España: concepto, desarrollo e implicaciones". *Cuadernos de gestión de información* 1, 55-64.
- LOTMAN, J. y USPENSKI, B. (1979). "Mito, nombre, cultura". En *Semiótica de la cultura*, Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu (eds.), 111-135. Madrid: Cátedra.
- MENDOZA, A. (1998). "Intertextualitat i recepció: el conte tradicional". *Articles de Didàctica de la llengua i la literatura* 14, 13-32.
- MERINO, A. (2013). "El factor emocional en la narrativa transmedia y la televisión social". *Fonseca, Journal of Communication* 6.1, 226-248.
- MÍNGUEZ, N. (ed.) (2013). *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid: Iberoamericana.

- MIRANDA, I. P. y RIESCO, B. L. (2014). "Historia y cine. El pasado en movimiento". *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia* 5, 25-28.
- MONTEIRO, D. y MOURA, A. (2014). "Knowledge Graph and Semantization in Cyberspace: A Study of Contemporary Indexes". *Knowledge Organization* 41(6).
- MONTERO, F. y BERLANGA, I. (2015). "Relaciones y precedente entre animación y narrativa transmedia". En *Claves de la comunicación para niños y adolescentes*, A. Álvarez-Ruiz y P. Núñez (coords.), 177-240. Madrid: Fragua / Icono 14.
- MONTOYA, D.; VÁSQUEZ, M. y SALINAS, H. (2014). "Sistemas intertextuales transmedia". *Revista Co-herencia* 10, 137-159 (también en: <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v10n18/v10n18a05.pdf>) [20/02/2017].
- MORRIS, CH. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Buenos Aires: Paidós.
- O'HALLORAN, K.; PODLASOV, A. y TAN, S. (2013). "Multimodal digital semiotics: the interaction of language with other resources". *Text & Talk* 33(4-5), 665-690.
- O'HALLORAN, K. (2015). "Multimodal digital humanities". En *International Handbook of Semiotics*, P.P. Trifonas (ed.), 389-415. Netherlands: Springer.
- PARÉS, M. (2014). "Intertextualidad en *La piel que habito*: pintura, escultura y dibujo". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 9, 325-360.
- POYATO, P. (2014). "La transducción al cine de la novela". *Signa* 23, 731-752 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:signa-2014-23-7300>) [20/02/2017].
- QUINTANA, A. (2014). "Las imágenes supervivientes de Quentin Tarantino". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 18, 36-42.
- RODRÍGUEZ-MATEOS, D. y HERNÁNDEZ-PÉREZ, T. (2015). "Televisión social en series de ficción y nuevos roles del documentalista audiovisual: el caso de *El Ministerio del Tiempo*". *Index. comunicación* 5.3, 95-120.
- RODRÍGUEZ, R.; ORTIZ, F. y SÁEZ, V. (2014). "Contenidos transmedia de las teleseries españolas: clasificación, análisis y panorama en 2013". *Communication & Society* 27.4, 73-94.

- ROIG, A. (2010). “Nuevos media y formas de producción participativas”. En *Exploraciones Creativas: Prácticas artísticas y culturales de los nuevos medios*, G. San Cornelio (ed.), 11-163. Barcelona: UOC Press.
- ROMERA CASTILLO, J. (1978). “Teoría y técnica del análisis narrativo”. En *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine*, J. Talens et al. (eds.), 113-156. Madrid: Cátedra.
- ____ (2000). “Análisis semiótico de un cuento de Clarín: *El viejo y la niña*”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw37s2>) [20/01/2017].
- RUEDA LAFFOND, J. C. y CORONADO RUIZ, C. (2016). “Historical science fiction: from television memory to transmedia memory in *El Ministerio del Tiempo*”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 17.1, 87-101.
- RUPRECHT, H. G. (1991). “The reconstructio of intertextuality”. En *Intertextuality*, H. Plett (ed.), 60-77. Berlin: De Gruyter.
- SAERA, Y. (2013). “Intertextuality in Kurosawa’s Film Adaptation of Dostoevsky’s *The Idiot*”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15. 4, 1-10 (también en: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2032>) [11/02/2017].
- SÁNCHEZ-CASTILLO, S. y GALÁN, E. (2016). “Transmedia narrative and cognitive perception of TVE’s drama series *El Ministerio del Tiempo*”. *Revista Latina de Comunicación Social* 71, 508-526 (también en <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1107/27en.html>) [10/02/2017].
- SCOLARI, C. (2008). “Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo”. *Diálogos de la Comunicación* 77, 1-9.
- ____ (2009). “Narrativa transmediática, estrategias crossmedia e hipertelevisión”. En *Lostología. Estrategias para entrar y salir de la isla*, A. Piscitelli, C. A. Scolari y C. Maguregui (eds.), 69-100. Buenos Aires: Cinema.
- ____ (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto Ediciones.
- SECO, M.; ANDRÉS, O. y RAMOS, G. (2011). *Diccionario Español Actual*. Madrid: Aguilar.
- SUÁREZ-NOYOLA, G. (2013). “Intertextualidad en el cine de Tim Bur-

- ton". *La Colmena* 80, 161-162.
- TALENS, J.; ROMERA, J.; TORDERA, A. y HERNÁNDEZ, V. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine*. Madrid: Cátedra.
- TELLO, L. (2014). "Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial en *The Unmaking of*". *Communication & Society* 27.4, 113-129.
- TORRES-VITOLAS, M.A. (2012). "Formas de recepción de la televisión: ¿nuevos lectores o nuevas lecturas?". *10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies* (en <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/13484>) [20/03/2017].
- TUR-VIÑES, V. y RODRÍGUEZ, R. (2014). "Transmedialidad, Series de Ficción y Redes Sociales: El caso de *Pulseras Rojas* en el Grupo Oficial de Facebook (Antena 3. España)". *Cuadernos. Info* 34, 115-131.
- YEKTA, R. (2009). "Digital semiotics in ESP/EAP materials development: The study of the effects of DVD options for developing text-independent thinking and Reading". *International Journal of Language Studies* 3(4).

Recibido el 1 de marzo de 2017.

Aceptado el 16 de abril de 2017.

***UT PICTURA POESIS: A LA PINTURA,*
DE RAFAEL ALBERTI¹**

UT PICTURA POESIS: A LA PINTURA, BY RAFAEL ALBERTI

Almudena DEL OLMO ITURRIARTE

Universidad de las Islas Baleares

almudena.delolmo@uib.es

Resumen: *A la pintura* (1945-1967), de Rafael Alberti, es un ejercicio de écfrasis y es, ante todo, un homenaje a la pintura, primera vocación del poeta, a la que vuelve como otro paraíso perdido para defenderse de la barbarie de la historia y para expresar a través de la palabra poética su afirmación vitalista de las artes. Este artículo estudia el sentido del libro, analiza su estructura y ofrece una visión panorámica de los pintores a los que Alberti dedica poemas-homenaje, profundizando en algunos casos para valorar los distintos usos ecfrásticos.

Palabras clave: Alberti. Poesía. Pintura. Écfrasis.

Abstract: *A la pintura* (1945-1967), by Rafael Alberti, is an exercise in ecphrasis and, primarily, an homage to painting, the first vocation of the poet, to which he returns as another lost paradise to defend himself from the barbarism of history and to express his vitalist affirmation of arts through poetry. This paper analyses the meaning and structure of *A la pintura* and

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “La poesía hispánica contemporánea como documento histórico: historia e ideología” (FFI2016-79802-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) para el periodo 2017-2020.

offers a panoramic view of the painters to whom he pays homage-poems, deepening in some cases to study the different uses of the ecphrasis.

Key Words: Alberti. Poetry. Painting. Ecphrasis.

1. RAFAEL ALBERTI, EL POETA QUE QUISO SER PINTOR

1917 es clave en la biografía de Rafael. Su padre tiene que liquidar el negocio de vinos y coñacs y toda la familia se traslada a Madrid. El sentimiento de pérdida de lo que El Puerto de Santa María representa se instala en Rafael, que culpabiliza a su padre de esa especie de expulsión del paraíso. Unos años más tarde la nostalgia por el mar cristalizará en *Marinero en tierra* (1924). Pero en 1917 Alberti aún no sabe que es poeta. Lo recuerda en el primer libro de sus memorias *La arboleda perdida*: “Pocos adolescentes habrán estado tan convencidos como yo a mis quince años, de que su verdadera vocación eran las artes del dibujo y la pintura” (Alberti, 1998: 113). Cuando en mayo de 1917 Rafael llega a Madrid, gracias a la promesa de terminar sus interrumpidos estudios de bachillerato, le premian con unas pesetas con las que compra una caja de colores al óleo y un caballete para pintar al aire libre. Falsificando sus notas sistemáticamente para mostrárselas a su padre, Rafael jamás llega a cumplir esa promesa y, en vez de ir a las clases, corre al Casón del Buen Retiro para dibujar “academias”, dice, y cuando ya ha copiado en papel y carbonilla todas las escayolas que reproducen las grandes esculturas de la Victoria de Samotracia, del Discóbolo, el Laoconte o la Venus de Milo, se atreve a cambiar el escenario por el Museo del Prado. Acostumbrado a las malas reproducciones de los grandes pintores vistas en casa de sus abuelos y de su tía Lola, Alberti, fascinado, descubre en el Prado dos cosas fundamentalmente. La primera, el color, y, la segunda, que en la pintura clásica el religioso no era el único tema. Así explica su sorpresa:

¡De qué violento modo el inmenso salón central del Prado me cambió aquella pueblerina idea! Ni siquiera la pintura española que ocupaba parte de él se atenía a esa temática, aunque eso sí, la gravedad melancólica de

su tono contrastara, hasta hacerlo aún más triste, con el de la locura rutilante de Rubens y la alegría melodiosa de los venecianos. Y comprendí que, aun a pesar de los alados grises, platas, azulados y rosas de Velázquez, de las nubosidades celestes de Murillo, los azufres candentes del Greco, los marfiles y blancos de Zurbarán y el poderío cromático de Goya, mis ojos y mi sangre, todo yo pertenecía por entero a aquel mundo de áurea y verde paganía, de quien Tiziano, sobre los grandes otros –¡oh Tiépolo!–, se llevaba la palma. Él más que nadie, por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco (Alberti, 1998: 115-116).

En el Museo del Prado recibe a novias y amigos, allí copia incansable las obras de los grandes pintores y, sobre todo, mira para comprender una realidad que se le muestra extraordinariamente rica. Desde 1917 y hasta la insurrección militar de 1936, Alberti considera el Prado su “gran vivienda” y lo primero que hace al regresar del exilio es volver de nuevo al Museo. Conviene recordar asimismo su intervención junto a María Teresa León para intentar salvar piezas importantes de los fondos del Prado durante el asedio de Madrid. Obras como *Las Meninas*, que parten hacia Ginebra. Es interesante a este respecto la obra dramática *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1931). Pero, sea como sea, lo cierto es que en 1920 su vocación cambia de forma irrevocable ya, precisamente, por la muerte inesperada de su padre y el dolor que siente:

El clavo oscuro que parecía pasarme las paredes del pecho me lo ordenaba, me lo estaba exigiendo a desgarrones. Entonces, saqué un lápiz y comencé a escribir. Era realmente mi primer poema [...]. Desde aquella noche seguí haciendo versos. Mi vocación poética había comenzado. Así, a los pies de la muerte [...] (Alberti, 1998: 153).

A partir de ese momento, Rafael Alberti explica cómo las líneas y los colores le resultan insuficientes y concluye: “Me prometí olvidarme de mi primera vocación. Quería solamente ser poeta. Y lo quería con furia [...]”

(Alberti, 1998: 162).

2. REGRESO A LA PINTURA POR EL VERSO

Estas circunstancias biográficas son importantes para comprender lo que significa el libro *A la pintura*². De entre los muchos caminos de ida y vuelta que Rafael Alberti emprende en su vida a golpe siempre de unas circunstancias históricas atroces tanto en España como en Europa, *A la pintura* se convierte en uno de los caminos de regreso que le es dado al poeta por el verso. El libro en su conjunto es un homenaje a tanta belleza contenida en los límites de los lienzos o de las pinturas murales o de los frescos; homenaje sostenido a través de un ejercicio de écfrasis arrebatado de entusiasmo plástico y verbal. Alberti se aplica a ensayar los principios de la écfrasis –*Ut pictura poesis*– resolviendo en palabra poética tantas y tantas imágenes pictóricas acumuladas por el tiempo y guardadas en su retina (González, 1990). Pero más allá, tal como ha sido reiterado por la crítica, en 1945 –es decir, al terminar la II Guerra Mundial y como “una cantata contra la barbarie”³–, *A la pintura* significa para Rafael, la posibilidad de volver. Volver desde la memoria a su primera vocación, volver a la que fue su casa de juventud, volver a ese recinto que tanta belleza y descubrimientos atesorara para el muchacho en 1917: “la nostalgia del Museo del Prado [...] se me concretó en un libro de poemas [...] que me hizo volver a la experimentación de los colores y la línea, pero esta vez entremezclándolos con la palabra, es decir, con el verso” (Alberti, 1987: 177).

A la pintura, que termina por titularse *Poema del color y la línea*, está dedicado a Pablo Picasso. Tiene una primera edición⁴ en 1945 con ilustraciones al cuidado de Attilio Rossi y un conjunto de doce textos: seis sonetos dedicados a distintos elementos del arte de la pintura que se alternan con seis poemas-homenaje a “Leonardo”, “Veronés”, “El Greco”, “Rubens”, “Goya” y “Picasso”. Al mismo tiempo Alberti comienza a realizar numerosas exposiciones en Argentina y Uruguay de lo que él

2. Como visiones de conjunto ver Guerrero Ruiz (1989) y García Jambrina (2003).

3. El subtítulo con que se publica *A la pintura* en su primera edición de 1945 es *Cantata de la línea y el color*.

4. Sobre la historia editorial ver Morales Raya (1985) y la “Noticia” que incluye una recensión bibliográfica en Siles, ed. (2006: 755-778). Todas las citas de *A la pintura* están tomadas de esta misma edición: 106-219.

denomina “liricografías” o “liricogramas”, es decir, “poesía visiva” como se llamó después: experimentaciones varias con los colores y la línea, entremezclados con la palabra del verso, pero por el valor de la representación visual de las letras más que por el significado⁵. En 1948 el libro experimenta una notable ampliación –se incluyen ya todos los poemas excepto los de “Corot”, “Gauguin” (que aparecen en la edición de 1953) y “Miró” (recogido en la de 1968) –, fijándose además su estructura. En 1953 el desarrollo más llamativo del conjunto viene dado por un conjunto final de “Nuevos poemas” dedicados a artistas plásticos contemporáneos hispanoamericanos –argentinos, sobre todo–, españoles e italianos con los que Alberti ha mantenido relaciones diversas, tanto personales como políticas (Lorenzo Rivera, 1985). Como se ha mencionado, el poema “Miró” se añade en la edición de 1968, que sirve también para la acotación temporal que termina por diseñar la peripecia compositiva del conjunto: 1945-1967. No obstante, hay que añadir que en 1978 Alberti vuelve a editar el libro con la adición de algún poema más que, un poco después, va a incluir en otro de sus poemarios, *Fustigada luz* (1980), entre ellos la serie titulada “Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró”. Este repaso editorial importa, entre otras cosas, por lo que implica: el homenaje *A la pintura* va a sostenerlo Alberti a lo largo de 35 años. Si en 1945 el libro supone la posibilidad de volver a su vocación inicial, tratando de defenderse además de tanto horror –la guerra de España, el exilio, la guerra de Europa, el exilio otra vez–, en el transcurso de esos 35 años la pintura, a través del verso, parece convertirse para Alberti en una forma de resistencia y en un lugar, ya permanente, de residencia en la tierra. Porque, además, la reflexión sobre la pintura ya no la abandonará Alberti, prolongándose en el tiempo en libros posteriores como *Roma, peligro para caminantes*, *Los 8 nombres de Picasso*, etc.

3. A LA PINTURA (POEMA DEL COLOR Y LA LÍNEA) (1945-1967)

A la pintura (Poema del color y la línea) es un libro muy sencillo estructuralmente. Lo abre un tríptico de poemas agrupados bajo una fecha:

5. Para la relación entre poesía-pintura o pintura-poesía en la obra de Rafael Alberti ver Colinas (1977), Guerrero Ruiz (1991), García Montero (1991), García de la Concha (1995) y Corredor-Matheos (1999).

1917, es decir, cuando Alberti se traslada a Madrid y con su vocación de pintor a cuestas descubre el Prado. Los tres textos suponen una rememoración de los años de adolescencia y juventud. De acuerdo con el subtítulo (*Poema de color y la línea*), el primero de ellos está dedicado al descubrimiento de los colores y al copiado de paisajes del natural, y el segundo, al descubrimiento de la línea y al copiado academicista de las escayolas del Casón. Así empieza:

*Mil novecientos diecisiete.
Mi adolescencia: la locura
por una caja de pintura,
un lienzo en blanco, un caballete.*

El tercero de estos textos arranca nombrando la gran casa elegida por Rafael para vivir en Madrid: “¡El Museo del Prado! ¡Dios Mío!”. La mirada descubre una realidad que se intensifica contemplada a través de las ventanas abiertas que son los cuadros de “los viejos pintores”. Los siguientes versos dan cuenta del mismo asombro referido por Alberti después en *La arboleda perdida*:

*¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
pintaron la Pintura con tan claros colores;
que de la vida hicieron una ventana abierta,
no una petrificada naturaleza muerta,
y que Venus fue nácar y jazmín trasparente,
no umbría, como yo creyera ingenuamente!*

Cerrando el poema se hace explícito el cambio vocacional hacia la poesía en un recorrido cuyo origen está en la pintura y a cuyo reconocimiento se deben el poeta y el libro:

*Alberti en los rincones del Museo del Prado;
la sorprendente, agónica, desvelada alegría
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,
con la pena enterrada de enterrar el dolor
de nacer un poeta y morir un pintor,
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,*

a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido.

Después de este tríptico, y como un extenso poema de amor sostenido, se abre *A la pintura* con un soneto de homenaje así titulado. A partir de ahí la estructura del libro queda determinada por una secuencia que alterna, por una parte, sonetos de homenaje a distintos aspectos relacionados con la pintura: los instrumentos del pintor, técnicas y rudimentos básicos. Por otra parte, se incluyen amplias series de versos dedicados a los colores. Frente al clasicismo del soneto, en estas series se impone la libertad métrica acorde con la percepción subjetiva de Rafael y con el uso del color por parte de los distintos pintores. Pero predominan las fórmulas o agrupaciones métricas muy breves –a veces tan sólo un verso– que Ángel Crespo denominó “greguerías poéticas” (1963: 93-126). De manera intercalada también, los poemas que adquieren el mayor peso son homenajes a pintores ordenados cronológicamente desde el Giotto y cuyos nombres propios dan título a cada texto. Como se ha dicho, el libro está dedicado a Picasso y a Picasso corresponde también el poema que cierra el conjunto en su edición de 1948. La forma de estos textos depende de la reflexión de Alberti sobre la obra del pintor en cuestión o sobre el referente de un cuadro, un fresco o una pintura mural.

4. SONETOS SOBRE ASPECTOS RELACIONADOS CON LA PINTURA

El primer soneto de homenaje se formula como una invocación dirigida a todos aquellos elementos indispensables para el arte de la pintura y que aquí se nombran por su capacidad germinativa: el “lino en el campo” antes de ser lienzo, “los ojos, en espera”, la imaginación, la línea, el pincel, la forma, el color, la luz y la mano. Todo dispuesto para resolverse en acto en cada uno de los poemas sucesivos dedicados a pintores concretos en que la “fingida realidad del sueño” se convierte en “materia plástica palpable” recreada por Alberti en palabras. Pero el soneto “A la pintura” –y el libro en su conjunto– es también un guiño de Alberti a su homónimo Leon Battista Alberti, el polifacético humanista del Renacimiento italiano, a quien se deben obras como Santa María Novella o el Palacio Rucellai de Florencia. Pero este Alberti fue además el primer teórico sobre las artes figurativas y en 1436 publicó el tratado titulado, precisamente, *Della*

Pittura (Piña-Rosales, 2002: 259).

El segundo de los sonetos está dedicado “A la retina”, pues es ahí donde la pintura empieza: en la retina del pintor que requiere de otra retina, la del espectador. La niña de los ojos que en los pintores es “niña de luz” capaz de obrar el milagro de la trascendencia en la percepción artística y que justifica el último verso del soneto “A la retina”: “A ti, fuente inmortal de la Pintura.” A partir de aquí, siguen en secuencia alterna sonetos de homenaje a los instrumentos del pintor: “A la mano”, “A la paleta”, “Al lienzo” y “Al pincel”; a ciertos materiales de la plástica: “A la pintura mural” y “A la acuarela”, y también a sus elementos esenciales: “A la línea”, “A la perspectiva”, “Al claroscuro”, “A la composición”, “Al color”, “Al ropaje”, “A la luz”, “A la sombra”, “Al movimiento”, “Al desnudo” y “A la divina proporción”. Hay que mencionar, por último, un soneto más dedicado a lo que podríamos considerar la sublimación máxima del arte en general y de la pintura en particular, “A la gracia”, cuyo último verso recuerda al “un no sé qué que queda balbuciendo” con que San Juan de la Cruz trataba de expresar en poesía los sentidos de lo inefable: “A ti, yo no sé qué de la Pintura.”

El denominador común de todos estos sonetos de homenaje es la secuencia de invocaciones en las que Rafael se dirige al elemento invocado mediante la segunda persona verbal⁶ y el uso del vocativo en estructuras paralelísticas. Lo que consigue al hacerlo así, como si fuera un diálogo, es el efecto de vivificar lo que en principio son elementos inanimados o conceptos abstractos⁷, rescatándolos además de su limbo atemporal al actualizarlos en el presente absoluto de la enunciación. Por otra parte, todos los sonetos terminan con un verso en tono exclamativo: un epifonema que cierra de manera enfática y conclusiva aquello sobre lo que previamente se ha tratado en el poema. Alberti se sirve de este recurso y, además, lo refuerza al situar siempre como última palabra del verso en estos sonetos la palabra “Pintura”, como otra forma de homenaje. Así, por ejemplo, “A la perspectiva”, ese “engaño ideal” para la vista, “conquista / de la espaciada atmósfera en lo plano”, concluye con un verso significativo que Alberti toma prestado de un aforismo de Leonardo: “A ti, brida y

6. Enric Bou (2001: 99) explica la ordenación del libro, precisamente, atendiendo a las personas gramaticales: mientras los elementos pictóricos se invocan mediante la segunda persona verbal, los colores hablan desde la primera y los poemas-homenaje a los pintores los canaliza Alberti haciendo uso de la tercera.

7. Winckelmann había hablado del “valor humanizante” que se otorga a estos conceptos abstractos mediante el uso del vocativo y del “diálogo-monólogo” (1963: 268).

timón de la Pintura”. En el soneto que Ángel Crespo (1963) ha señalado como “clave del pensamiento artístico de Alberti” entre la atracción por el realismo figurativo y la armonía del pitagorismo, “A la composición”, el poeta termina por invocarla: “A ti, soplo y razón de la Pintura.” Destacan los epifonemas dedicados “A la sombra”: “A ti, claro Luzbel de la Pintura”, o “A la acuarela”: “A ti, río hacia el mar de la Pintura.”

En ocasiones, determinando la posición de los textos en el conjunto, se establece una relación de dependencia entre alguno de esos sonetos y el poema que le sigue dedicado a un pintor concreto. Piña-Rosales (2002: 260) habla de “apareamiento”. Así lo ha sugerido, por ejemplo, respecto “Al pincel” y “Veronés” por la “técnica de pinceladas individuales”; “A la perspectiva” y “Durero”; “Al claroscuro”, que termina con el epifonema “A ti, Rembrandt febril de la Pintura” y que antecede al poema dedicado a ese pintor; “Al ropaje” y “Zurbarán”; “A la luz” y “Velázquez”, el primero que pintó la luz más allá de sus sombras. En un poema construido sobre distintas imágenes en secuencia derivadas de la obra de Velázquez dice Alberti parafraseando la “Oda a Francisco Salinas” de Fray Luis de León: “La pintura en tu mano se serena / y el color y la línea se revisten / de hermosura, de aire y ‘luz no usada’”. Continuando con las asociaciones entre sonetos-homenaje y pintores, ha sido destacada, por la originalidad que ello implica, la vinculación que establece Alberti entre “Al desnudo” y “Cézanne”, por las formas angulares y geométricas de sus desnudos frente al “sueño palpable de la forma plena” o a la “plástica enamorada del deseo” de los desnudos clásicos; así como la relación entre “A la divina proporción” y “Picasso” que, en su indagación en la armonía de unas nuevas formas, hace saltar por los aires las normas de la proporción áurea (Piña-Rosales, 2002: 261) .

Como ejemplo especialmente funcional de estas relaciones destaca la que se establece entre el soneto “Al ropaje” y el poema dedicado a “Zurbarán” por la convergencia de los referentes ecfrásticos que parece contener. En el texto-homenaje, tras la alusión a la “Meditación del sueño, memorable” se mencionan el “pan cortado, vino y estameña” o la abstracción del pan y el ensimismamiento del vino “sobre el mantel que enclaustra la arpillera” en dos estrofas en las que como referentes pictóricos parecen confluir la “Visión de San Pedro Nolasco” y “San Hugo en el refectorio”. Por otro lado, en las estrofas quinta y sexta, la división entre el plano de lo celestial y el plano de lo terrenal, aunados en “alma”

y “pañó vivo” por el “píncel que teje, aguja que tornea”, parece apuntar a “La oración de San Buenaventura”, “San Bruno en éxtasis” y la “Apoteosis de Santo Tomás de Aquino”.

5. LAS SERIES DE LOS COLORES

Respecto a los colores, Rafael Alberti se ocupa de los fundamentales en correspondencia con los cuatro elementos –azul, rojo, amarillo y verde–, tal como lo hace Leon Battista Alberti en *Della Pittura*. Pero a diferencia de éste, incluye también el negro y el blanco que para el italiano no son colores propiamente, sino que los entiende como modificaciones de la luz. Sin hacer referencia a su obra plástica, la preferencia por el azul y el blanco la hace explícita Alberti en el fragmento antes citado de *La arboleda perdida*: “la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco”, decía. Consecuentemente en *A la pintura* las series de versos dedicadas al color las abre el “Azul” y las cierra el “Blanco”. Estas son las dos únicas series en que se establecen relaciones con realidades espacio-temporales, realidades referenciales importantes en la vida de Alberti y que determinan el arraigo en esos dos colores concretos; un arraigo que en ellos es ante todo sentimental, nostalgia por lo perdido. Así, por ejemplo, el “Azul”: “Llegó el azul. Y se pintó su tiempo”; “¿Cuántos azules dio el Mediterráneo?”; o “Los azules de Italia, / los azules de España, / los azules de Francia...”. Por su parte, el “Blanco” es ante todo el de la cal, tal como se presenta ese color en primera persona: “Yo soy el hijo de la cal más pura”; el blanco de las casas que, por ello, se presenta así: “Yo soy el más albañil de los colores” y que se graba en el recuerdo de Alberti: “Yo vi –Rafael Alberti– / la luz entre los blancos populares”; o “Blanco Cádiz de plata en el recuerdo”.

Precisamente la nostalgia de lo que significan el azul y el blanco puede compensarse con la actualización que del color suscita la pintura y que Alberti plantea en un doble sentido en ambas series y también en las dedicadas a los otros colores. Cuando la mirada se proyecta sobre la pintura, no existe el pasado. En *A la pintura*, como salvaguarda del tiempo, los colores cobran vida, hablan de sí mismos y de lo que son en primera persona y en tiempo presente. Y, además, se perpetúan en una singularidad que viene dada por el uso particular que de ellos hace cada pintor.

La presentación del “Rojo”, por ejemplo, es rotunda: “Soy el primer

color de la mañana / y el último del día”. Se muestra soberbio por las posibilidades que permite en la ejecución pictórica y en su relación con otros colores en los bodegones: “Lucho en el verde de la fruta y venzo”, o se resuelve como “Pleno rubor redondo en la manzana”, o reclama la concurrencia de otro color para mezclarse y ser otro: “Ven, amarillo. Quiero ser naranja, / cadmio lustroso esférico entre el verde”. El rojo impone su fortaleza asociado a la representación de estados anímicos: “Me llamo excitación, cólera, rabia, / estallido del día de la ira.” Expande su amplia gama cromática desde la violencia de la sangre –“Me violento y subo / hasta de pronto reventar en sangre”– hasta el púrpura –“El púrpura a través de los cristales / -copa, vaso, botella- / calientes de los vinos”– o el casi negro –“Coágulo cuando ya / casi mi ser solidifico en negro”–. Sin embargo se matiza en los desnudos:

*Rojo en el labio y menos
en las pequeñas cumbres
donde gustosamente
Venus ganando pierde las batallas.*

O nos recuerda, para no perderse del todo, que se pierde en el violeta: “Pensad que ando perdido en la más mínima, / humilde violeta.”

En lo que respecta al uso del color por parte de los pintores, Alberti vuelca en estas series de versos casi aforísticos su propia percepción. Establece las vinculaciones entre los distintos colores y aquellos pintores en cuyas obras se impone el dominio de un color en particular y, en cada caso, interpreta su uso, ya sea valorándolo o proyectando la mirada en algún detalle concreto. Con la memoria del azul, en su uso singularizado, Alberti recorre la historia del arte y de la pintura en un fluir de permanencias sucesivas hacia las que va orientando nuestra propia retina: desde el azul del cielo del que penden los templos de la antigüedad clásica –“El azul de los griegos / descansa, como un dios, sobre columnas”– hasta la contemporaneidad que en la edición de 1948 está representada por Picasso y su época azul: “Dijo el azul un día: / -Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama: / Azul Pablo Ruiz Azul Picasso.” Entre uno y otro polo, desfilan “El azul Edad Media delicado”; Fra Angélico –“[...] De rodillas pintaba sus azules. / Lo bautizaron con azul los ángeles. / Le pusieron: Beato Azul Angélico”–; la “Venecia del azul Tiziano en oro”; “Me enveneno

de azules Tintoretto”, dice Alberti; o nos ofrece la siguiente percepción casi expresionista del Greco: “Azul azufre alcohol fósforo Greco. / Greco azul ponzoñoso cardenillo”; o se fija en el detalle del “alegre azul vena de Rubens” discurriendo “entre las carnes nácar” de sus desnudos; o adquiere la calidad de “azul Murillo Inmaculada”; de “azul Manet”; o el propio color declara “También me llamo Renoir [...]”.

En definitiva, los colores de la paleta del pintor, iguales a sí mismos siempre, a través de la retina de Alberti terminan por incorporar unas calidades singulares que, en su mutabilidad, los convierte en el pintor mismo. Dejan de ser materia para cobrar vida. Como sucedió con el verde de cromo, que terminó por denominarse en la paleta “verde veronés”, estos azules ya no son azul cobalto, azul ultramar o azul prusia, sino que considerados por el matiz que los distingue se convierten en otra cosa: en el nombre propio del pintor preservado del tiempo a través del uso del color, o lo que es lo mismo, a través de la luz singular de su mirada, la que Alberti intenta retener frente al tiempo.

6. LOS PINTORES

En los poemas de homenaje, que en la edición de 1968 incluye hasta treinta y ocho nombres, lo más frecuente es que se superpongan como referentes de la écfrasis distintas obras impresas en la memoria y en la retina de Alberti y de las que destila una suerte de percepción poliédrica que los textos contienen. Se trata de recrear en palabras impresiones determinadas por circunstancias clave en la obra de cada pintor, por el uso del color, por el estilo, por sus aportaciones estéticas o por su valor en la historia de la pintura.

6.1. Giotto

El primero en la nómina es Giotto, autor del Trecento italiano y considerado iniciador del Renacimiento. De ahí que en este poema, en que es Giotto quien habla, el pintor agradece al Señor lo que no deja de ser el reconocimiento expreso de su mérito por parte de Alberti, quien lo considera “el hermano mayor de la Pintura”:

Laude, Señor Dios mío,

*porque me armaste dulce, cariñoso,
y en una edad oscura
me concediste el hábito glorioso
del hermano mayor de la Pintura.*

Una de las obras más importantes de Giotto es el ciclo de frescos de la Capilla de la Arena, o de los Scrovegni de Padua, de la que destaca la potencia del azul, al que se refiere Rafael en el poema como el “claro azul, el buen añil hermano”. Sin embargo el texto no implica referencia directa a ninguno de los frescos en concreto, sino más bien a la impresión del conjunto conseguida gracias a aquellos elementos que Giotto va agradeciendo en una letanía que reitera en el inicio de cada estrofa ese “laude, Señor Dios mío”. Si se toma como referente el “Juicio Final”, se entiende bien la secuencia de alabanzas que construye Alberti con guiños franciscanos: “al hermano pincel” con que Giotto consigue dotar de ingenua humanidad la representación hierática de lo divino y de lo humano; alabanza al “hermano muro” y “a la cal fresca” por ofrecerse como soporte necesario y preservar el “perenne sueño de la vida” frente a las inclemencias del tiempo; al “hermano diseño” que rescata de la bruma “la hermana luz”, permitiendo que se abra camino la superposición de planos dispuestos en “la infinita hermana arquitectura”; alabanza también, por supuesto, “al hermano color” en ese uso tan claro, tan neto, que caracteriza al Giotto y que dota a su obra de esa sensación de amabilidad dulce: “al fraternal violeta, / al verde, al blanco, al rojo, al amarillo, / al negro, al oro, al rosa” y, desde luego, al azul; o alabanza “al simétrico orden sin hastío” del que el “Juicio Final” constituye una muestra perfecta. Además, Alberti parece evocar otros detalles muy precisos de las imágenes con escenas de las vidas de la Virgen y San Joaquín y de Cristo que en su conjunto integran los frescos de la Capilla al aludir, por ejemplo, “al ángel que boga sin el hermano viento” –detalle éste perteneciente a “La huida de Egipto”.

Junto a todo ello es interesante constatar que este poema tiene un referente intertextual o un hipotexto muy claro (Piña-Rosales, 2002: 260-264). Se trata de una recreación de las *Laudes Creaturarum* de San Francisco de Asís. La lauda medieval es la forma característica de la música sacra en lengua vernácula y San Francisco de Asís escribe en umbro su “Cántico de las Criaturas”, su alabanza al Señor en agradecimiento por los dones recibidos: el hermano sol, la hermana luna y las estrellas, la hermana

agua, etc. Es decir, lo mismo que hace Alberti cuando da voz al Giotto para que entone su propia lauda de agradecimiento por esos dones divinos que lo convierten en “el hermano mayor de la Pintura”. Claro está que este hermanamiento no es casual, pues Giotto es autor también de los frescos de la Basílica de San Francisco de Asís en que pinta escenas de la vida del santo, como “San Francisco partiendo su capa con un pobre”, que muestra otros rasgos característicos del estilo del Giotto mencionados por Alberti: el “rígido paisaje” o el “salmo rectilíneo del ropaje”.

6.2. Piero de la Francesca y Botticelli

Como representantes del *Quattrocento* Alberti se detiene en Piero de la Francesca y Botticelli. No hay mención a obras concretas en el caso del primero, aunque sí parece aludirse a “La Anunciación” en el arranque del poema:

*La línea reflexiva,
gracia inmóvil, severa,
de una columna austera
que canta, pensativa.*

En efecto, en “La Anunciación” esa “columna austera” no sólo sostiene la arquitectura clásica del fresco, sino que también organiza geométricamente la disposición en el espacio de las tres figuras, introduciendo la perspectiva euclidiana de los planos mediante las distintas posiciones de esas figuras: la Virgen de frente, el ángel de perfil y Dios girado tres cuartos y estableciendo la diagonal desde el plano arquitectónico superior. La austeridad, el volumen de las geometrías, las formas compactas con que lo espiritual parece aferrar “sus plantas en la tierra / como si fuera el cielo” son aspectos recurrentes en este poema en que Rafael Alberti quizás esté recordando también otras imágenes de los frescos de la iglesia de San Francisco en Arezzo. El homenaje de Alberti a este pintor que puso la geometría y la matemática al servicio de la pintura se condensa en la última estrofa en que las ciencias son trascendidas en la representación de lo sublime:

Místico del diseño

*y del número, santo.
Tu aritmética es canto,
tu perspectiva, sueño.*

El texto dedicado a “Botticelli” lo abre una acotación que condiciona la forma y el ritmo de este poema-canción: “(Arabesco)”. El capricho inherente a la forma geométrica de todo arabesco dirige la mirada de Alberti hacia aquellas obras de Botticelli, como “El nacimiento de Venus” y “La Primavera”, en que las líneas se ondean y curvan al soplo de los céfiros para dar como resultado la representación de la gracia como un arabesco que se conforma con geometrías de guirnaldas de flores y pájaros:

*[...]
geometría
que el viento no enfría
promueve
a contorno que llueve
pájaro y flor en geometría [...].*

Querubes y serafines en ronda de una “primavera bailable”; rizos huidizos en “torneado ondear, / rizado hechizo”. Todo en pos de “la gracia que vuela”. La misma gracia que se persigue en el inicio y en el final de este poema como un arabesco que termina y vuelve a empezar sobre sí mismo:

*[...]
brisa en curva de prisa,
aire claro de tela
alisada,
concisa,
pálida Venus sin camisa.*

Naturalmente es Alberti quien hace que nuestra retina baile también en un delicado ir venir por “El nacimiento de Venus” y “La Primavera”.

6.3. Leonardo, Miguel Ángel y Rafael

Tres genios representan en *A la pintura* la escuela florentina del *Cinquecento*: Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, el Divino, el “ungido, preferido / de la delicadeza”, según la valoración de Alberti. A Leonardo da Vinci parece considerarlo como el Dios de la Creación pictórica con mayúsculas. Luz, Sabiduría, Gracia y Belleza encuentran acomodo ideal y arquetípico en Leonardo da Vinci, que es representado en el poema con uno de los símbolos de la Providencia divina, el Ojo que todo lo ve: “[...] El Ojo. / Así su nombre, y en su centro, un punto, / pasión, razón y frío: la Pintura. / Bodas de los colores con la ciencia.” Más allá de la imagen misteriosa de algunos de sus autorretratos –“barba de luna atenta en claroscuro”, dice Alberti– Leonardo es “el Ojo Universal”, “es la inmortal Retina quien perdura”⁸.

El poema dedicado a Miguel Ángel se subtitula “(Fragmentos)” y, en efecto, está integrado por doce. Con este fragmentarismo Alberti reproduce la sensación que en su conjunto suscita la obra maestra de Buonarroti, la Capilla Sixtina. Encargada por Julio II, Miguel Ángel invierte cuatro años (1508-1512) en una obra que supone, no sólo un largo proceso de composición, sino un intenso y penoso trabajo en solitario: rechaza la colaboración de pintores especialistas en frescos que se ponen a su disposición, desmonta los andamios que había colocado Bramante y monta otros diseñados por él mismo, experimenta lo que implica pintar una obra de esa envergadura sobre la cal fresca –lo que exige pintar cada escena en una única sesión, pues al secarse la cal los colores se alteran– y mantiene una muy tensa relación con el Papa tanto por razones económicas como por las serias discrepancias respecto a las imágenes que la bóveda debía mostrar. Miguel Ángel hace caso omiso a los deseos de Julio II y, en vez de los doce apóstoles, pinta una estructura arquitectónica –la que intenta reproducir el poema fragmentario de Alberti– para contener distintas escenas del Génesis, de las que “La creación de Adán”, sobre todo, o “La expulsión del Paraíso” quizás sean las más conocidas. Sobre la soledad del acto creador de un Miguel Ángel tocado no por la serenidad de las Gracias, sino por la violencia de “las frenéticas”, de las “desesperadas Furias”, trata Alberti en el fragmento 7 del poema en que al genio le es dado desvelar la

8. “Epítome de la inteligencia” y “del ojo analítico”, según Jiménez Fajardo (1985: 89).

cara de Dios y su fortaleza, mientras en el fresco es Dios quien desde una nube en el cielo tiende su dedo para crear a un Adán inerme en la tierra:

*Pincel en soledad, pincel hundido
en lo oscuro, llenando
de ráfagas de luz y de temblores
de tierra todo el cielo.
Sólo por ti la cara desvelada de Dios,
pincel movido al soplo de trompetas finales,
pudo ser descubierta entre las nubes.*

En esa alusión a las “trompetas finales” se da una superposición de imágenes con respecto al “Juicio Final” que años más tarde le encarga Clemente VI a Miguel Ángel para completar su obra pintando el altar de la Capilla Sixtina entre 1536 y 1541. En el fragmento 11 parece recrearse alguno de los detalles de ese “Juicio final” presidido por la representación de un Dios desnudo de extraordinaria fortaleza con la mano derecha alzada y abierta en gesto violento: “hercúlea pesadumbre. / Sobre la espalda el polvo / candente de las nubes.” A su lado, su madre contempla aterrada el panorama, la confusión abierta por el gesto de la mano. El juicio ha comenzado y hay cuerpos que ascienden al cielo a la derecha de Dios mientras otros descienden a los infiernos a su izquierda amontonados en la barca de Caronte. El desquiciamiento creador de este “Juicio final”, que implica la salvación o la condenación eterna de la Humanidad y que le valió a Miguel Ángel la acusación de falta de decoro, encuentra su reflejo en la violencia verbal de las imágenes plásticas y acústicas del último fragmento del poema de Alberti:

*Atrás, rompiendo, aplastadora, inmune,
salta la arquitectura, blanco cíclope
furioso, en el azul tendiendo arcos,
subiendo fustes al frontón del cielo,
bajo el ojo asombrado de las cúpulas.
[...]
Atrás, en turbonada, la pintura.
Sube y desciende, palma, esparto, alambre,
el pincel por los ámbitos sin límites.*

*Precipitada va la anatomía,
viento en escorzo, ardiente alud en guerra.
Suenan portazos en las nubes, treman
rotos los goznes del quicial del mundo.
¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! [...]*

6.4. Tiziano, Tintoretto y Veronés

Tiziano, Tintoretto y Veronés son los representantes de la escuela veneciana del siglo XVI a los que Alberti les dedica un poema. Detengámonos en el primero de ellos por dos razones: es el primer pintor en *A la pintura* en que, frente a lo religioso, se imponen el paganismo y lo mitológico respecto a los temas que Alberti pone de relieve y es, además, una de las figuras más nombradas por el poeta. Ya desde el texto del tríptico inicial dedicado al Museo del Prado la nostalgia por el paisaje de la infancia la compensa Alberti con la copia de los paisajes de Tiziano: “Perdida de los pinos y de la mar, mi mano / tropezaba los pinos y la mar de Tiziano, / claridades corpóreas jamás imaginadas, / por el pincel del viento desnudas y pintadas”. Junto al paisaje –“la bucólica plástica suprema”–, otro de los aspectos más destacados por Alberti es la carnalidad de los desnudos en que juventud, belleza y gracia tienen nombre propio: “¡Oh, juventud! Tu nombre es el Tiziano”. Por otra parte, su nombre figura en las series de versos dedicados al “Azul”, que ahora en el texto se convierte en “la cortesana azul mar veneciana”, y también en el “Amarillo” –“Senos áureos, espaldas / -Tiziano- como finas / rodela de oro puro”–; el “Verde” –“Para Tiziano, un jubiloso, eterno / verde ondear de tréboles floridos”–, y el “Negro”.

En el poema adquieren importancia el tema mitológico y el uso del color en los desnudos y en el paisaje. Así comienza el texto (Jiménez Fajardo, 1989): “Fue Dánae, fue Calixto, fue Diana, / fue Adonis y fue Baco, fue Cupido; / [...] Fue a toda luz, a toda voz el tema.” Alberti se está refiriendo a un conjunto de obras mitológicas conocidas como “Poesías”, pintadas para Felipe II e inspiradas en las *Metamorfosis* de Ovidio. De estas “Poesías” Alberti presta mayor atención a la imagen de “Dánae recibiendo la lluvia de oro”, abandonando por un momento los paisajes como encuadre para las escenas mitológicas y situándonos en un interior en que junto al desnudo destaca el tratamiento de las telas y de la luz:

*Ni ignoran las alcobas ni el brocado
del cortinón que irisa el escarlata
cuánto acrecienta un cuerpo enamorado
sobre movidas sábanas de plata.
Nunca doró pincel en primavera
mejor cintura ni mayor cadera.*

En el poema a Tiziano Alberti hace uso de estrofas en “sexta rima”, de procedencia italiana y que se aviene al origen del pintor, para ofrecer en alternancia o bien valoraciones generales de su genio, o bien escenas que recrean obras concretas, como la de “Dánae”, o la que remite a “La Bacanal de los Andrios”. Lo que a Rafael le interesa más en el texto es la representación del cuerpo desnudo de Ariadna abandonada a un profundo sueño, la expresión de una carnalidad extremada: “El alto vientre esférico, el agudo / pezón saltante, errático en la orgía, / las más secretas sombras al desnudo”. Mientras tanto se celebra la bacanal en la isla de Andros con un fondo de mar y cielo azul intenso que, junto a los colores del paisaje y del ropaje, la mirada del poeta convierte en “bacanal del color: su mediodía”.

“La Bacanal”, la “Ofrenda a Venus” y “Baco y Ariadna” fueron creadas por Tiziano como una trilogía que el tiempo terminó por separar. Las dos primeras obras se conservan en el Museo del Prado y la tercera en la National Gallery de Londres. A la “Ofrenda a Venus” dedica Alberti otra estrofa de su poema destacando la multitud de amorcillos en movimiento que se disponen a los pies de la estatua de Venus. De entre ellos, en la parte inferior derecha, se singulariza uno que lanza una flecha directa al corazón, como es debido, pero aquí se trata del “corazón de la Pintura”, con mayúscula, que desemboca en una de las valoraciones de Alberti acerca de la pintura de Tiziano y que se contiene en una pregunta retórica y en dos imágenes plásticas y lumínicas de máxima intensidad:

*¡Amor! Eros infante que dispara
la más taladradora calentura;
venablo luminoso, flecha clara,
directa al corazón de la Pintura.
¿Cuándo otra edad vio plenitud más bella,
altor de luna, miramar de estrella?*

6.5. El Bosco, Durero, Rubens y Rembrandt

Durero es el único representante del Renacimiento alemán que, además, interesa porque en el poema a él dedicado Alberti alude a otra técnica plástica, el grabado. Por razones de espacio no nos detendremos en los dos grandes maestros de la escuela flamenca en el Barroco, Rubens y Rembrandt. La técnica del claroscuro adquiere el protagonismo en el poema dedicado a Rembrandt, mientras que en el homenaje a Rubens, frente al tremendismo y los temas religiosos de la pintura española, la temática mitológica se aúna al color, la sensualidad, la carnalidad y el vitalismo celebrativo. Visto a la luz de la pintura y recreado a través de la écfrasis poética, el mito grecolatino le permite a Alberti reconstruir desde el paganismo otro paraíso perdido. Así, el poema se vertebra sobre el eco de la “Soledad primera” de Góngora: “Era del año la estación florida...”, que se evoca desde el inicio del texto: “Era del hombre la pasión, la vida.” El mito clásico supone en *A la pintura* la recuperación y la reivindicación de una Edad de Oro perpetuada en el arte.

Otro pintor flamenco, absolutamente peculiar por su imaginario, es El Bosco. A Alberti parece interesarle la alucinada visión de “El Jardín de las Delicias”, en que la tabla izquierda representa el jardín del Edén; la central, el auténtico Jardín de las Delicias, aunque se trata de un falso Paraíso en que los hombres ya han pecado, sucumbiendo sobre todo a la lujuria; la tabla derecha completa la historia con el infierno y la condenación de los hombres. Todo ello viene dado, al parecer, por la intención satírica y de carácter moralizante de El Bosco. La impresión que produce el abigarramiento caótico y visionario de las imágenes, esa apariencia de delirio desvariado en que la lógica de la razón no sirve para entender el misterio de los símbolos, es lo que Alberti intenta reproducir mediante lo que Guillermo de Torre, en otra dirección, denominó “onomapinturas” (1970: 732). Básicamente consiste en la representación mediante sonidos de las figuras plásticas haciendo uso de la jitanjáfora, que no es sino un juego de palabras cuya función poética, más allá del significado, lo dan sus valores fónicos. Alberti parece fijarse en alguna de las figuras de la tabla derecha, que pudieran ser formas adoptadas por el diablo en el infierno que El Bosco representa: “El diablo hocicudo”, dice, y, a partir de ahí, se desencadena una rapidísima secuencia de versos –de acuerdo con el carácter acumulativo de las imágenes delirantes de El Bosco:

*El diablo hocicudo
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
y rabudo,
zorrea,
pajarea,
mosquicojonea,
humea,
ventea,
peditrompetea
por un embudo.*

Cada verso es una palabra que rítmica y fónicamente sugiere el desvarío plástico, pues en ocasiones sus significados no son precisos y las rimas resultan también ciertamente extravagantes. Siguen a esas palabras que establecen el juego fónico obsesivo otras que son verbos todas ellas, acciones que suman delicias –pecados capitales o las consecuencias de la vida misma en estado puro– y que nos llevan a la tabla central:

*Amar y danzar,
beber y saltar,
cantar y reír,
oler y tocar,
comer, fornicar,
dormir y dormir,
llorar y llorar.*

A diferencia de El Bosco, Alberti no condena estas acciones desde una perspectiva moralizante, sino que hace que lo lúdico vuelva a imponerse a través de la palabra poética y el uso de la jitanjáfora: “Mandroque, mandroque, / diablo palitroque.” El mismo procedimiento, relacionado con el expresionismo y puesto al servicio de la visión decadentista de España, se empleará en el poema dedicado a “Gutiérrez Solana”. El criticismo histórico encuentra apoyatura en el fundido de distintas técnicas de representación entre lo satírico y lo esperpéntico:

*Lo más goyesco,
quevedesco,
valle-inclanesco
del cuesco.*

6.6. Los pintores franceses

El interés de Alberti por los pintores franceses arranca del clasicismo de Poussin para saltar desde el siglo XVII al Romanticismo de Delacroix en el XIX. Frente a la lógica racionalista del primero y al alegorismo mítico, Delacroix –calificado como “pintor en arrebató”– representa lo contrario: el drama del color, la vehemencia de la luz o la urgencia de la línea al servicio del alegorismo histórico. Obras como “La masacre de Quíos” o “La Libertad guiando al pueblo” muestran una temática que implica el compromiso civil y político del pintor con la urgencia de los acontecimientos históricos de su propio tiempo a través de unos planteamientos estéticos muy afines a los del propio Alberti. El cuadro alegórico de “La Libertad” lo pinta Delacroix en 1830, a raíz del levantamiento popular de la ciudad de París, que comienza el 26 de julio de ese mismo año, en protesta contra el rey Carlos X, último de los Borbones de Francia, por la supresión del parlamento y el intento de restringir la libertad de prensa, desencadenantes de la revolución de 1830 que termina con el rey en el exilio. Así describe Alberti la obra de Delacroix:

*Todo es furia y bandera,
estandarte aturdido.
[...]*

*Sin rienda ni atalaje,
luna desguarnecida,
la Libertad, crecida,
cabalga el oleaje.*

Por lo demás, si se consideran los nombres de los pintores franceses a partir de Delacroix, la modernidad pictórica parece ajustarla el poeta a los impresionistas que se apartan de los cánones de la escuela por distintas razones, con la excepción de Corot, considerado precursor y maestro

de todos ellos. A través de la contemplación de la dulce serenidad y la profundidad de sus paisajes –como por ejemplo “El puente de Narni”, uno de los muchos puentes pintados por Corot–, Alberti expresa un deseo que es nostalgia de lo perdido:

*viera yo por los ojos tranquilos de tus puentes
el fluir encantado de la vida,
viera desde tus montes y valles inocentes
mi arboleda perdida.*

Completan la nómina Cézanne, con “la plástica, diaria, muda vida” de bodegones como “Manzanas”, o el azul y el esquematismo de sus desnudos –“Las bañistas”:

*Te conoce el azul, te reconoce
el nuevo tema:
la forma, en pleno goce
de la forma, color pleno en esquema.*

Renoir y el sueño de los colores de otras “Bañistas” es el referente ecfrástico más relevante en un poema en que la expresión verbal del cromatismo se vuelve erótica al extremarse en una matización ajustada a los cuerpos femeninos:

*El rosa era quien quería
resbalar por el seno y ser cadera.
El amarillo, cabellera.
El añil, diluirse entre los muslos
y ceñir hecho agua las rodillas.
[...]
¿Se murió el color negro?
El azul es quien canta
y se destila
en una sombra verde o lila.
Pero es el rosa el de mejor garganta.
El rosa canta junto al mar,
el ancho rosa nalga por el río,*

el rosa espalda puesto a espejear.

También Gauguin recibe un poema-homenaje, y, finalmente, el holandés Van Gogh, del que Alberti destaca la pincelada entrecortada y como en giros de obras como “La noche estrellada”:

*Se arremolina,
campesina,
ondula.
Noche en círculo rueda,
azula
la arboleda.*

O bien, el poeta ofrece esta representación ecfrástica de “Los girasoles”, destacando asimismo la técnica de la pincelada junto a la violencia del color y relacionando ambas características con la locura del pintor:

*Nuclear
demencia en amarillo,
pincel cuchillo,
girasol,
cruento
amarillo sol,
violento
anillo.*

6.7. Los pintores españoles

Tras Poussin, el primer pintor español al que Alberti dedica un poema en *A la pintura* es Pedro Berruguete. A partir de ahí, en secuencia ininterrumpida hasta Corot, los nombres de “El Greco”, “Zurbarán”, “Velázquez”, “Valdés Leal” y “Goya” dan título a sendos textos. Y después de los impresionistas el libro se completa con “Gutiérrez Solana”, “Miró” y “Picasso”. Reparemos en los textos de “Goya” (Torres Nebrera, 2011) y “Picasso”, dos nombres importantes en la obra y en la vida de Rafael Alberti. Los poemas a ellos dedicados, además, están en *A la pintura* desde

su primera edición de 1945.

Cuenta Alberti en *La arboleda perdida* que una de las primeras copias que emprende en el Museo del Prado es el cartón para tapiz de “La gallina ciega” y explica también la impresión contrastada que le causan las salas de Goya. Por una parte, aquellas en las que cuelgan los cartones para la Real Fábrica de Tapices que, dice Rafael, “me abrían cada mañana los ojos a una fiesta [...] alzada en medio de la triste, solemne pintura española como un chorro de gracia, de refrescante y alegre transparencia”. De esos cartones que para Alberti son como un “cántaro fresco”, destaca el poeta la “verbena popular de los colores”, el “juego del aire de la calle”, la luz o las claridades. Pero, cerca de esas salas y como “cruel contraste”, Alberti descubre los dibujos y parte

de los feroces muros de la Quinta del Sordo, que luego pasaron a los salones altos del museo como lanzando un rayo de oscuridad mordiente sobre aquel ruedo luminoso, definiendo así lo que Goya y toda la España que le tocó representar eran realmente: un inmenso ruedo taurino partido con violencia en dos colores: negro y blanco (Alberti, 1998: 119).

Se está refiriendo, claro está, a las *Pinturas negras* pintadas sobre las paredes de yeso de la casa de la Quinta del Sordo. Desde muy joven, pues, se despiertan el entusiasmo y el estupor que Alberti afirma sentir por Goya y por lo que Goya significa: “la comprensión de esa desventurada España suya, tan semejante todavía -¡ay!-a la que ahora padecemos” (Alberti, 1998: 120). Con el tiempo Goya acabará convirtiéndose para Alberti en un referente ético-estético central. Ambos comparten experiencias similares en tiempos distintos que exigen el compromiso político del artista y, en el caso de los dos, ello implica una decidida toma de postura por los derechos civiles: la guerra, el exilio y los mismos sentimientos encontrados hacia una España que se enuncia en el poema como “disparate real” y que se relaciona con el color negro. Extremando la perspectiva crítica sobre la historia de nuestro país y el balance moral resultante, en la serie dedicada al “Negro”, no en vano leemos: “Horror en Goya, espanto / que eriza hasta el cabello de la sombra.”

La visión contrastada de la obra de Goya que encontramos en *La*

arboleda perdida es sobre la que Alberti construye el poema a él dedicado en *A la pintura*. Así, el texto se abre con una rápida enumeración de sustantivos que marcan la tensión de contrarios, llevándonos de la luz a las tinieblas, de lo festivo a lo violento, que es lo que finalmente se le impone al poeta en la percepción de la obra de Goya:

*La dulzura, el estupro,
la risa, la violencia,
la sonrisa, la sangre
el cadalso, la feria.
Hay un diablo demente persiguiendo
a cuchillo la luz y las tinieblas.*

*De ti me guardo un ojo en el incendio.
A ti te dentelleo la cabeza.
Te hago crujir los húmeros. Te sorbo
el caracol que te hurga en una oreja.
A ti te entierro solamente
en el barro las piernas.
Una pierna.
Otra pierna.
Golpea.*

La violencia, la irracionalidad, el disparate, lo grotesco se muestran indisolubles con respecto a una consideración de España que Alberti comparte con Goya. En el texto el diagnóstico se acomoda en tres versos: “Cuando todo se cae / y en adefesio España se desvae / y una escoba se aleja”. Cabe recordar que *El adefesio* (1944) es el título también de una obra de teatro de Alberti y la imagen contenida del último verso evoca el “Capricho 68” de Goya, “Linda Maestra”.

Junto a la tensión de contrarios, el otro eje que vertebra el poema de Alberti es la síntesis de imágenes de referencialidad múltiple que remite tanto a la pintura de Goya en distintas vertientes –los retratos o los desastres de la guerra– como a los grabados de los *Caprichos*, los *Disparates* y la *Tauromaquia* o la pintura mural de las *Pinturas negras*. Imágenes de procedencia muy diversa se acumulan en los versos y se lanzan como trallazos para construir un conglomerado caótico y esperpéntico adecuado

a la realidad de una España en que conviven toros y toreros con duquesas que quieren ser majas, en que la decadencia borbónica se vuelve represiva, en que la Guerra de la Independencia de 1808 carga contra el pueblo; una España en que en el imaginario de Goya, lo mismo que en el poema de Alberti, conviven brujas, demonios y duendecillos en abigarramiento tan caprichoso que justifica el más emblemático de los “caprichos” de Goya, el nº 43, en que puede leerse: “El sueño de la razón produce monstruos.” Valgan estos versos como ejemplo de la síntesis de imágenes superpuestas; versos que en el poema se suceden en una secuencia rapidísima y que producen un efecto entre visionario y alucinado para dar rienda a un feroz sentido crítico:

*Volar.
El demonio, senos de vieja.
Y el torero,
Pedro Romero.
Y el desangrado en amarillo,
Pepe-Hillo.
Y el anverso
de la duquesa con reverso.
Y la Borbón esperpenticia
con su Borbón esperpenticio.
Y la pericia
de la mano del Santo Oficio.
Y el escarmiento
del más espantajado
fusilamiento.*

Las imágenes a las que estos versos remiten son los *Caprichos*, “Allá va eso” y “Linda maestra”; los grabados de la Tauromaquia, “Pedro Romero matando a toro parado” y “La muerte de Pepe-Hillo en la plaza de Madrid”; los retratos de “La maja vestida” y “La maja desnuda”; sendos detalles de “La familia de Carlos IV”, en concreto las figuras de M^a Luisa de Parma y Carlos IV, y “Los fusilamientos del 3 de mayo”.

En fin, Alberti se dirige a Francisco de Goya en su poema con una última invocación en que lo nombra “pintor”, de forma sustantiva y esencial, y cifra su inmortalidad en la síntesis de contrarios que sustenta la

paradoja de la percepción de su obra lo mismo que la paradoja del análisis histórico-moral de España: “Pintor. / En tu inmortalidad llore la Gracia / y sonría el Horror”.

En las ediciones de 1945 y 1948 *A la pintura* termina con el poema dedicado a “Picasso”. Al margen de la ubicación geográfica precisa que nombra la ciudad de Málaga, Alberti apunta a la misma pulsión, dada por los colores, la luz y el mar, en la trayectoria artística de Picasso y en la suya propia: “Málaga. / Azul, blanco y añil / postal y marinero.” El poema discurre haciendo referencia a las distintas épocas de la pintura de Picasso –al período azul, al rosa o al cubismo– hasta desembocar en un punto de llegada tan determinante también en Alberti como en Picasso: “La guerra: la española”. Tal acontecimiento exige para su representación, de entrada, un cambio en el color. Ni azul ni blanco ni añil. Ahora es el negro el que se impone, como sucede con Goya cuando Alberti se sirve de la éfrasis para la valoración de la historia. En la serie de versos dedicados al “Negro” tal color ha dicho de sí mismo: “Cuando soy puro, cuando / soy tan total como una pared blanca, / respondo por Juan Gris, Braque o Picasso...”. En efecto, el poema de Alberti termina con el referente del “Guernica”: negros sobre blancos, los únicos colores con que parecen poder representarse las consecuencias de la historia. Pero más allá de la barbarie, Rafael Alberti plantea una afirmación última en torno a lo que el “Guernica” en concreto, y por extensión el arte en general, significan dimensionado el compromiso ético-moral del artista y su mirada atenta a lo colectivo:

*¿Cuál será la arrancada
del toro al que le parten en la cruz una pica?
Banderillas de fuego.
Una ola, otra ola desollada.
Guernica.
Dolor al rojo vivo.*

*...Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego
explosivo.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1987). *La arboleda perdida. (Segunda parte). Memorias*. Barcelona: Seix Barral.
- (1998). *La arboleda perdida, 1. Primero y Segundo libros (1902-1931)*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOU, E. (2001). *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- COLINAS, A. (1977). “Magia de la pintura escrita en Alberti”. *Ínsula* 368-369, 7.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1999). “Rafael Alberti: pintura en la poesía, poesía en la pintura”. En *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte II*, 285-291. Barcelona: Biblioteca Abat Oliba / Publicacions de l'Abadia Montserrat.
- CRESPO, Á. (1963). “Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*”. *Papeles de Son Armadans* XXX 88, 93-126.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1995). “Rafael Alberti: de la poesía a la pintura”. *Ínsula* 582-583, 1-2 y 27-28.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2003). “Los vasos comunicantes: *A la pintura* en la trayectoria poética de Rafael Alberti”. En *Rafael Alberti libro a libro*, M. Ramos Ortega y J. Jurado Morales (eds.), 295-304. Cádiz: Servicio de Publicaciones UCA.
- GARCÍA MONTERO, L. (1991). “Alberti y la pintura”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 5. 9, 51-64.
- GONZÁLEZ, B. A. (1990). “Ekphrasis and Autobiography. The Case of Rafael Alberti”. *Anales de la literatura española contemporánea* 15. 1-3, 29-49.
- GUERRERO RUIZ, P. (1989). *Rafael Alberti. Poema del color y la línea*. Murcia: Myrtia.
- (1991). *Rafael Alberti. Arte y poesía de vanguardia*. Murcia: Universidad.
- JIMÉNEZ FAJARDO, S. (1985). *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti*. Londres: Tamesis Books.
- (1989). “Words Painting Words: Rafael Alberti's ‘Tiziano’”. *Revista Hispánica Moderna* 2, 151-162.
- LORENZO RIVERA, L. (1985). *Rafael Alberti: pintura, poesía y política*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- MORALES RAYA, R. (1985). "Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti". En *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, 11-145. Granada: Universidad.
- PIÑA-ROSALES, G. (2002). "Entre el pincel y la pluma: el principio ekfrástico en la poesía de Rafael Alberti". En *Rafael Alberti*, J. Guerrero (ed.). Murcia: Editorial Aguaclara - Editora Regional.
- SILES, J. (ed.) (2006). *Rafael Alberti. Obras completas. Poesía III*. Barcelona: Seix Barral.
- TORRE, G. de (1970). *De doctrina estética y literaria*. Madrid. Guadarrama.
- TORRES NEBRERA, G. (2011). "Goya en Alberti: análisis de un poema del libro *A la pintura*". *Anuario de Estudios Filológicos Universidad de Extremadura* XXXIV, 281-299.
- WINCKELMANN, A. M^a. (1963). "Pintura y poesía en Rafael Alberti". *Papeles de Son Armadans* XXX. 88, 148-162.

Recibido el 6 de marzo de 2017.

Aceptado el 14 de marzo de 2017.

LAS IMITACIONES HUMORÍSTICAS TELEVISIVAS EN ESPAÑA: PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

THE HUMOROUS IMPERSONATIONS OF TELEVISION IN SPAIN:
PROPOSED CLASSIFICATION

Estrella FERNÁNDEZ JIMÉNEZ

Universidad de Cádiz
estrellaffjj@gmail.com

Resumen: Este artículo es un acercamiento a la tipología de imitaciones humorísticas que se pueden encontrar en las televisiones españolas. Las imitaciones han estado presentes desde los inicios del medio y aún tienen gran presencia. Realizar una clasificación de ellas es el objetivo principal del estudio intentando ser versátil y poder abarcar cualquier imitación. Se atisba que es un campo de investigación aun inexplorado y abordable desde múltiples perspectivas. Destacamos también la notoriedad que las imitaciones pueden llegar a tener en la sociedad donde se produce, alcanzando, incluso, más relevancia que el original.

Palabras clave: Imitaciones. Humor. Tipología. Entretenimiento. Televisión.

Abstract: This paper is an approach to the typology of humorous impersonations that can be found on Spanish television. The impersonations have been present since the beginning of this media, and still have a great presence nowadays. The main objective of the study is to classify, trying to be versatile and being able to include any imitation. It is a research field

that is still unexplored and accessible from multiple perspectives. We also emphasize the notoriety that the imitations can have in the society where it is produced, and the fact that they may become more relevant than the original.

Key Words: Impersonations. Humour. Typology. Entertainment. Television.

1. INTRODUCCIÓN

Las imitaciones humorísticas de famosos son una actividad televisiva que aúnan voz, expresión corporal, teatralidad, fonética, canto, improvisación y maquillaje, elementos que forman parte de la semiótica comunicacional del entretenimiento televisivo y que reúne mucha audiencia. Son clave para el medio audiovisual, pero carecen de literatura científica específica.

Nuestro objetivo consiste en proponer una ordenación de su tipología. Son cuantiosos los trabajos sobre interpretación y arte dramático, así como trabajos, incluidas tesis doctorales, que estudian el humor gráfico (caricaturas, viñetas, tiras cómicas, humor e imitaciones en literatura) debido a que tienen una historia más amplia y siguen estando presentes en la actualidad, pero no se ha hecho hasta el momento una clasificación globalizadora de las imitaciones humorísticas en televisión.

El presente artículo, pese a ser un primer acercamiento formal, deviene de un trabajo fin de máster inédito, realizado como un intento de aproximación al fenómeno (2013). Como hemos observado que el objeto de estudio sigue estando vigente y no solo eso, sino que se reafirma como una de las formas de entretenimiento favoritas de la audiencia, hemos decidido reformularlo y actualizarlo. Por este motivo, puntualmente se citarán declaraciones de imitadores o guionistas sacadas de entrevistas realizadas para el primer trabajo que permanecen inéditas al mundo de la investigación. Las personas entrevistadas (año 2013) fueron: José Guerrero Roldán, guionista de programas radiofónicos de humor donde las imitaciones son una parte fundamental; José Luis García Cossío, también guionista de programas radiofónicos y televisivos donde el humor y las imitaciones están muy presentes; y Carlos Latre, humorista e imitador que

actualmente tiene más popularidad en España, ejerce su trabajo tanto en radio como en televisión, así como en espectáculos teatrales. El recurso de la entrevista en profundidad para este caso es fundamental, ya que analizamos un objeto de estudio vivo del cual sus protagonistas pueden dar ideas clave para un mejor entendimiento. Tenemos presente que en las declaraciones aquí mostradas existe una subjetividad subyacente que, no obstante, no perjudica ni rebaja el valor de las mismas siempre y cuando se tomen como opiniones, como así ocurre.

Para conseguir nuestro objetivo nos basamos en una metodología cualitativa, fundamentalmente la observación de las actuaciones mediante las emisiones televisivas, internet y asistencia a espectáculos, además de revisar la bibliografía concerniente al objeto de estudio.

Investigar sobre las imitaciones humorísticas nos aporta un conocimiento mayor sobre la comunicación, el mundo del entretenimiento televisivo y el radiofónico, así como nociones de interpretación. Asimismo, las imitaciones contribuyen a situaciones de risa y evasión, momentos de reflexión social ya que su materia prima en la mayoría de ocasiones son personajes relevantes de la sociedad.

De las muchas maneras que el ser humano tiene de imitar, como glosa Peñalver (1997: 170), este estudio se centra en dos: “El placer de la imitación del otro en el juego y en el arte del mimo” y “El placer del remedo y de la parodia como recurso humorístico para revelar la relatividad de lo imitado”. La persona imitada que aquí tratamos consiste en alguien de relevancia social y famosa. Puesto que lo fundamental para que alguien sea imitado es que en el momento de la imitación goce de popularidad social y que el público lo identifique rápidamente, que conozca al modelo parodiado. Nos circunscribimos a España, no obstante, la tipología resultante puede ser extrapolable a otros países.

¿Qué características debe tener un personaje para ser imitado? Carlos Latre (2013, entrevista) responde: “A veces, ninguna. Simplemente por estar de actualidad o protagonizar algún momento importante de la vida diaria debe ser introducido en la *cantera* de personajes. Así de fácil... o de difícil”. Esta afirmación también es compartida por José Guerrero (2013, entrevista): “Sobre todo ser conocido, por alguna causa u otra. Pueden ser desde famosos hasta gente que salte a la fama en momentos puntuales”.

“La pintura, la escultura y la poesía, y todo lo que puede ser imitado es agradable, aun cuando lo mismo que se imita no sea ello por sí

agradable” (Aristóteles, *La Retórica*, libro primero, cap. 11, 1371b). Aquí Aristóteles se refiere más a la naturaleza, pero podemos adaptarlo para la sociedad. Muchas veces se imita a personas que aunque sean famosas no son agradables o queridas para la mayoría del público, pero que por eso mismo, al imitarlas y destacar sus vicios, el público lo recibe positivamente:

La capacidad mimética de la especie es la que alimenta y se alimenta en los canales y redes de comunicación que tejen la vida social contemporánea. La inter-comunicación discursiva, la misma comprensión del otro como otro, no sería posible si la emulación, el remedo, la imitación, la imagen reflejada del otro no se acompañaran de un cierto placer en la conciencia que las ejerce (Peñalver, 1997: 169).

Es un recurso audiovisual de primer orden ya que si la imitación está bien hecha produce la risa inmediata. Toda persona es capaz de reconocer si alguien imita bien o mal. Además, es una herramienta para poder analizar la sociedad de una época y un país determinado.

2. CONTEXTO DE LAS IMITACIONES HUMORÍSTICAS

En este apartado vamos a mostrar una panorámica desde los orígenes de las imitaciones humorísticas en televisión hasta la actualidad de las mismas, así como los elementos necesarios para alcanzar el pacto de ficción.

2.1. Reminiscencias bufonescas

El arlequín por medio de la risa era capaz de deshacer las tradiciones establecidas de la cultura, sustituyendo el “ser” por el “deber ser” (Díaz, 2012: 180). Aquí se atisba la función que tienen los imitadores: mostrar lo que un personaje hace o creemos que hace fuera de la visión del público. Recordamos así que “la parodia no es exclusiva de la postmodernidad” (Romano, 1993: 327).

Consideramos que las imitaciones humorísticas son una sofisticación

del trabajo del bufón en las cortes. Exponemos esto debido a que los bufones, desde siempre, han tenido licencia para burlarse del poder en sus actuaciones¹. Los bufones eran capaces de acometer temas tabú (Pinto, 1992: 273). “El privilegio de los bufones, decir verdades que todos callan” (atribuido a Napoleón Bonaparte). Igualmente, como afirma Bajtín (1990: 87), a través de la concepción cómica del bufón pueden destruirse ciertas ideas impuestas por el poder. “La chanza suspende por unos momentos la respetabilidad, la disciplina dramática de los sujetos obligados por las reglas de las ceremonias sociales” (Abril, 1980: 76).

Por otro lado, debemos decir que hay una gran diferencia entre los bufones tradicionales y los imitadores, y es que los bufones de la Edad Media lo eran antes y después de actuar, es decir, era una clase social de la que no podían salir o muy difícilmente lo hacían (Bajtín, 1990: 12). Los imitadores por el contrario, son actores, cómicos, que deciden dedicarse a remedar, pero llevan una vida privada ajena al espectáculo y pueden realizar cualquier oficio. El bufón y el imitador captan aquellas actuaciones que pueden ser subrayadas para criticar y además, para hacer reír. Deben ser capaces de hilvanar humor y crítica sin correr riesgos judiciales. Los bufones acudían a los actos oficiales y los parodiaban (Bajtín, 1990: 11).

Ahora, este trabajo bufonesco, que parece lejano en el tiempo, sigue estando presente hoy día gracias a las imitaciones humorísticas que son frecuentes en los medios de comunicación. Actualmente, en la mayoría de los especiales de Nochevieja de la cadena pública española (TVE), se emiten programas de imitaciones de toda clase de famosos, pero sobre todo de políticos “[José María Aznar] es una golosina para cualquier imitador” (Martínez, 2003: 10).

2.2. Ficción y verosimilitud

La misión del poeta no es escribir fielmente lo que ha ocurrido, sino que puede escribir cosas que puedan acontecer o que deberían suceder (Aristóteles, *La Poética*, cap. 9, 1451a). Para nosotros el poeta es el imitador o guionista.

Según Albadalejo (1998: 58 y 59), en el ámbito de la narración, un modelo de mundo es un universo regido por unas leyes y unas normas

1. Como también hacen, por ejemplo, las chirigotas en el carnaval de Cádiz.

concretas. El autor describe tres. El modelo de mundo *tipo I* corresponde al de “lo verdadero”, las reglas con las que se trabaja son las del mundo “real objetivo”, se evita la ficción y los elementos fantásticos. Tradicionalmente, los textos históricos y periodísticos han entrado en este modelo ya que describen un mundo efectivo, real. El *tipo II* corresponde al de “lo ficcional verosímil”. Las reglas de este mundo no son las del mundo efectivo, pero están construidas en consonancia con ellas. Esto es, trata hechos que aunque no hayan ocurrido pueden suceder. Lo verosímil es “lo que puede suceder de ordinario [y además] cosas que se admite pueden ser de otra manera” (Aristóteles, *La Retórica*, cap II, 1357b)². Por último el *tipo III* recibe el nombre de lo “ficcional no verosímil”. Aquí se infringen o transgreden las reglas del mundo del *tipo I*. Los acontecimientos que ocurren jamás podrían ocurrir en la realidad. Se juega con la ficción y la fantasía. Esto no quiere decir que estos tipos de relatos no tengan coherencia y cohesión interna, sí la tienen ya que se establece un pacto de ficción entre lector-espectador y modelo de mundo. El modelo de mundo más adecuado para nuestro estudio es el *tipo II* ya que casi siempre se imita a personas reales que hablan y se relacionan con hechos reales, aunque lo que aparezca en la imitación no lo hayan hecho o dicho nunca.

“Nos gusta ver ese tipo de personas [famosos y políticos] en situaciones que no se suelen ver habitualmente o en algunas que nos gustaría ver, como cárcel o juzgados...” (García, 2013, entrevista). Las imitaciones juegan y rebajan la importancia que pueda llegar a tener el personaje (Casares, 2002: 179). Uno de los éxitos de las imitaciones es que nos muestran a los famosos tal y como creemos que actúan en su vida privada y como realmente piensan. El intérprete [para nosotros imitador] según Nietzsche es el que deduce la verdadera realidad (Foucault, 1970, en Gabilondo, 1990: 104). Siguiendo con el mundo ficcional verosímil, “El truco está en que todo podría llegar a pasar, en que es real. El hilo conductor a pesar de ser muy surrealista se basa en una situación que puede darse” (David Lillo, guionista de *Yes We Spain* en Latre, 2012 [DVD]). “Los razonamientos que nos hacen reír son aquellos que son falsos, pero podríamos tenerlos por verdaderos si los oyésemos en sueños. Imitan el razonamiento verdadero lo bastante como para engañar a un

2. Otras categorías (referentes al humor informativo) son las que propone Méndez (2014: 68) que podemos equipararlas con las aquí mostradas: referencial, ficcional e híbrida. La híbrida sería el *tipo II*.

espíritu adormecido” (Bergson, 1973: 152). Esta visión relacionada con lo onírico podríamos relacionarla también con lo ficcional verosímil. En una reflexión sobre qué es lo que nos hace reír, Casares afirma que “lo que es absurdo se nos presenta como razonable” (2002: 176). Este tipo de humor es muy usado por José Mota, por ejemplo:

A través de la imitación se pueden sacar situaciones o puestas en escena que el imitado jamás haría. En nuestro caso, hemos metido a Samuel Eto’o haciendo el camino en el Rocío, por ejemplo. Es importante conocer algunas cosas básicas. Lo demás se puede inventar (Guerrero, 2013, entrevista).

José Guerrero también añade que esto es posible, o más bien creíble, siempre y cuando el personaje esté bien asentado dentro del programa y por extensión, entre el público. De esta manera, por muy surrealista que parezca la situación, para los espectadores o radioyentes no resultará extraño. Los poetas cómicos añaden nombres a su capricho basándose en hechos probables (Aristóteles, *La Poética*, cap. 9, 1451a) y “el humor se alcanza tanto por las situaciones (una historia risible) como por la forma de relatarlas (por el lenguaje)” (López, 2008: 242):

El humorista se traslada continuamente desde el plano de la lectura (ficción que se presenta como “realidad” al espectador) al de la interacción con el público (“realidad” que el espectador sabe que es pura ficción). Toda su actuación aparece articulada en torno a estas dos coordenadas (Vigara, 1994: 125).

El pacto de ficción nos lleva a A. J. Greimas quien afirma que lo que parece ser y no es nos lleva a la mentira, pero en el caso de las imitaciones, mediante el pacto de ficción, consideramos la mentira como algo positivo y esencial para que el humor funcione (Greimas y Courtier, 1982: 96-99).

2.3. Hitos de las imitaciones humorísticas en televisión

Que Sócrates se riera de las parodias que le hacían (Casares, 2002:

107) demuestra que estamos ante un fenómeno que no es nuevo, pero sigue siendo capital en nuestras sociedades. “El desarrollo de la prensa, de la radio, de la televisión y de internet han transformado el contenido de la comedia y ampliado sus posibilidades en los últimos dos siglos” (Jáuregui, 2008: 59). Las imitaciones participan de los tres grandes grupos de géneros televisivos: ficción, realidad/información y entretenimiento. Además, actualmente hay gran hibridación de formatos (Sandro y Salgado 2008: 35), por lo que es más fácil encontrarlas en cualquiera de ellos³.

En el género de entretenimiento es donde el humor ha tenido siempre más cabida. Los políticos y en general el poder social han sido el blanco donde las críticas siempre han apuntado. Reírse de los poderosos es un arma social con la que cuentan los ciudadanos que, en sus casas, viendo ridiculizados a sus dirigentes se sienten superiores y así reconfortados (Sandro y Salgado, 2008: 71), de esta manera, gozan de la *gloria súbita*⁴.

Fue con la llegada de las televisiones privadas en 1989, cuando las imitaciones de famosos y de políticos tuvieron más desarrollo en España. Anteriormente a las televisiones privadas en programas como *Estudio Abierto* (Televisión Española, 1970-1975) de José María Íñigo, existía una sección en la que se entrevistaba a gente que imitaba a animales de granja.

Teniendo muy reciente aun el final de la dictadura franquista, en 1979 y de la mano del ya mencionado José María Íñigo, aparece un trío cómico que posteriormente se convertirá en dúo que revolucionará el panorama humorístico de la televisión española: *Martes y Trece*. Serán ellos los que establezcan el *sketch* en los cuales se alternan situaciones de la vida cotidiana con imitaciones de famosos. En *Martes y Trece* será donde se reflejarán los humoristas que posteriormente vengan. Después, el dúo tuvo más apariciones en programas relevantes hasta que, casi por norma, estos humoristas fueron los encargados de hacer los especiales de Nochevieja desde 1985 hasta 1997.

En 1985 ya podía apreciarse una mayor producción de imitaciones en televisión, como podía verse en el programa *Como Pedro por su casa* (Televisión Española, 1985), donde aparecían “chistes, parodias, imitaciones y sátira política” y ya era posible hacer humor de una manera

3. “Las transgresiones antes reservadas al café-concert o al teatro de revistas caben hoy en la pantalla” (Romano, 1993: 327).

4. El término *gloria súbita* proviene de la obra *Leviatán* escrita por Hobbes en 1651. Aclaración encontrada en Llera (2003).

más libre, pero aun se mantenían en un segundo plano y sin darles mucho protagonismo (Fernández, 1998: 55 y 131).

En 1992 ya se habían emitido más de 60 programas de género humorístico. Después tuvieron una gran caída en las parrillas televisivas, pero con la llegada del nuevo milenio volvieron a remontar y ofrecer una oferta variada (Sandro y Salgado, 2008: 42). Podríamos decir que, poco a poco, se va forjando lo que luego tendrá más arraigo en la televisión española: el formato del “*infoshow* de imitaciones” que “engloba aquellos programas que usando la actualidad como punto de partida, la parodian mediante imitadores que ‘clavan’ a conocidos personajes para recrear, desde la distancia humorística, situaciones conflictivas acontecidas a lo largo de la semana” (Sandro y Salgado, 2008: 176). Esto será lo que actualmente ya podemos llamar programa de *sketches*.

Inaugurada la década de los noventa, aparece un humorista procedente de Santo Domingo y del mundo del circo, que con asombrosas cualidades vocales, pondrá de nuevo las imitaciones en primera fila en el mundo del entretenimiento. Se trata de Julio Sabala a quien se le llega a conocer como “El hombre de las mil caras”.

A mediados de los noventa se presenta en el panorama televisivo español el programa *Lluvia de estrellas* (Antena 3, 1995-2001 y TVE, 2007), programa aún muy presente en la memoria colectiva de los españoles. Era un concurso en el que los participantes tenían que imitar a sus cantantes favoritos para poder ganar el programa enfrentándose a un jurado. En 1995 también aparece el primer *late night* español, *Esta noche cruzamos el Mississippi* (Telecinco, 1995-1997), donde las imitaciones de Rambo y Chiquito de la Calzada tuvieron gran relevancia y hoy también se siguen recordando.

Otro programa de importancia capital es el protagonizado por *Los Guñoles*. Procedentes de Francia e Inglaterra, los guñoles se dieron a conocer en España en el programa *Lo + Plus* (Canal +, 1995-2005). Aún en emisión en otros países, el programa lo presentaban unas marionetas de un tamaño algo mayor que el humano manipuladas por dos personas y con la voz doblada por una tercera. Al ser hechas de látex podían dar forma a la imagen caricaturizada del personaje parodiado. Fue revolucionaria la forma de crítica al poder político de la época, creando seña de identidad. Estos títeres tienen reminiscencias de los títeres de los bufones, “Dando lugar al más longevo y sólido informativo paródico de la parrilla. Admitiendo sin

complejos su condición de bufones –o sea, de personajes que hacen reír al pueblo con sus críticas a los poderosos–” (Sandro y Salgado, 2008: 29).

La parodia nacional (Antena 3, 1996-1999), gozó también de gran popularidad. Aunque en la mayoría de ocasiones los intérpretes cantaban imitando a famosos, realmente, el peso del programa recaía más en las letras de las canciones (que enviaban los concursantes y cantaban los intérpretes del programa), que en la imitación en sí misma.

Crónicas Marcianas (Telecinco, 1997-2005), sin ser un programa de imitaciones, dio a conocer a un imitador de gran recorrido en el panorama humorístico español: Carlos Latre. Allí Latre muestra su gran repertorio de imitaciones.

El Informal (Telecinco, 1998-2002) fue otra emisión en la que las imitaciones tenían importancia. Aunque los presentadores Javier Capitán y Florentino Fernández en alguna ocasión se caracterizaran como los parodiados, la característica principal de este programa de humor fueron los doblajes de voz de secuencias de películas y los vídeos musicales de imitación.

De ámbito autonómico, el programa catalán *Polònia* (TV3, 2006-Actualidad) es un programa enteramente dedicado a imitaciones. Tiene sus orígenes en un programa de radio de sátira política, *Minoría absoluta*. Al mismo tiempo que *Polònia*, nace *Crackòvia* programa también de imitaciones, pero dedicado en exclusiva a parodias deportivas⁵.

El programa de televisión que ha vuelto a poner las imitaciones como clave del entretenimiento televisivo es *Tu cara me suena* (Antena 3, 2011-Actualidad). En cada edición (cinco ediciones hasta 2017) ocho famosos deben imitar a diferentes cantantes durante una gala de emisión semanal. Además de las ocho imitaciones, cada gala cuenta con un algún

5. En Andalucía también existe un programa de radio llamado *El Pelotazo* (Canal Sur Radio, 2001-Actualidad), magacín deportivo que tiene una sección reservada en exclusiva también para imitaciones de personas y temática relacionadas con el mundo del deporte. En este programa de radio no sólo aparecen personajes deportivos, también de todos los sectores de la actualidad. La misma mecánica sigue el programa de radio *La cámara de los balones* (SER). Los argumentos a parodiar en la radio son los mismos que en la televisión. En la radio el imitador puede estar más relajado en gestualidad, prácticamente innecesaria, pero tiene que estar más reforzado en cuanto a guión, ya que las imitaciones suelen hacerse en directo. “En radio la hilaridad parte más de lo que se dice y de cómo se dice” (Latre, 2013, entrevista). En la radio el oyente no ve al imitador. Puede que resulte más efectiva la imitación si lo imita vocalmente bien con independencia de que el imitador se parezca o no físicamente al imitado. Gracias al efecto evocador de la radio, el oyente al tener en mente al imitado, personaje real, creará que el que le habla es el original, aun sabiendo que es un imitador. En cuanto el locutor o imitador dice “Nos encontramos en...” surte el mismo efecto que el más elaborado de los platós en televisión gracias a la imaginación de los oyentes y al pacto de ficción.

invitado sorpresa. Al seguir el formato de *talent show*⁶ interviene un jurado. Este jurado está compuesto por figuras muy conocidas del entretenimiento español. El maestro de ceremonia de las galas semanales es Manel Fuentes, periodista y presentador de radio y televisión, que hacía las veces de imitador en *Crónicas Marcianas* hasta que se incorporó Carlos Latre. Tanto presentador como jurado son especialistas en interpretación, cada uno en su especialidad. Además, el programa muestra el proceso de creación de la imitación desde conocer quién es el personaje al que hay que imitar a cómo se mueve, qué personalidad tiene, con qué tesitura de voz canta, hasta qué gestos hace, etc. Todo esto enseñado por Ángel Llacer (también es jurado), un especialista en canto, y una coreógrafa.

Lo que causa más expectación en el programa, además de cómo lo harán, es cómo irán caracterizados. El programa cuenta con un equipo de caracterización y vestuario que transforma la fisonomía de los participantes para que la imitación sea más exitosa.

La emisión ha gozado de una gran audiencia, un 23% de media, ya que tiene una gran carga de humor blanco apto para todas las edades. Los participantes están buscados de manera que pertenezcan a multitud de campos profesionales, aunque todos ligados a la comunicación y cuentan con la simpatía del público. El formato de este programa español ha sido vendido a numerosos de países: Chile, Portugal, Italia, Rumanía, Turquía, Alemania, Argentina, Francia, Holanda, Reino Unido y Brasil⁷.

Mostramos así, que las actuaciones humorísticas no han pasado de moda y que cada cierto tiempo un programa de televisión las vuelve a reactivar. En 2017 ha aparecido el programa *Tu cara no me suena todavía* que sigue la misma dinámica, pero los concursantes no son famosos (de momento) al igual que *Tu cara me suena mini*, cuyos concursantes eran niños. Igualmente, el programa de imitaciones *Homo Zapping* ha vuelto renovado a la parrilla televisiva (2017).

3. PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA

6. Formato de concurso televisivo en el que se valora un determinado talento que desarrollan los concursantes. El caso de *Tu cara me suena* es un híbrido con *celebrity show*, concurso en el que los participantes son famosos.

7. <http://blogs.lainformacion.com/telediaria/2012/09/30/tu-cara-me-suen-regresa-convertido-en-un-exito-mundial/> [22/04/2013].

Henri Bergson (1973: 31 y 32) sostiene que el buen caricaturista es capaz de resaltar rasgos de la cara de una persona que parecía no tener rasgos muy destacados, esto es, exagera esas características para que las demás personas puedan verlas. Este ejemplo podría aplicarse a las imitaciones. El imitador o caricato también centra su atención en rasgos que para las demás personas han podido pasar desapercibidos, diríamos que saca a la luz lo invisible para el resto de personas (Foucault, 1999: 35). “[La caricatura] [...] se caracteriza por una exageración grotesca y deforme de los rasgos físicos y morales de la persona” (Carpio, 2009: 43), la caricatura al ser icónica la descodificación es inmediata. De ahí que, como decíamos en la introducción, sea fácil reconocer si alguien está bien imitado o no.

Estos rasgos son manifestados por la voz y gestualidad en lugar de trazos dibujados. El cuerpo del imitador es el lienzo o papel sobre el que dibujaría el caricaturista. Una vez que el imitador remeda a un personaje hace que nosotros como espectadores de la imitación, cuando veamos al referente real, busquemos los rasgos resaltados o exagerados por el imitador. Si la imitación está bien hecha encontraremos dichos rasgos.

Bergson (1973: 90) distingue entre lo cómico y lo ingenioso. Lo cómico correspondería a lo que nos hace gracia de por sí, cuando nos reímos de algo o de alguien por su forma de ser, o por decir alguna frase de manera que nos produce risa. Mientras que alguien es ingenioso si es capaz de hacer que nos riamos de una tercera persona, de nosotros mismos, o de cualquier cosa que esa persona ingeniosa quiere que nos riamos. En una imitación nos reímos del imitador, pero porque en ese momento no *es* el imitador, sino la persona a la que imita, así reconocemos el valor de la imitación del caricato. Por ejemplo, cuando José Mota imita a un político, nos reímos gracias a José Mota de ese político. “Lo más importante es coger el alma, que el público vea en ti lo que recuerda del original” (Latre en el programa de televisión *La Semana más larga*, Canal Sur Televisión)⁸.

La importancia de la comunicación no verbal es crucial en las imitaciones humorísticas. En muchas ocasiones no es trascendental lo que está diciendo el imitador y nos centramos más en sus gestos, que pueden tener igual o más valor que la palabra en una imitación ya que no

8. <https://www.youtube.com/watch?v=l8Ki0c7xWos> Minuto 42.15 [Consultado el 5 de abril de 2017].

solo la forma de hablar es importante (Pinto, 1992: 266). También Pinto (1992: 288) apunta hacia la reproducción de estereotipos para provocar la risa. Como estamos tratando las imitaciones podríamos decir que las frases de estereotipos pasan a ser frases estereotipadas, peculiares, de cada personaje. La repetición de muletillas de famosos causa risa siempre y cuando esa repetición esté bien traída, es decir, se deberá repetir en el momento oportuno, con naturalidad, ya que si no ocurre así, produciría todo lo contrario al humor: rechazo y hastío (Bergson, 1973: 66).

Latre, en otra entrevista, afirma que cuando él imita no solo intenta copiar al personaje, sino que intenta averiguar qué piensa, cómo siente y qué diría⁹. Las imitaciones humorísticas no solo tratan de repetir frases sino que tienen que aportar, por así decirlo, la gracia y la creatividad del imitador.

A continuación mostramos la tipología de imitaciones que hemos elaborado a partir del corpus analizado:

3.1. Sexo del imitador: masculino o femenino

Consiste en diferenciar si el que imita es un hombre o una mujer. Los tonos de voz y timbre que requiera alcanzar el sujeto imitado condicionarán al imitador o imitadora dependiendo del manejo de sus cuerdas vocales.

3.2. Origen: personajes reales o ficticios

Los personajes reales son los más habituales en las imitaciones. Son los famosos que existen y el imitador los toma como referencia para su actuación.

Los ficticios son personajes creados por el imitador o representaciones de estereotipos presentes en la sociedad donde el programa televisivo funciona: jubilados, niños, cualquier oficio, etc. En el caso de los personajes ficticios no se tratarían de imitaciones como en esta investigación están siendo estudiadas, son un tipo de creación humorística que comparte algunas de las características que aquí mostramos.

9. Cita extraída de la entrevista realizada por Julia Otero el 24 de noviembre de 2012, en la que Carlos Latre dice: “Jo quan faig un personatge no només al copiu. O intento copiarlo, sino, intento saber què pensa, com sent i què diria”. <https://www.youtube.com/watch?v=-93DIDSHzIo> [02/06/2013].

3.3. Sexo del imitado: masculino o femenino

Es una diferenciación muy relacionada con el punto 3.1 y muy importante desde el punto de vista de la interpretación puesto que las tesituras de voz dependiendo si se imita siendo un hombre a una mujer, o siendo una mujer imitar a un hombre, puede entrañar dificultades que pongan impedimentos para su ejecución.

3.4. Temporalidad: clásicas o actuales

Un programa como fue *Lluvia de estrellas* o en la actualidad *Tu cara me suena*, mezclan estos dos modos, ya que pueden ser canciones actuales o del pasado. Por otra parte, programas de entretenimiento con rasgos informativos incluirán en sus imitaciones a personajes de actualidad para que el efecto irrisorio sea mayor. Francisco Checa y Concha Fernández (2012: 2) afirman que las parodias teatrales buscan sobre todo la cercanía a “los mitos del día” que serán replicados cuanto antes mejor, cuando aun se mantenga el calor del éxito de los originales “tiene que aparecer la parodia casi como una continuación”. Aunque Checa y Fernández hablan del teatro de la Restauración en España, consideramos que dicha réplica es común en nuestro caso estudiado¹⁰.

3.5. Estilo: espejo, base, mixto, o múltiple

Analizando las imitaciones que actualmente se hacen en España, creemos que también es pertinente incluir una categoría dependiendo de la fidelidad al original que tiene la imitación en la actuación. De esta manera, nos encontramos con las imitaciones *espejo*, *base*, *mixta* y *múltiple*.

En las imitaciones de *espejo* el humorista se centra en una imitación muy precisa de la fonética y gestualidad del personaje para producir la risa. Ejemplo de este tipo de imitaciones son las de José Mota o Carlos Latre. Buscan la mayor fidelidad posible.

Otro tipo de imitaciones, podríamos llamarlas de *base* –o “impresionistas” siguiendo con la tipología dada por García (2013,

10. “Un punto clave es la instantaneidad, la manera distractiva en que generalmente se produce la recepción del televidente, lo cual exige esfuerzos permanentes, desde el otro lado, para captar audiencia” (Romano, 1993: 326).

entrevista)¹¹-. Parten del pretexto de la imitación de un personaje famoso, pero la actuación se desarrolla sin concederle tanta importancia de cómo es imitado, sino que prima la interacción con la situación. Aquí encontraríamos las imitaciones de Joaquín Reyes en los programas de televisión *Muchachada Nui*, *La Hora Chanante* o *El Intermedio*. Reyes, pese a estar bien caracterizado en estos programas como el personaje al que interpreta, en ningún momento pretende que su voz y gestualidad sean parecidas. Su fórmula es presentarse como “Hola, soy (y añade el nombre del personaje)” a partir de ahí construye la parodia. Jorge Cadaval, componente de *Los Morancos*, es otro humorista en el que la personalidad del imitador eclipsa al imitado, y ocasionalmente Millán Salcedo, componente del dúo *Martes y Trece*, quien el viernes 30 de diciembre de 2016 fue al programa de televisión *Sálvame Deluxe* (Telecinco, 2009-Actualidad) y explicó que en varias ocasiones lo habían llamado del programa de imitaciones *Tu cara me suena*, pero él se ha negado a ir como concursante, pese a haber ido como invitado en alguna ocasión, comentaba, ya que él no imita, hace parodias. Con esto se refiere a que usa la imitación para hacer reír, pero su propósito no es ser fiel al personaje. “En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente positivo que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales” (Bajtín, 1973: 23). También Bajtín comenta que Flögle (1788), “califica de grotesco a lo que se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado”. La exageración, lo hiperbólico, no se toma como algo negativo para el humor.

Las imitaciones pueden ser un fin (*espejo*) o un camino (*base*) para hacer reír. Con esto nos referimos a que humoristas como José Mota o Carlos Latre lo ubicaríamos como fin, ya que buscan la perfección en la imitación en la mayoría de ocasiones, mientras que en el caso de *Los Morancos* y Joaquín Reyes, es más bien un camino, una herramienta para transmitir más su propia personalidad e ideas, que para alcanzar la imitación perfecta. “Se suple la dificultad de enfrentarse a un personaje

11. “Las imitaciones de personajes famosos tienen a mi juicio, dos maneras de realizarse semejantes a los estilos en la pintura. El estilo hiperrealista, en el que el riesgo de fracaso es mayor por la evidencia ante el modelo a imitar, y el estilo impresionista en el que la imitación no llega a ser tan fiel, pero que recoge el espíritu del personaje”(García, 2013, entrevista).

con la parodia que se hace de este, en la que el público agradece el guión, el contexto en el que se pone al personaje y la desvergüenza del imitador...” (García, 2013, entrevista):

La subordinación al efecto humorístico no debe influir en la técnica hasta el punto de devaluarla, sino que cada dibujante humorístico o caricaturista, busca dicho efecto dentro de su estilo, que como en el arte plástico, es un valor diferencial que cada autor debe lograr (Povedano, 2014: 9).

Un ejemplo muy ilustrativo de esto que exponemos se vio en una entrevista en el programa *El Hormiguero* (Antena 3), en septiembre de 2016, donde Pablo Motos, presentador del programa, pide a los invitados Carlos Latre y Joaquín Reyes que imiten a su estilo al reconocido cocinero español Ferrán Adrià. Latre lo hace imitando el timbre de voz y su comunicación no verbal: gestos, tics, ademanes, etc., así como el contenido de lo que dice está basado en el personaje que imita. Reyes, por el contrario, como puntualizábamos anteriormente, usa su fórmula “Hola, soy Ferrán Adrià...” y a partir de ahí interpreta al personaje con el mismo tono de voz de todas sus imitaciones¹². El público acepta y ríe ambas imitaciones por igual, con lo cual ambas fórmulas funcionan.

En el tipo *mixto*, tanto imitación meticulosa como aportaciones ajenas al personaje tienen un peso equitativo. El programa *Homo Zapping* (Antena 3) podríamos considerarlo de este tipo. En él se compaginaban imitaciones muy fieles con parodias en las que el imitador era más libre, como la sección *Estrenos de Cartelera* interpretada por Paco León.

Algunos imitadores también interpretan a un personaje cuando ya están imitando a otro, de manera *múltiple*. Es el caso de José Mota cuando caracterizado como el rey Juan Carlos I hace como si el rey imitara a su vez a otros personajes. Este tipo de imitaciones se hace poco, ya que puede provocar saturación en el espectador¹³.

12. Puede consultarse el vídeo mencionado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=YEL-5XS82i0> [10/01/2017]. En otra ocasión, en ese mismo programa, se pide a Carlos Latre si puede hacer de *Camela* y este pregunta “¿de él o de ella?”, demostrando que puede diferenciar el timbre de las dos voces.

13. De todas maneras, José Mota en sus últimos programas, tanto en Televisión Española como en Telecinco, ha tenido una sección se que llamaba *Tu cara me suena*, igual que el programa de Antena 3. Con lo

3.5.1. Caso extraordinario de la superación: de lo real a la ficción.

Nos detenemos aquí para mostrar cómo una imitación de *base* puede llegar a crear un personaje completamente distinto al modelo imitado. En *Los Guiñoles*, como apuntábamos con anterioridad, ya atisbábamos este fenómeno de superación. Entiéndase “superación” como mayor reconocimiento entre el público que el personaje real. Podríamos considerar el siguiente caso como paradigmático de la importancia que, a partir del año 2000 aproximadamente, tomó la imitación en España. Se trata de la imitación de un personaje llamado “La Pantoja de Puerto Rico”.

En el año 2000 Carlos Latre aparece en el programa nocturno de máxima audiencia *Crónicas Marcianas*. Como anteriormente mencionamos, la función de Carlos Latre consistía en imitar al personaje de relevancia de esa semana, o incluso, con el perfeccionamiento de sus imitaciones, de ese mismo día.

Crónicas Marcianas descubre que en Puerto Rico hay un hombre, Rudy Martínez, que imita –cree imitar– a la cantante Isabel Pantoja, y se hace llamar “La Pantoja de Puerto Rico”. Javier Cárdenas, por entonces reportero del programa, se desplaza a Puerto Rico y hace una entrevista a “La Pantoja de Puerto Rico”. Este vídeo dura apenas unos minutos y Javier Sardá, director y presentador del programa, decide que Carlos Latre la imite¹⁴.

Una noche en el programa aparece Latre caracterizado con la ropa similar a la de “La Pantoja de Puerto Rico”, voz y gestos parecidos. Pero al tener tan poco material para inspirarse en ella y poder imitarla, Carlos Latre comienza a inventarse *motu proprio*, gestos y tics del personaje, de ahí que desde el principio sea una imitación de *base* y no de *espejo*. Latre explotará las escasas facultades para entrar a tiempo en las canciones, la voz rota, el mal oído y falta de ritmo, así como un despiste generalizado del personaje. En días posteriores, debido al potencial del personaje creado por Latre, deciden cambiarle el vestuario poniéndole uno más cómico. Lo que sí conserva de la imitación primigenia y del personaje *original* de Puerto Rico es el maquillaje, las uñas postizas, los pendientes y el peinado. A la hora de salir al plató, aparece Carlos Latre cubierto con una

cual tendríamos: la parodia o imitación de un programa, *Tu cara me suena*; a un famoso imitado por José Mota, que a su vez cantará como otro cantante conocido. En un mismo *sketch*, tres imitaciones juntas.

14. Trataremos en femenino al imitador de la Pantoja, “La Pantoja de Puerto Rico”.

especie de bata, hasta que subiéndose a la mesa, hecho característico de ese programa, muestra el nuevo vestuario siendo este más cómico que el anterior, y que tomará como uniforme. Latre se pone a bailar dejando de un lado la imitación. En ese momento asistimos a lo que consideramos algo trascendental en la imitación humorística: la superación del imitador al imitado, desarrollando una personalidad más fuerte y popular que, en este caso, “La Pantoja de Puerto Rico”. Latre tendrá una forma de hablar, de bailar, de cantar y de actuar más dicharachera y dinámica, e incluso utiliza frases y palabras en supuesto inglés. En este contexto es cuando Carlos Latre dice su famoso “¡Y eso!” a modo de muletilla¹⁵, expresión que jamás usó “La Pantoja de Puerto Rico”, sino que nace del ingenio del imitador (Bergson, 1973: 90). Además, al hablar incluye al final de casi todas las palabras una “s”, haciendo que el personaje dentro del programa se llame “Pantojas”, con “s” al final. “El imitador (o guionista) ve las posibilidades del personaje e instituye actitudes que no existen en él pero que encajan perfectamente con su perfil y el público asimila y agradece” (García, 2013, entrevista). Esta superioridad también la comenta Wayne Booth (1974, en Pinto, 1992: 295) cuando afirma que mediante la reconstrucción de una parodia en referencia al original, se llega a la superación del mismo. Es tal la superación del imitador en referencia al original que cuando *Crónicas Marcianas* consigue traer al programa a la verdadera “Pantoja de Puerto Rico”, es decir a Rudy Martínez, le obligan a decir la expresión “¡Y eso!” y el público se extrañó de que era distinto a cómo lo decía Carlos Latre. Ahora es el original el que quiere imitar a su propio imitador. De hecho, apareció con la misma ropa que Carlos Latre sacaba imitándola. “Tuvo de ‘adaptarse’ a lo que de ella se conocía” (Latre, 2013, entrevista). Este personaje se hizo famoso tras ser imitado¹⁶.

El “carácter parasitario de la parodia”, como afirman Checa y Fernández (2012: 3), desaparece en cuanto el resultado es una obra totalmente distinta a la original.

Debido a la repercusión que tuvo esta imitación, fue parodiada a su vez por otro programa de imitaciones. *Homo zapping* imitó al imitador (Latre) del imitador (Pantoja de Puerto Rico) del original (Isabel Pantoja):

15. Sobre la superación del imitado tenemos otra reflexión importante: la asimilación por parte de la sociedad de muletillas creadas por los humoristas (como comparte Romero, 2005: 114).

16. Añadimos que esta imitación volvió a poner de moda la canción *Se me enamora el alma*, del año 1989.

- 1º Isabel Pantoja (original).
- 2º Pantoja de Puerto Rico (Rudy Martínez).
- 3º Pantojas de Puerto Rico (Carlos Latre).
- 4º Pantoja de Puerto Rico (*Homo zapping*).

Como comenta José Guerrero (2013, entrevista) es habitual que cuando se quiere imitar a alguien se recurra a lo que recordamos del imitador de esa persona. Aunque concretamente en este caso, *Homo zapping* claramente imitaba a Latre y no a la original (de Puerto Rico) ya que ese no era su objetivo.

Otro ejemplo de superación del original lo encontramos en la parodia de *Los Morancos* del grupo *O-Zone* y su tema *Dragostea dintei* (2004) cambiando la letra por *Pluma gay*. También tuvo mucha repercusión la versión de *Mamma Mía!* del grupo ABBA, interpretada por los presentadores de *El Informal*, llamada *Qué manía*.

3.6. Intención: jocosa o mordaz

La imitación *jocosa* es la que imita a un sujeto sin ridiculizarlo en exceso, de manera más fina o sutil. La ironía suele ser muy utilizada en estas imitaciones: “En la ironía, es mucho más lo no dicho que lo dicho” (Carpio, 2009: 36)¹⁷. Toda imitación como aquí la estamos tratando (humorística) contiene componentes jocosos puesto que su fin es hacer reír. Además, junto a la ironía durante las imitaciones aparecen veladamente multitud de figuras retóricas, sobre todo de comparación, por ejemplo: las hipérboles, al exagerar algún elemento del personaje; alegorías, al cambiar de contexto al personaje imitado para provocar mayor humorismo, etc. La imitación *jocosa*, pese a contener casi siempre elementos de burla, es la que desearía algún famoso que quisiera mayor notoriedad pública, ya que ser imitado da relevancia en la sociedad y actualiza la agenda *setting* de los espectadores¹⁸. Si alguien consigue ser imitado es porque tiene la

17. Ironía: “Burla fina y disimulada. Tono burlón con que se expresa ironía. Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada” (DRAE); estas imitaciones pudieran considerarse como “benévola: Que tiene buena voluntad o simpatía hacia las personas o sus obras”. Recordamos que siempre tratamos las imitaciones de manera humorística. Una imitación no humorística correspondería, por ejemplo, a los doblajes de cine de los especialistas. Esto no excluye que una imitación pueda ser benévola, pero en general siempre contiene matices de ironía o burla.

18. Se conoce como agenda *setting* al repertorio de temas que están de actualidad en los medios de comunicación, de lo que la gente habla y es consciente que transcurre. Puede suceder que un tema pasado, antiguo, vuelva a ponerse de actualidad al aparecer en los medios.

relevancia suficiente como para que un imitador se fije en él o ella.

“No solo nos reímos de los defectos de nuestros semejantes, sino a veces también de sus cualidades” (Bergson: 1973: 114). Que un imitador parodie a alguien no significa que tenga animadversión hacia esa persona. Puede incluso que tenga al imitado en alta estima y la imitación se convierta en homenaje, siendo así benévola.

La imitación *mordaz* no sería deseada por parte del famoso ya que usa el sarcasmo y se centra sobre todo en la humillación pública, destacando más las carencias, tics y defectos que las virtudes¹⁹. Es muy usual que a un imitador se le pregunte ¿Alguien se ha molestado con alguna imitación que hayas hecho? Las imitaciones mordaces son las que se hacen, en su mayoría, a los políticos a modo de reprimenda o efecto correctivo (Jenkins, 1994 en Carpio 2009: 33), criticando así al poder establecido para que el espectador disfrute de la gloria súbita que antes destacábamos²⁰.

3.7. Presupuesto: alto o bajo

Es tan rica y diversa la variedad de imitaciones que podemos encontrar en España que cabría otro rasgo diferenciador: el presupuesto.

Si el imitador está consolidado, solo con su presencia bastaría para hacernos creer que se ha transformado en el personaje imitado. Esto es lo que ocurre por ejemplo, en las actuaciones de Carlos Latre en el teatro: vestido de negro para evitar distracciones y sin ningún tipo de complemento como pueden ser pelucas (sólo usa una en una ocasión) o prótesis, hace que veamos al personaje. Es cierto que en sus espectáculos se ayuda de luces, imágenes y sonidos para crear atmósfera, pero son elementos que podríamos llamar ajenos o de apoyo al público. Es el caso también del programa *Tonterías las Justas* (Cuatro 2010-2011) en su sección *La Flecha* donde el presentador Dani Martínez imitaba a famosos

19. Siguiendo a Bruzos (2005) pertenecería ya al género de la sátira en el sentido literario.

20. “La caricatura personal gradúa su humor en la representación de sus víctimas, pudiendo tratarse de un homenaje a un personaje cultural, en el que usa suavemente la deformación, o abstrae los rasgos, o bien de una crítica feroz, cuando utiliza la deformación de manera muy agresiva para satirizar a un personaje que considera, o es considerado por una parte de la sociedad, como detestable” (Povedano, 2014: 16). Por otro lado, tal puede llegar a ser la repercusión de los imitadores y su objetivo “correctivo” que “la gesticulación de una locutora de Canal 9 resultó blanco de la caricatura, con el llamativo efecto de que la misma trató, en lo sucesivo, de controlar sus tics más notorios” (Romano, 1993: 329). Romano indica que esto sucedió en Argentina en la década de los ochenta. En España no hemos observado que algún famoso contenga su gestualidad debido a sus imitadores aunque no se descarta, solo que aquí no ha sido analizado.

del panorama español sin tener que disfrazarse, mientras una flecha en una pantalla le indica el cambio de famoso.

Otro tipo de economía de imitación serían las imitaciones que con un escenario y complementos tienen el efecto deseado. *Los Morancos* consiguen hacer una versión de *Dragostea din tei* con un grupo de personas que bailan, algo de vestuario y un gran plano secuencia que, gracias a la variedad de planos durante la grabación, tiene un efecto tan dinámico como lo tendría un mayor número de cámaras.

Por último, podemos encontrar imitaciones de gran presupuesto como pueden ser las que hace José Mota, en las cuales usa multitud de atrezzo, vestuario, personajes y escenarios. Son distintos estilos de imitaciones, en los que cada imitador se siente más cómodo.

Recopilamos pues, en un esquema nuestra propuesta tipológica dividida en 7 criterios:

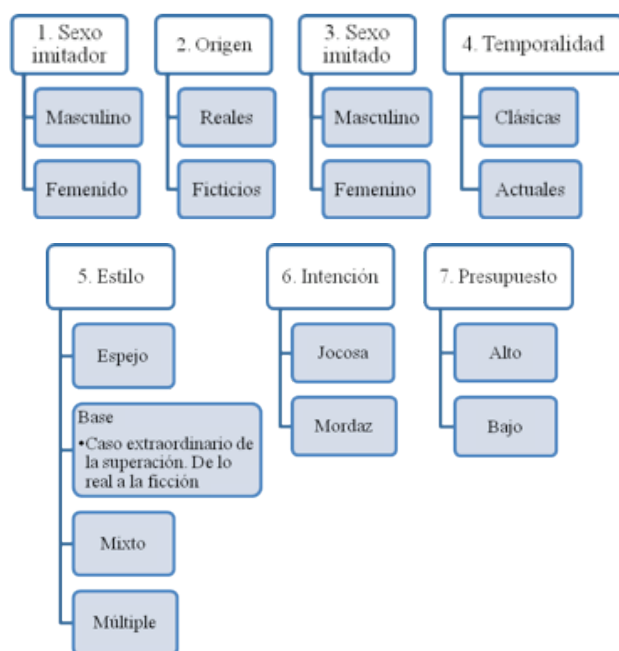


Tabla 1. Esquema de tipología de imitaciones humorísticas en España.
Elaboración propia.

3.8. Caso ilustrativo: imitaciones del cantante Raphael

Como ejemplo de la variedad de tipologías que podemos encontrar analizamos las imitaciones hechas del cantante Raphael. Este artículo nos ha permitido ver que imitar a cantantes siempre ha tenido buenos resultados de audiencia en los programas de entretenimiento. El caso de Raphael es paradigmático puesto que ha sido objeto de imitaciones desde el comienzo de sus más de 55 años de carrera profesional.

Mostramos un extracto de una entrevista realizada al cantante publicada por *actualidad.rt.com*:

- *Pregunta: Usted ha dejado unas señas ahí sobre el escenario con las que la gente lo identifica. Algunos lo identificarán con esa mirada, otros con los gestos de su boca, con su dramatización sobre el escenario o incluso con la chaqueta sobre el hombro.*

- *Respuesta: No, eso lo hice una vez. Lo hice una vez en toda mi vida, en una película.*

- *Pregunta: Y mire si le marcó*

- *Respuesta: No, el público hace que eso marque. Porque el público empezó a imitarlo y los imitadores, quiero decir, los artistas que se dedican a imitar a los demás. Entonces son los que hacen que esas cosas trasciendan. Pero para mí fue un gesto, además señalado por el director de la película: “En este momento te echas la chaqueta al hombro y andas” y eso hice. Y eso quedó marcado como una cosa extraordinaria, que para mí es un movimiento normal y corriente.*

- *Pregunta: Pero quedó asociado a la figura de Raphael.*

- *Respuesta: Sí, sí²¹.*

En relación con nuestra tipología, vemos que se trata de un personaje *real*, es un *hombre* y además la mayoría de las veces es imitado también por *hombres*. En cuanto a la temporalidad, depende de la canción que sea imitada: por ejemplo, la canción *Mi gran noche* (1968) correspondería a

21. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FJ-zSWwrFcQ> [18/01/2017].

las *clásicas* y si fuera imitado cantando una canción de su último disco *Infinitos bailes* (2016) correspondería a una *actual*. La intención dependerá del contexto, pero sus imitaciones desprenden jocosidad más que elementos mordaces, al menos los ejemplos que hemos observado. El presupuesto dependerá del programa en el que se inserte la imitación.

Mostramos seguidamente un extracto inédito (y autorizado) de una entrevista de investigación académica que realizamos a Raphael (20 de septiembre de 2016) a propósito de temas relacionados con su comunicación no verbal donde le preguntamos su opinión sobre las imitaciones que hacen de él:

- *Pregunta: Aunque sostienes que solo Juan Ribó te interpretó...*²²
- *Respuesta: Y muy bien*
- *Pregunta: ¿Entiendes que por tu quinésica, manera de moverte, eres un objetivo claro para cualquier imitador en España?*
- *Respuesta: Juan no me imitó, Juan lo hizo tan bien que no me imitó. Yo tuve una conversación con él y le dije “No me imites, interprétame”. Y me interpretó y lo hizo fenomenal.*
- *Pregunta: ¿Pero entiendes que te caricaturicen?*
- *Respuesta: Sí, bueno, eso es un puro disparate [Risas].*
- *Pregunta: En un programa de Raffaella Carrá, Millán Salcedo de “Martes y Trece”, hizo una broma con un gesto que se supone que tú realizabas y te hizo hacerlo para demostrar que lo hacías.*
- *Respuesta: No me acuerdo bien de ese momento. Pero los imitadores lo que tienen es que se imitan a sí mismos. Ellos ven un personaje, lo ven a su manera y luego lo ridiculizan y lo llevan ya a extremos que no tienen nada que ver. Una imitación es muy difícil de hacer. Una buena imitación es muy complicada y es muy difícil.*

La situación por la que preguntamos a Raphael se trata de un

22. Interpretación en la película sobre la vida del artista llamada *Raphael: una historia de superación personal*. (Antena 3, 2010).

momento en el que el humorista Millán Salcedo le pregunta a Raphael en directo en el programa *¡Hola Raffaella!* (TVE, 1992-1994): “¿Raphael, por qué haces esto siempre?” En ese momento Millán se lleva los dedos índice y corazón a la mejilla derecha de su cara, dándose pequeños toques en el rostro, mientras entona la pregunta con el modo de hablar del cantante -según el humorista- y abriendo mucho los ojos. En ese momento Raphael le pregunta: “¿Esto? ¿Cuándo hago yo esto?” y procede él mismo, Raphael, a gesticular igual que estaba haciendo Millán Salcedo en ese momento, a lo que Millán contesta: “Pues ahora ¿No lo ves?”. Eso provocó las risas de los asistentes y del propio Raphael²³. Este gesto, llevarse los dedos a los pómulos o a la cara lo usan muchas personas cuando de manera *casera* imitan a Raphael, siendo un gesto introducido por Millán, es decir, la gente imita a Millán imitando a Raphael²⁴.

“Lo que funciona como síntoma de la actitud humorística del sujeto es un error, una desproporción, una rigidez en el comportamiento, una desviación o incoherencia con respecto al orden natural de los acontecimientos” (Núñez, 1984: 270). Por esta razón las imitaciones humorísticas deben tener algo de surrealismo para causar humor e impacto en la audiencia. Una imitación perfecta puede causar admiración y es valorada en concursos de imitaciones (*Lluvia de estrellas*), pero para que sean humorísticas han de tener ese componente de “desviación” que citaba Núñez. Por este motivo las declaraciones de Raphael sobre que las imitaciones “son un puro disparate” son acertadas puesto que normalmente se hipertrofian rasgos del personaje buscando el humorismo, como es el gesto que hace Millán, que toma de *base* para imitar al cantante. Con esto mostramos que, efectivamente, hay imitaciones que incorporan gestos que en origen el personaje imitado nunca ha hecho. Pero igualmente es usado por los imitadores para proceder a la imitación y es tal la trascendencia que las imitaciones pueden llegar a tener en la sociedad, que el público identifica esos gestos o expresiones de los imitadores con los personajes reales.

Si seguimos con el ejemplo de Raphael, en el programa *Tu cara*

23. Momento recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=AF_j7Em9uUo [01/09/2016].

24. “Peirce describe la irrupción de lo real como un signo que compulsivamente produce una reacción de atención, y un modo potencial de comprensión.[...] El entendimiento derivado del signo inicial se asemeja al producido por el testimonio, el documental, las noticias, etc.” (Andacht, 2003: 29-30). Aunque Andacht trate el programa *Gran Hermano*, consideramos pertinente esta cita.

me suena, en las cinco ediciones que existen hasta ahora (2017), ha sido imitado en cinco ocasiones. Los estilos fueron: dos humorísticos (*base*) y tres donde se evita el humorismo (*espejo*). Las imitaciones que evitaron el humorismo, *espejo*, las realizaron Edu Soto, Blas Cantó y Francisco. Las dos más *jocosas* sin llegar a ser *mordaces*, de *base*, fueron llevadas a cabo por Santiago Segura y por Florentino Fernández. De Santiago Segura y de Florentino Fernández, reconocidos humoristas españoles, en sus imitaciones se esperaba la parodia más que la imitación fiel (vocal), y se les adjudicaron canciones donde la comunicación no verbal era más histriónica y de mayor provecho para sus personalidades. Los cinco imitaron a Raphael, pero cada uno con un estilo diferente²⁵.

4. CONCLUSIONES

En este artículo mostramos por primera vez una clasificación de las imitaciones humorísticas televisivas en España. Es un modo de comunicación que aúna: lenguaje, comunicación no verbal, humor, actualidad y cultura, fundamentales para el estudio de la comunicación audiovisual. De hecho, podrían hacerse estudios individualizados sobre estos temas dentro de las imitaciones humorísticas en general, así como estudios también centrados en las imitaciones de personajes de un sector concreto: políticos, cantantes, presentadores de televisión, etc.

Corroboramos que las imitaciones humorísticas en televisión son un recurso importante en el género de entretenimiento que con momentos de mayor y menor auge siempre han estado presentes en las parrillas televisivas, debido a que muchas ofrecen un espectáculo para todas las edades. Como decimos, en las televisiones españolas se dan ciclos de mayor o menor apogeo de programas de imitaciones. De todas formas vemos que el humor siempre está presente en la televisión ya que es un elemento necesario para contrapesar lo serio, y a veces trágico, de la realidad. La actualidad, 2017, es un ciclo favorable para este tipo de programas.

25. Los vídeos de estas cuatro imitaciones están disponibles en internet:

Santiago Segura <https://www.youtube.com/watch?v=5mbMLfxqICs>

Francisco <https://www.youtube.com/watch?v=Kbpr-xBtgY>

Florentino Fernández <https://www.youtube.com/watch?v=WjByhax7qwY>

Edu Soto <https://www.youtube.com/watch?v=9DhyCMPIMUo>

Blas Cantó <https://www.youtube.com/watch?v=usR78Fmq9I0>

[15/10/2016]

El 12 de mayo de 2017, en el programa *Tu cara no me suena todavía* Raphael volvió a ser imitado.

La tipología realizada en el estudio nos permite observar la gran variedad de maneras de imitar humorísticamente, así como la posibilidad de catalogar todas las imitaciones. No pretendemos definir un modelo único e inamovible, pero sí que se apunte de partida para futuras investigaciones concretas sobre las imitaciones humorísticas en televisión. Consideramos que los 7 criterios utilizados en este artículo son suficientemente amplios para clasificar cualquier imitación y concretarla gracias a sus subapartados. No sólo podría servir de base para futuros estudios, también puede orientar a guionistas de televisión, mostrándoles qué apartado o subapartado está menos explotado en televisión y apostar por la innovación, o ayudarles a ver qué imitaciones han tenido más éxito históricamente.

Hemos podido ver que muchas de las imitaciones que se realizan en España tienen como base fundamental la imitación de cantantes, puesto que no requiere de la escritura de un guión durante la imitación propiamente dicha, sí para el antes o el después.

Observamos que lo que puede comenzar como un pacto de ficción, el espectador sabe que lo que tiene ante sí no es el referente real, puede darse el caso que partiendo de un hecho real o de referencia fiel al personaje imitado, los imitadores pueden desarrollar su propio personaje y el mundo que lo rodea: ropa, poses, frases, gestos, etc. haciendo que los espectadores identifiquen esos rasgos inventados por el imitador con el referente real.

Los imitadores usan multitud recursos semióticos: tonos, gestos, intención para producir sus imitaciones. En varias ocasiones se ha dado el fenómeno de creación de un personaje nuevo a raíz de la imitación de base de algún famoso, cobrando más popularidad la creación del imitador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, G. (1980). "Cómo gastar bromas". *Reis* 11, 75-89.
- ALBALADEJO, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ANDACHT, F. (2003). *El reality show: una perspectiva analítica de televisión*. Buenos Aires: Norma.
- ARISTÓTELES. *La Retórica*. <http://historiantigua.cl/wp-content/up->

- loads/2011/08/Aristoteles-Retorica.pdf. Capítulos Libro Primero: 1, 2, 3, 4, 5 y 11. Capítulos Libro Segundo: 11. Capítulos Libro Tercero: 1, 2, 9, 11, 18 y 19 [03/05/2013].
- _____. *La Poética*. En <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf> [03/05/2013]. Edición electrónica de la Universidad ARCIS. Arte y Ciencias Sociales, Chile.
- BAJTÍN, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- BERGSON, H. (1973). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa Calpe.
- BRUZOS, A. (2005). “Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico”. En *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, Juan José Alonso Perandones (coord.), 199-212. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones.
- CARPIO, J. Á. (2009). *El humor en los medios de comunicación: estudio de los guiños y sus efectos en las opiniones políticas*. Tesis Doctoral. Universidad Pontificia de Salamanca.
- CASARES, J. (2002). “Concepto del humor”. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* 7, 169-187.
- CHECA, F. y FERNÁNDEZ, C. (2012). “Humor y teatro en el mundo social de la Restauración. Las parodias como ejemplo”. *Gazeta de Atropología* 28, 1-16.
- DÍAZ, S. (2012). “Arlequín. Una imagen de la subjetividad lúdico-estética”. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía* (II Época) 7, 177-184.
- FERNÁNDEZ, F. (1998). *Telebasura española*. Barcelona: Ediciones Glénat, S.L.
- FOUCAULT, M. (1999, segunda edición en español). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A.
- GABILONDO, Á. (1990). *El discurso en acción. Foucault y una ontología del presente*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid y Editorial Anthropos.
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- JÁUREGUI, E. (2008). “Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor”. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana* 3.1,

- enero-abril, 46-63.
- LATRE, C. (2012). *Yes, We Spain*. [DVD]. Madrid: Sony Music.
- LLERA, J. A. (2003). “Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 614-628.
- LÓPEZ, Á. (2008). “Consideraciones sobre el humor verbal”. *Boletín de Filología* (Universidad de Chile) XLIII, 241-253.
- MARTÍNEZ, A. (2003). “Hay que ver lo que ha cambiado”. En *El Guiñol, ocho años de Aznar*, VV. AA., 9-19. Madrid: Santillana Ediciones Generales,
- MÉNDEZ, E. (2014). “La parodia informativa como frivolidad del discurso político”. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación* 59, 61-91.
- NÚÑEZ, R. (1984). “Semiótica del mensaje humorístico” En *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, M. Á. Garrido Gallardo (ed.), 269-275. Madrid: CSIC.
- PEÑALVER, M. (1997). *Desde el sur: lucidez, humor, sabiduría y otros discursos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- PINTO, M. R. (1992). *La influencia del humor en el proceso de comunicación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- POVEDANO, A. (2014). *La caricatura personal en relación con el humor gráfico y el sentido del humor: Clasificaciones, interrelaciones y diferencias*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. [Información extraída del resumen de TESEO.]
- ROMANO, E. (1993). “Parodia televisiva y sobre otros géneros discursivos populares”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial “20 años de cultura argentina”, 517-519 (julio-septiembre), 323-336.
- ROMERO, A. (2005). “La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural postmoderno”. *Reis* 109, 75-125.
- SANDRO, P. y SALGADO A., eds. (2008). *El entretenimiento en TV: guion y creación de formatos de humor en España*. Barcelona: Laertes S.A.
- VIGARA, A. M. (1994). *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Recibido el 21 de mayo de 2017.
Aceptado el 11 de julio de 2017.

**ALFONSO X EL SABIO Y EL SÍMBOLO DEL LEÓN:
LA RELEVANCIA DEL LEÓN DENTRO DE
*LA GENERAL ESTORIA***

ALFONSO X EL SABIO AND THE LION SYMBOL:
THE RELEVANCE OF THE LION WITHIN
THE GENERAL ESTORIA

Adriana GALLARDO LUQUE
Universidad Complutense de Madrid
adriagal@ucm.es

Resumen: El presente artículo se centra de forma exclusiva en la figura del león, animal de alto valor simbólico desde la antigüedad. En este trabajo se pretende incidir en la fuerza y en el significado de este animal dentro del universo de Alfonso X el Sabio, y en concreto, dentro de su *General Estoria*, obra en la que como veremos el animal toma un papel sobresaliente.

Palabras clave: Alfonso X el Sabio. León. *General Estoria*. Heráldica.

Abstract: This article focuses exclusively on the figure of the lion, animal form with a high symbolic value since ancient times. This work aims to have an impact on the strength and meaning of this animal within the world of Alfonso X el Sabio, and in particular within his *General Estoria*. As we will see, in this work the animal takes an outstanding role because it boosts the importance of this king.

Key Words: Alfonso X el Sabio. Lion. *General Estoria*. Heraldry.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. El león en el imaginario cristiano

La imagen del león en la Edad Media es excesivamente densa, ya que puede ser vista en multitud de soportes y de contextos, además de tener pluralidad en su lectura, hallándose el león en una gran afluencia de fuentes. M. Pastoureau (Pastoureau, 1984: 135) ya apuntó en 1985 que el león es mencionado en el texto bíblico unas 157 veces, siendo ésta la fuente principal para su simbología durante la primera Edad Media cristiana.

En la materia bíblica lo encontramos en primer lugar relacionado con las fuerzas del mal, siendo retratado como un animal extremadamente peligroso, viéndose ésta misma imagen de forma clara en los Salmos¹: “Señor, Dios mío, tú eres mi refugio, sálvame de mis perseguidores, sálvame; no sea que, como leones, me desgarran, me despedacen sin que nadie me libre” (*Sal.* 7, 2-3). “[...] con sus ojos espía al desdichado; escondido como un león en su guarida, al acecho para atrapar al miserable, lo atrapa enredándolo en sus redes; se agazapa y se encoge, el desvalido cae en sus garras” (*Sal.* 10:9-10). “[...] Toros innumerables me acorralan, me acosan los toros de Basán; ávidos abren contra mí sus fauces, cual leones que rugen y desgarran” (*Sal.* 22:13-14). “[...] sálvame de las fauces del león, mi pobre vida de los cuernos del búfalo [...]” (*Sal.* 22:22). “[...] Vivo en medio de leones que devoran hombres, sus dientes son lanzas y flechas; su lengua, una espada acerada [...]” (*Sal.* 57[56]: 5:). “[...] andarás sobre el león y la serpiente, pisarás al tigre y al dragón [...]” (*Sal.* 91 [90]: 13).

Por otro lado la Biblia también aportó una lectura cristológica de esta bestia al hablarnos por ejemplo del *León vencido por Sansón*², siendo

1. Para todas las citas bíblicas se ha utilizado la versión de *La San Biblia*, editorial San Pablo de 1999.

2. “Bajaba Sansón a Timná, y, al llegar a las viñas de Timná, le salió al encuentro un cachorro de león rugiendo. El espíritu del Señor se apoderó de Sansón y, con sólo las manos, desgarró al león como se desgarran un cabrito. Pero no contó a sus padres lo que había hecho”. (*Jueces.* 14:5-6).

aquí la muerte del león una imagen profética de la muerte de Jesucristo y Sansón, la imagen de la humanidad (Charbonneau-Lassay, 1997: 39-40), o el *León de Judá*: “Cachorro de león es Judá, de hacer presa subes, hijo mío. Se encorva, se echa como un león, como leones; ¿quién podrá levantarlo?” (*Gn 49:9*)³, y por supuesto, no debemos olvidar la identificación que se realiza con san Marcos evangelista y este animal en la iconografía del tetramorfos. En esta misma línea, san Ambrosio y Orígenes lo trataron como prefiguración de Cristo.

Fueron el *Fisiólogo* griego y san Isidoro de Sevilla quienes dentro del pensamiento cristiano atribuyeron al león grandes atributos: la fuerza, el poder y el amor. Fue de la sabiduría de ambos autores de la que fundamentalmente se sirvieron los bestiarios de la plenitud medieval y de estos manuscritos conocidos como bestiarios bebió la imaginación de muchos heraldistas (Valero de Bernabé, 2007: 126), los cuales convirtieron al león en un símbolo perfecto del cual muchos linajes quisieron apropiarse pero del que los reyes de León eran herederos legítimos tras la aceptación de la inscripción *Legio VII* como León (Menéndez-Pidal de Navascués, 1999: 23-33), además de servirse tal y como expone el profesor Nogales Rincón de la asociación de *leo fortis/rex fortis* (Nogales Rincón, 2011: 85).

1.2. El Bestiario heráldico en la Edad Media

Para hablar del león que aparece retratado dentro de las páginas de la *General Estoria*, caso particular que aquí nos ocupa, es del todo necesario detenernos en el estudio del conocido como “Bestiario heráldico”. Este interés o especialidad dentro del estudio de la materia heráldica medieval se encarga, como su propio nombre indica, de investigar las figuras zoomórficas que aparecen reflejadas en los blasones, siendo ésta fundamental para el estudio de la heráldica europea debido a que -como es bien conocido-, la figura humana no fue aceptada dentro de la mentalidad cristiana europea, motivo por el que el animal pasó a ser protagonista dentro de la simbología del blasón. Uno de los más populares fue el león, considerado como uno de los “reyes del bestiario heráldico” (Valero de Bernabé, 2007: 128), motivo por el cual los reyes de León se valieron de la

3. Véase también: *Sam.1*, 23; 2; *Mac. 11*, 11; *Prov. 30*, 30.

imagen de su animal desde sus primeros tiempos.

El interés por la faceta heráldica del animal no es reciente. El estudio de éste despertó con fuerza en la década de los ochenta del pasado siglo, donde destacó la tesis del conocido semiótico francés M. Pastoreau (1972), realizando el profesor Pastoreau posteriores trabajos en torno al mundo de la heráldica y también otros que se han centrado en el protagonismo que el animal tuvo en la mentalidad medieval. Desde la esfera anglosajona, destacan trabajos como los de Peter Gwynn-Jones (1993), *Heraldic Monster*. Y en cuanto a España, sobresalen estudios como los del experto en heráldica y genealogía José María de Montells (1999) y su obra titulada *Diccionario Heráldico de Figuras Quiméricas y otros términos relacionados con la Ciencia del Blasón*, publicado 1999⁴.

2. ALFONSO X EL SABIO Y SU RELACIÓN CON EL SÍMBOLO DEL LEÓN

Unas simples pinceladas biográficas servirán para introducir a un rey tan notorio. El rey Alfonso, el apelado como el Sabio, nació el 23 de noviembre de 1221 en la ciudad de Toledo, muriendo a la edad de 62 años, el 4 abril de 1284, en la ciudad de Sevilla. Fue éste el legítimo heredero de su padre, Fernando III, el cual había conseguido heredar las coronas de Castilla y de León, además de ser el ganador de una gran cantidad de territorios pertenecientes al poder musulmán de la península. Su madre, Beatriz de Suabia, era descendiente de los emperadores alemanes, motivo por el cual Alfonso el Sabio intentó ser coronado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Ha sido mucho lo que se ha escrito y especulado sobre la obsesión del rey por llegar a obtener el título de emperador alemán, no obstante aquí nos interesa la otra cara de la moneda, la ambición de éste por llevar el título de emperador de su bisabuelo Alfonso VII.

En pleno siglo XIII, el intelectual catalán Ramón Muntaner⁵,

4. En el terreno ibérico no podemos olvidar los trabajos imprescindibles del profesor Ignacio Malaxecheverría (2008: 90-94), donde muestra una descripción del león según en bestiario en lengua romance. Además se debe de tener en cuenta la traducción del *Fisiólogo* al castellano de N. Gugliem (2002), *El Fisiólogo. Bestiario medieval*.

5. Ramón Muntaner (1269-1336) fue un caballero y escritor de la Corona de Aragón, el cual escribió la conocida como la *Crónica de Muntaner*, que comprende desde la concepción de Jaime I (1207) hasta la coronación de Alfonso IV de Aragón (1328).

personaje que tuvo el honor de conocer en persona a este rey, escribió que lo que de verdad le interesaba a Alfonso X de León y IX de Castilla no era el Imperio Alemán, sino ser emperador de España “*esser emperador d’Espanya*” (González Jiménez, 2004: 11). Es decir, convertir su doble corona⁶, tanto la de León como la de Castilla, en un reino único y superior, sobresaliente ante los demás reinos peninsulares. Como vemos, el rey Sabio mostró desde el principio un objetivo muy claro respecto a este asunto, conseguir la restauración por vía de *facto* del viejo Imperio Hispánico siguiendo el modelo de su venerado ancestro, Alfonso VII el Emperador. De tal modo que Alfonso se sintió capacitado para llevar la corona del imperio hispánico, sueño que había contemplado su padre, Fernando III, ya que éste último al coronarse y consolidarse como rey de León no dudó en reivindicar para sí el título de emperador (González Jiménez, 2004:74)⁷.

Tal y como expresa el profesor Carlos de Ayala:

[...] El gran objetivo del rey, incluso en los días de una mayor propagand imperial⁸, no estaba fuera de la península sino en su interior, porque de lo que se trataba era de consolidar un poder fuerte en el seno del propio reino y asegurar una indiscutible hegemonía política en el conjunto de los otros reinos hispánicos [...] (Ayala, 2004-2005: 102).

2.1. El símbolo del león heredado por el rey Sabio

Ya advirtió en su día Faustino Menéndez (1982: 23) del uso temprano

6. El profesor Cayetano J. Socarrás no dudó en afirmar que desde sus primeros días de gobierno Alfonso el Sabio tuvo muy claro cuáles iban a ser sus principales metas políticas, por eso en 1252, al poco tiempo de heredar la corona de su padre, el rey Sabio y el rey Alfonso III de Portugal firmaron un tratado de amistad. En este tratado se expresaba con claridad dos cosas: primero, el deseo de convertir la zona del Guadiana en la frontera física, desde el Caya hasta el mar, entre Portugal y León; y, en un segundo punto, el reconocimiento por parte de Alfonso III de la soberanía de Alfonso el Sabio sobre el Algarbe, pero insertándola, no dentro de la causa ideología del *imperium* leonés, sino de un *Imperium Hispanicum* que fuese, como propone Socarrás, “expresión de la preeminencia del rey castellano sobre los restantes reyes de la Península Ibérica” (Socarrás, 1976).

7. En 1234 Fernando III trató de conseguir el título de emperador ante la curia romana, pero fue denegado por el papa Gregorio IX, éste enemistado con el emperador Federico II no estaba interesado en otro monarca titulado como emperador.

8. Sobre el concepto de “propaganda” en tiempo de Alfonso X, véase Kleine (2013: 4).

que hizo Alfonso VII del león en sus armas y banderas, aportando unos párrafos que nos ofrece la *Crónica latina*:

*Florida milities post hos urbis Legionis
Portans vexilla, prorumpit more Leonis.
Haec tenet Hispani totius culmina Regni,
Regali cura scrutatur Regia jura,
Ejus iudicio patriae Leges moderantur,
Illius auxilio fortissima bella parantur.
Ut Leo devincit animalia, utque decore,
Sic cunctas urbes hoc vincit prorsus honore,
Lex fuit antiqua, sunt ejus praelia prima,
Sunt in vexillis, et in armis Imperatoris,
Illius signa tutania cuncta maligna,
Auro sternuntur quoties ad bella geruntur,
Coetus Maurorum visu prosternitur horum
Nec valet in parvo consistere territum arvo
(Chronica Adelfonsi Imperatoris, vv. 66-79).*

A pesar de estas líneas este rey no llegó a servirse lo suficiente de su símbolo zoomórfico. Véase el caso de los sellos de Alfonso VII, los cuales son de tipo mayestático y carecen de cualquier manifestación heráldica, usando este rey los signos de la cruz enarbolada, considerados como un emblema preheráldico de amplia extensión en todos los reinos españoles. No obstante, algunas monedas de Alfonso VII sí nos ofrecen las representaciones más antiguas del león. En estas monedas el león aparece pasante, generalmente a la derecha y ocupando todo el campo de una de las caras de la moneda. En algunos ejemplares el león parece tener cabeza humana, siendo una curiosa variante que debió de ser usada en la heráldica. Desdichadamente, a pesar del fragmento de la *Crónica Latina*, estas monedas son las únicas representaciones heráldicas ciertas del león en el reinado del emperador (Menéndez, 1982: 24).

Por parte de su heredero a la corona de León, Fernando II de León, tenemos una representación muy especial de un león heráldico⁹ dentro

9. Esta imagen puede verse en el folio 44v del manuscrito, en éste, en la parte superior de la página se encuentra representado al rey de León, armado y cabalgando, mientras que en la parte inferior del folio aparece un león en posición vertical, rampante, contorneado a la siniestra, con la mirada en la misma dirección en la que

del *Tumbo A* de Santiago de Compostela¹⁰, siendo una demostración gráfica de la importancia del uso del signo del león¹¹. Según Faustino Menéndez Pidal todo parece indicar que en los tiempos de Fernando II tuvo lugar la *formalización* de las armas de León, partiendo éstas de su símbolo zoológico y parlante (Menéndez Pidal de Navascués, 1982: 42), cuya existencia es ya segura en el reinado de Alfonso IX. De tal modo que con Fernando II las monedas llevarán siempre el león como señal, desplazando completamente a la antigua cruz enarbolada¹².

El siguiente rey en esta línea sucesoria fue Alfonso IX, el cual usó del mismo modo que su predecesor el león en sus armas, utilizando a menudo para su documentación el símbolo del felino. En la representación del *Tumbo A* de la Catedral de Santiago (miniatura que se estima que pudo ser creada en torno a 1208), aparece el rey en la parte superior del folio retratado sobre fondo de oro, y en la parte inferior de la imagen, enmarcado por una franja verde, queda encerrado el símbolo del rey, un león teñido en tonos púrpuras¹³ que fue pintado sobre pergamino y sin coloración en su fondo.

Fue en tiempos del reinado del padre del rey Sabio, Fernando III, el conocido como el Santo, rey de Castilla desde 1217 y rey de León desde 1230, cuando se unen definitivamente las coronas de Castilla y de León, aportando este rey una innovación heráldica que aún nos acompaña, el cuartelado de los reinos de Castilla y de León¹⁴. La intención del cuartelado

marcha el rey caballero, éste aparece sin color, de ahí que se le haya denominado como “león protoheráldico”, y junto a él la inscripción “LEO FORTIS” (Menéndez Pidal de Navascués, 1982: 39).

10. En este artículo nos interesan los retratos de los reyes incluidos en el conocido como *Tumbo A* de la Catedral de Santiago de Compostela. Éste es un compendio de información que va mucho más lejos del mero dato iconográfico. El *Tumbo A* de la Catedral de Santiago de Compostela comenzó su formación gracias a la insistencia del prelado Diego Gelmírez, recogiendo en éste la documentación real relacionada con la Catedral de Compostela. Los primeros 40 folios del *Tumbo* son los que corresponden a la producción inicial, realizada entre 1129 y 1134 en ocho cuaterniones. Los siguientes 31 folios responden a cerca de cuatro adiciones posteriores (con un quinión y varios bifolios) entre los siglos XII-XIII, finalizando en 1255, correspondiendo los folios utilizados en este artículo a la segunda fase del códice.

11. Los retratos de monarcas comienzan en el *Tumbo A* con la representación de Alfonso II y concluyen con la de Alfonso X el Sabio, encontrándose cada una de las figuras en el encabezado para el desarrollo de la documentación del rey en cuestión.

12. Los leones de las monedas y los sellos fueron retratados con la cintura muy estrecha y los cuartos anteriores grandes, la cabeza pequeña y con la mano derecha levantada, respondiendo la figura al denominado como león románico, (Menéndez Pidal de Navascués, 1982: 43).

13. El león heráldico original es de color púrpura tal y como demostró a finales del siglo XIX Jean Van Malderghem en su libro publicado en 1898: *Du purpre en héraldique*.

14. Desde 1231 hay sellos de san Fernando en los que lleva el escudo en las coberturas del caballo y, en el reverso del sello, dos castillos y dos leones, dispuestos como en el cuartelado, aunque no sobre un escudo, sino en el campo circular (Menéndez Pidal de Navascués, 1982: 88).

era la de demostrar la fusión de las armas de ambos reinos formando un todo indivisible y no en yuxtaposición transitoria, quedando ambas armas en igualdad de rango (Menéndez Pidal de Navascués, 1982: 88).

Alfonso el Sabio fue consciente de la evolución que su símbolo zoológico, el león, había sufrido con sus predecesores y no dudó en hacer uso del poder y la simbología que éste contenía. A través de las fuentes escritas e iconográficas que nos han llegado de este rey podemos ver el buen uso que éste hizo de sus símbolos heráldicos, llegando incluso hasta hacer gala de los mismos en sus propias vestiduras. Pero independientemente de la representación y la promoción puramente estética de este símbolo, Alfonso X supo reiterar la importancia del león a través de diferentes obras, siendo una la que aquí nos ocupa, la *General Estoria*.

3. GENERAL ESTORIA

3.1. Historiografía actual

Fue el ayudante de Ramón Menéndez Pidal, el filólogo y medievalista español Antonio García Solalinde, quien en la tercera década del siglo XX entendió el obligatorio y necesario estudio de la obra completa de la *General Estoria*. Por desgracia el trabajo de éste no pudo concluirse en su tiempo, hecho bastante comprensible si pensamos en la pésima situación de nuestro país en la mitad de los años treinta, pero no obstante sí nos dejó una primera edición crítica de la Primera parte de la *General Estoria* (Alfonso X El Sabio, 1930).

En la actualidad toda la obra ha sido editada bajo la dirección de Pedro Sánchez-Prieto (en Alfonso X, 2009), encontrándose ésta en diez tomos, cada uno de los cuales ha sido correctamente editado por diferentes especialistas.

3.2. La obra

La *General Estoria* puede entenderse como una extensa compilación de historia universal de carácter enciclopédico redactada probablemente en los últimos quince años del reinado de Alfonso X (Primera parte, 2 vols., 2009: XLV.). En opinión de Pedro Sánchez-Prieto, la hipótesis más acertada para acercarse a la motivación que pudo tener Alfonso X

para redactar una obra tan complicada no pudo ser otra que “la extrema curiosidad del rey y sus colaboradores” (Alfonso X, Primera parte, 2 vols., 2009: XLV).

En el momento de su creación no había una obra que alcanzase las medidas de la *General Estoria*, siendo lo más parecido el compendio apelado como la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor¹⁵. Por otro lado, mientras que la *General Estoria* goza de ser una obra exhaustiva y enciclopédica, la *Estoria de España* pretende seguir unas “estrictas” metodologías históricas. Nuestra obra protagonista muestra tanto versiones textuales de la Biblia romanceada, como de la Biblia latina, ya que, como se demuestra con la lectura de la obra, los escritores de la misma pretendieron compilar noticias y conocimientos de todo orden. La complejidad de la obra ha hecho que los investigadores encargados de su estudio lleguen a la conclusión de que si hay que catalogar a esta obra en algún género, “debe de ser el que se inicia y se termina con esta misma obra” (Alfonso X, Primera parte, 2 vols, 2009: XLVIII).

La *General Estoria* ha sobrevivido en seis partes, aunque es bastante factible que la primera intención del rey Sabio fuese la de alcanzar el número de siete volúmenes, no correspondiendo estas seis partes con las Edades del Mundo en las que se solía dividir el tiempo en el siglo XIII. Las tres primeras edades ocupan la parte Primera, la cual supone pues la traducción íntegra del *Pentateuco*¹⁶, y la parte Segunda de la *General Estoria*, abarca los años de la muerte de Moisés hasta la muerte de David e incluye un número mayor de episodios sobre los gentiles que las otras partes. Corresponde en la Biblia a los libros de *Josué*, *Jueces*, *Ruth*, al primer libro de los *Reyes* y segundo de los *Reyes*, segundo de *Samuel*, reinado de Saúl y posteriormente de David y dos capítulos del tercero de los *Reyes*, mientras que la Tercera se dedica a la cuarta edad, que va desde el reinado de David a la “trasmigración” de Babilonia, que se cuenta en la Cuarta parte. La Quinta parte abarca la segunda mitad de la quinta edad, es decir desde el año 209 a. C. hasta pocos años antes del nacimiento de Cristo. La obra finaliza con la Sexta parte, que comienza hablando de los

15. En la obra de Pedro Coméstor existe una proporción muy alta de historia bíblica y en cambio en la *General Estoria* existe una equilibrada proporción entre historia bíblica e historia de los gentiles (Alfonso X, Primera parte, 2 vols, 2009: XLV).

16. El modelo estructural de esta primera parte fue, como en el conjunto de la *General Estoria*, los *Cánones Crónicos* de Eusebio de Cesárea (siglo IV), continuados por san Jerónimo (siglos IV-V).

padres de Juan Bautista y de la Virgen, interrumpiéndose bruscamente en la concepción de la Virgen por Santa Ana (Salvo García, 2010).

3.3. Fuentes

Como ya hemos expresado, la base de la que emana la obra es la materia bíblica, sin embargo a lo largo de las páginas de esta monumental obra enciclopédica son muchas las fuentes de las que fueron bebiendo los compiladores de la misma. En la Primera parte observamos cómo se utilizan los *Cánones Crónicos* de Eusebio de Cesárea (siglo IV) continuados por san Jerónimo (siglo IV-V)¹⁷. Es muy importante localizar las fuentes profanas y religiosas que utiliza, ya que desde la primera parte de la obra vemos el uso de autores como Ovidio (Salvo García, 2012)¹⁸, Plinio el Viejo y Estrabón, los cuales fueron utilizados para las diferentes partes del mundo y en nuestro interés particular para las diversas animalidades que se encuentran en aquellos lugares, entrando en este campo como fuente fundamental la *Historia Natural* de Plinio el Viejo¹⁹. Pero al mismo tiempo que utiliza a este último, hace también uso del conocimiento de las mencionadas *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla (García Solalinde, 1934)²⁰ y también menciona directamente, como ya destacó García Solalinde en la década de los treinta, el manejo de una versión del *Fisiólogo* (García Solalinde, 1930) y otra posible fuente que ya mencionó Tomás González pudo ser *De Universo*, de Rábano Mauro (González Rolán, 1981).

17. Estos cánones fechan los hechos ocurridos a lo largo de la historia del mundo desde su creación hasta el momento contemporáneo a su composición.

18. La *General Estoria* hace uso de la *Metamorfosis* de Ovidio sobre todo en las anotaciones históricas del poema, ya que éste narra de manera versificada la historia de la Creación del mundo hasta la deificación de Julio César, gustando GE del uso de muchos mitos que en esta obra se encuentran. Esta obra fue muy utilizada por los escritores medievales y sobre todo por los poetas, de ahí que no sea nada extraño el uso de esta obra en la composición de GE. El tema de Ovidio en la GE se ha encargado de estudiarlo la profesora y filóloga de la UAM Irene Salvo García (2010).

19. La *Historia Natural* fue dividida en 37 libros y pretendía albergar todo lo que Plinio entendía como sabiduría natural, de ahí que podamos encontrar conocimientos de zoología, de botánica, de antropología, de geografía y muchos más. Es bastante notable el uso del libro III: *Geografía del Mediterráneo occidental*; libro IV: *Geografía del Mediterráneo oriental*; el uso del libro V: *Geografía de África, Oriente Medio y Turquía*; libro VI: *Geografía de Asia*; libro VII: *Zoología de los animales terrestres*. Siendo este libro el que nos interesa a nosotros para nuestro desarrollo, además de estos libros mencionados también fueron utilizadas otras partes de la *Historia Natural*.

20. En este artículo el medievalista García Solalinde afirma el uso de la fuente árabe *Los caminos y los reinos* (*Kitab al-masalik wal-mamalik*), obra que en ocasiones parece enfrentarse con la sabiduría del libro XIV de las *Etimologías* de san Isidoro.

3.4. La animalidad en *General Estoria*

Como ya hemos señalado, esta obra contaba con la gran ambición de poder albergar “toda la Historia del mundo”, incluyéndose también todos los conocimientos que a lo largo de la historia el hombre había alcanzado. De ahí que dentro de esta obra encontremos, por un lado, sabiduría animal puramente enciclopédica, basada en tratados como los de Plinio el Viejo, Estrabón etc; un ejemplo podría ser la descripción del *Buey de Apis* que se toma de la *Historia Natural* de Plinio (Alfonso X, Primera parte, vol.2, 2009: 18-19)²¹, viéndose en este fragmento tanto la necesidad de curiosidad, como el ansia de conocimiento y de añadir erudiciones a la materia bíblica por medio de todos los recursos que los compiladores tenían a su alcance. Pero al mismo tiempo, tenemos que tener en cuenta la aparición del abundante número de animales que aparecen en las Sagradas Escrituras, encontrándose éstos en muchos casos mencionados de la misma manera y con el mismo valor simbólico con el que pueden aparecer en las Biblias romanceadas del momento, siendo un ejemplo claro la gran cantidad de animales que aparecen mencionados como ofrenda para el sacrificio a lo largo de toda la versión del Antiguo Testamento desarrollada en la *General Estoria*.

4. EL LEÓN EN LA *GENERAL ESTORIA*

Dicho todo esto, ¿qué importancia es la que tiene la abundante puesta en escena del león en la *General Estoria*? En primer lugar debemos de tener en cuenta la cuantiosa aparición del león en los textos bíblicos, ya que la *General Estoria* los toma como fuente primordial. Pero también adquiere los conocimientos zoológicos de otros autores, quedando latente a pesar de todo que la intromisión del león en la obra va mucho más lejos²². Es perceptible que existe una intencionalidad, viéndose en el uso

21. Libro XI, Capítulo IX. *Del Buey Apis de Egipto*. y Capítulo X: *De como fazién los egipcipcianos del nuevo Apis: Cuenta luego Plinio d'él e dize assí, que avié en Egipto un toro que llamavan los egipcianos el buey de Apis, e aorávanle por dios, e cuenta su fechura e sus fechos, e cómo fazién con él los d'essa tierra. E dize que avié este toro en el diestro costado una señal muy noble, e era una mancha blanca fecha a manera de los cuernos de la luna quando sale nueva, e los cuernos otros tales, e diz que avié un nudo en la garganta de la lengua contra Ayuso a que llamavan los egipcianos cantaro.*

22. Hemos encontrado a lo largo de la *General Estoria* el vocablo “leon” en 43 casos, no descartando la existencia de este en más casos.

del león un símbolo “propagandístico” con el cual se pretende ensalzar algunas de las virtudes del monarca. Para esto los compiladores de la obra no dudaron de servirse de todo tipo de fuentes, tomando en muchos casos tan solo las definiciones que eran interesantes para tal fin.

Si observamos algunos fragmentos de la obra podemos encontrar esta intencionalidad. En los *textos 1 y 2* leemos sobre la *naturaleza piadosa* del león, encontrándonos la descripción de un *monarca gentil* con sus súbditos, el cual es capaz de perdonar las pasadas ofensas tras un acto de rendición como es el de la humillación y sometimiento por medio de la genuflexión del vasallo —o inferior— ante su señor. Capítulo X: *De las naturas del león de la braveza e la su mansedumbre*:

[...] E el león á por natura de ser piadoso al qui se lo omilla, e all omne que se echa ant`él en tierra non fazen ningún mal. E que quando mal quiere fazer quel faze más aina a los varones que a las mugieres, e a los moós nuncua va si non con grand arrequexamiento e fambre [...] (Alfonso X el Sabio, Primera parte, 2009: 551-552)²³.

Texto 1

Capítulo X: De las naturas del león de la braveza e la su mansedumbre:

[...] Creen los omnes de Libia, segund cuenta Plinio en esse capítulo, que los leones entienden ruegos, ca diz que oyó él que una cautiva fuera de tierra de Betulia e viniera a unas selvas en que falló un león muy cruel de luego, e començól ella a decir mucho omidosamiente cómo ella era cativa e enferma e flaca cosa, e assíl rogando quel amansó por su ruego, e dexóla [...] (Alfonso X el Sabio, Primera parte, 2009: 551-552).

Texto 2

Otra característica muy importante que puede pasar desapercibida es la longevidad del león con respecto a otros animales. En el *texto 3*

23. Tomando como fuente principal la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (2003: 138-139).

se nos cuenta como muchos de éstos llegan a tener tantos años que se quedan sin dientes y que es en este caso cuando terminan por atacar a los humanos, ya que no pueden servirse de las raudas bestias salvajes. En este distintivo podemos ver tanto la sabiduría que alcanzan los mayores como la eternidad que puede llegar a alcanzar un rey, es decir, la supervivencia del león está relacionada con la eternidad de los propios reyes. *Capítulo X: De las naturas del león de la braveza e la su mansedumbre:*

[...] E viven mucho los leones, e diz que esto se prueba porque fallan los omnes muchos d'ellos sin dientes. Un sabio que llamaron Polibio dize que los leones viejos comen a los omnes porque non pueden ya por su correr alcançar las bestias, e por esto fallamos en las estorias que los leones que muchas vezes cercaron cibdades en África pora tomar y algunos omnes que comiessen [...] (Alfonso X el Sabio, Primera Parte, 2009: 551-552)²⁴.

Texto 3

En el texto que tenemos a continuación aparecen diferentes muestras de las peculiaridades del animal, desde el buen corazón que posee al no atacar a los cazadores que vienen hacia él, como la gran astucia que tiene el león al esconderse de estos cazadores, no llegando a ser encontrado ni siquiera por los perros que con los hombres lo buscan. Otra anotación bastante destacable es en la que se apunta el último momento de vida del león, al morder la tierra y romper a llorar se refleja el compromiso y el amor que el buen rey tiene por su tierra y la enorme pena que éste carga al dejar huérfanos a sus súbditos²⁵. *Capítulo XI, De la nobleza, dell esfuerço del león e de la fuerça:*

[...] La nobleza del coraçon del león parece mayormientetre en los periglos, ca a las vegadas vienen los caçadores e fallan el león e échanle muchos dardos e azconas,

24. Tomando de nuevo como fuente principal la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (2003: 138).

25. Este comportamiento que el león tiene a la hora de morir nos recuerda al que se describe en la Segunda Partida, título 11, Ley 1 del compendio jurídico que mandó hacer el rey Sabio, las *Siete Partidas*: [...] *Tenido es el rey, no tan solamente de amar, e honrar, e guardar a su pueblo así como dice en el título ante de éste, más aún a la tierra misma de la cual es señor, pues que él e su gente viven de las cosas que en ella son [...]* (Alfonso X el Sabio, 2004: 230).

e él non se quiere mover. E assí como cuenta Plinio en aquel capítulo²⁶, esto non faze él por miedo, mas por muy grand ira quel toma; e quando vee grand fuerça de canes caçadores si es en logar estrecho vasse él a logar ancho e espacioso, e quando se va pora aquel logar si passa entre matas o árvoles corre muy fuert, e quando passa por logar escampado va de vagar; e esta priessa de andar faze él entre las maas e los árvoles porque non tengan que se asconde, ca tien que asconderse es grand vileza. E quando él seguda faze grandes saltos, e non los quiere fazer cuandol segundan. Al quil fiere coñocel e paral mientes, e entre todos a aquél va matar; e quando alguno le echa alguna arma e nol fiere va a él e echal en tierra e rebuelvel entre los pies, mas nol quiere matar nin llagar. E quando acaece que la leona á de lidiar por sos fijos quel quieren levar finca lo ojos en tierra que non se espante de las armas nin dé nada por ellas. Otra guisa los leones non son engañosos nin sabidores de nemiga como otras animalias á y, nin sospechosos, e catan omillosamiente, e assí quieren que los caten los omnes. E dizen los sabidores de la natura d'ellos que quando muere el león que muerde la tierra e llora, e grand maravilla es d'esta su natura que tan fuert bestia como ésta es de grand coraçón que se espanta quando vee redes o gallos, e mayormiente quando los gallos oe cantar. Teme mucho el fuego. Non siente otra enfermedat ninguna si non de fastío, e d' éste se enoya tanto que semeja que ravia, e enójase mucho quando vee trebejar los simios, e sana d'ello quando beve sangre. [...] (Alfonso X el Sabio, Primera parte, 2009: 552-553).

Texto 4

La última descripción que traemos aquí es muy importante, ya que se encontraba íntimamente relacionada con la estética que tomó el león dentro de la imaginación heráldica del momento. *Capítulo X: De las naturas del león de la braveza e la su mansedumbre:*

26. Tomando como fuente principal la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (2003: 140).

[...] *La cola demuestra el coraçón del león como las orejas el coraçón del cavallo, e quando non quiere fazer mal tien la cola queda, e quando lo quiere fazer fiere primero en la tierra con la cola e desend a sí mismo en ell espinazo. La mayor fuerça del león es en los pechos. De toda llaga que él faga sale la sangre negra, e esto de sunatura es d'él. Quando son fartos los leones non fazen mal a ninguno [...]* (Alfonso X el Sabio, Primera parte, 2009: 551-552)²⁷.

Texto 5

5. CONCLUSIONES GENERALES

Para finalizar nos gustaría puntualizar algunas cuestiones que no hemos podido determinar a lo largo de este ensayo, así como también exponer algunas reflexiones generadas tras la elaboración de éste.

En primer lugar, es nuestro deber recalcar que la inicial intención del rey Sabio era la de unificar sus dos coronas (es decir, aunar ideológicamente ambos reinos históricamente enfrentados, intentando convertirlos en uno). Motivo por el cual sus dos figuras heráldicas, tanto la del Castillo como la del León, fueron siempre de la mano, reflejándose la idea de un posible imperio hispánico y pretendiendo la soberanía sobre los demás reinos de la península bajo su doble corona, utilizando para esto la propagación de sus dos símbolos.

Por otro lado, necesitamos puntualizar la presencia y protagonismo de Plinio el Viejo y su *Historia Natural* en estas citas, así como también el uso de alguna versión de un *Fisiólogo* latino o romance²⁸ y del libro de las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla. Pero al mismo tiempo viéndose una toma de información selectiva en beneficio del simbolismo que se quería dar de este animal en la *General Estoria*.

De los textos aquí expuestos hemos visto cómo a través del emblema

27. Tomando como fuente principal la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (2003: 139).

28. El uso del *Fisiólogo* para la elaboración de esta obra es muy importante debido a que no nos han llegado manuscritos de esta época y de este espacio, demostrando el uso y conocimiento del *Fisiólogo*, ya fuere de manera directa o indirecta, tal y como expresaba la teoría del gran hispanista británico, el profesor A. Deyermond, según el cual la sabiduría del bestiarario cristiano discurría en la España medieval a través de los sermones de los predicadores. En palabras del propio Deyermond: "Y los bestiarios fueron un recurso importante para los predicadores, sobre los que predicaron en la lengua vernácula ante un público laico" (Deyermond, 2004: 88).

del león se describía tanto a un monarca piadoso, que exime a sus súbditos (textos 1 y 2), como a un monarca bondadoso y noble que llora al tener que dejar a sus hijos (texto 4), y en esta línea percibimos la intención de eternidad de los reyes al ensalzar las cualidades longevas del león (texto 3).

Por último, y no por ello menos reseñable, encontramos la descripción iconográfica que protagonizaba la impronta del león heráldico del reino, siendo esta representación muy importante ya que fue la que invadió todo un universo simbólico y visual (basado en la heráldica de los reyes de León) que a día de hoy conservamos (texto 5).

Como acabamos de ver el símbolo del león ocupa un papel trascendente dentro de esta obra, siendo el león utilizado como un reflejo del monarca, es decir, en palabras de la profesora Morales Muñiz:

La llamada imagen del espejo se utiliza para explicar la respuesta que el hombre medieval ofreció para definirse a sí mismo. Es decir, el ser humano se definía por el otro, que era el animal. Colocando al animal en situación o posición humana, precisamente porque no era humano, el hombre pudo realzar su propia humanidad o resumir todos sus fallos [...] (Morales Muñiz, 2000: 327).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO X EL SABIO. (1930). *General Estoria. Primera parte*, A. G. Solalinde (ed.). Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- _____. (1957-1961). *General Estoria, Segunda parte*, A. G. Solalinde, Ll. A. Kasten y V.R.B. Olschlager (eds.). Madrid: CSIC.
- _____. (2004). *Las Siete Partidas: el Libro del Fuero de las Leyes*. Introducción y edición dirigida por José Sánchez-Arcilla Bernal. Madrid: REUS.
- _____. (2009). *General Estoria*, Edición coordinada por Pedro Sánchez-Prieto Borja, 10 tomos. Madrid: Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro.
- AYALA MARTÍNEZ, C. (2004-2005). “Relaciones del rey Alfonso X con

- Aragón y Navarra”. *IV Semana de Estudios Alfonsíes, Alcanate IV*, 101-146.
- BRUNETTO LATINI (1989). *Libro del tesoro de Brunetto Latini*. Versión castellana de *Li Livres dou Tresor*. Editada y estudiada por Surgeon Baldwin. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997). *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 2 vols. Trad. F. Gutiérrez, 2ª. ed. Barcelona: Sophia Perennis, vol. 1.
- DEYERMOND, A. D. (2004). “La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica”. En *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam* (Actas del Congreso Internacional *Lyra minima oral III*, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001), Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), 87-99. Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla.
- GANNON, A. (2002). “King of all beasts. Beast of all kings. Lions in Anglo-Saxon coinage and art”. Pluskowski, Aleks (ed.). *Medieval animals. Archaeological Review from Cambridge* 18, 22-37.
- GARCÍA GARCÍA, F. A. (2008). “El león y el trono en la iconografía medieval: imagen de poder y exégesis teológica”. En *CEHA. XVII Congrès Nacional d’Història de l’Art. Art i Memòria. Pre-Actes*, 282-284. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GARCÍA SOLALINDE, A. (1930). “El *Physiologus* en la *General Estoria* de Alfonso”. *Mélanges d’histoire littéraire générale et comparée à Fernand Baldensperger* 2, 51-54.
- _____. (1934). “Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio: I. *El Libro de las Provincias*, o sea Isidoro, *Etimologías*, XIV-XV. II. Identificación de Ramiro con las Interpretaciones *Nominum Hebraicorum* atribuidas a Remigio de Auxerre”. *Revista de Filología Española* XXI, 1-28.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (2004). *Alfonso X el Sabio, 1252-1284*. Barcelona: Ariel.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T. (1981). “San Isidoro de Sevilla como fuente de Alfonso el Sabio: un nuevo texto de las *Etimologías* (L.XIV) en la *General Estoria* (4.ª parte)”. *Revista de Filología Española* LXI, 225-233.
- GUGLIEMI, N. (2002). *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Introducción y notas de Nilda Guglielmi. Buenos Aires: Eudeba.

- GWYNN-JONES, P. (1993). *Heraldic Monster*. Leicester: Bison Books Ltd.
- ISIDORO DE SEVILLA (2009). *Etimologías*. Edición bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- KLEINE, M. (2013). “El carácter propagandístico de las obras de Alfonso X”. *De Medio Aevo* 4, 1-42.
- MALAXECHEVERRÍA, I. (2008). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela (Biblioteca medieval).
- MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, F. (1982). *Heráldica medieval española. 1, La casa real de León y Castilla*. Madrid: Hidalguía.
- _____. (1999). *Leones y castillos: emblemas heráldicos en España*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MONTELLS Y GALÁN, J. M.^a (1999). *Diccionario Heráldico de Figuras Quiméricas y otros términos relacionados con la Ciencia del Blasón*. Precedido de un prólogo de Luis Alberto de Cuenca y seguido de un Elogio del Dragón. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MORALES MUÑIZ, D. C. (1996). “El simbolismo animal en la cultura medieval”. *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval* 9, 229-255.
- _____. (2000). “La fauna exótica en la Península Ibérica: apuntes para el estudio del coleccionismo animal en el Medievo hispánico”. *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval* 13, 233-270.
- NOGALES RINCÓN, D. (2011). “El reino animal como gobierno utópico en la Castilla bajomedieval (siglos XIII-XV)”. En *Medievo utópico. Sueños, ideales y utopías en el imaginario medieval*, 67-86. Madrid: Sílex.
- PASTOUREAU, M. (1972). “Le Bestiaire Héraldique au Moyen Âge”. *Revue Française d’Héraldique et de Sigillographie* 41, 3-17.
- _____. (1984). “Quel est le roi des animaux ?”. *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public*, vol.15, n.º 1, 133-142. Publications de la Sorbonne (en línea: http://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1985_act_15_1_1442 [20/06/2017]).
- PLINIO EL VIEJO (2003). *Historia natural. Libros VII-XI*. Traducción y notas de E. del Barrio Sanz. Madrid: Gredos.

- SALVO GARCÍA, I. (2010). *Alfonso X el Sabio, General Estoria*, VI partes (tomos I-X), Pedro Sánchez-Prieto (coord.), *e-Spania* (en línea: <https://e-spania.revues.org/19844> [10/10/2016]).
- SOCARRÁS CAYETANO, J. (1976). *Alfonso X of Castile: A study on Imperialistic frustration*. Barcelona: Hispam.
- VALERO DE BERNABÉ, L. (2007). *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*. Tesis doctoral defendida en la UCM.

Recibido el 1 de marzo de 2017.

Aceptado el 11 de abril de 2017.

BUFONERÍA Y CINETEXTUALIDAD EN LA OBRA DE WOODY ALLEN: LITERATURA Y CINE¹

*BUFONERÍA Y CINETEXTUALIDAD IN WOODY ALLEN'S WORK:
LITERATURE AND FILM*

M.^a Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC
teresa.garcia-abad@cchs.csic.es

Resumen: Además de ser uno de nuestros artistas contemporáneos más fecundos, Woody Allen se ha nutrido de expresiones estéticas diversas –imagen, escritura, música, pintura– para conformar uno de los estilos más originales y valorados de la creación de nuestro tiempo. El presente ensayo hace un recorrido por una de sus facetas más desconocidas, la de dramaturgo, itinerario que refuerza la relevancia de la escritura en su proceso creativo, así como el humor y la ironía, cualquiera que sea la materia sobre la que actúe. Del papel o la pantalla al escenario, los teatros españoles se han hecho eco de la totalidad de la obra dramática de Woody Allen, pasando por algunos de sus más conocidos diálogos y dramaturgias inspiradas en su cine.

Palabras clave: Woody Allen. Literatura. Cine. Teatro. España.

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Transescritura, transmedialidad, transfuncionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios (1980-2010)”, dirigido por José Antonio Pérez Bowie y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Desde una perspectiva transmedial sus objetivos contemplan el análisis de diferentes fenómenos de contacto y movilidad entre expresiones artísticas, así como su instalación en diversas plataformas mediales dentro marco de los estudios sobre la cultura. Véase Pérez Bowie y Pardo García, eds. (2015).

Abstract: Besides being one of our most prolific contemporary artists, Woody Allen has drawn on various aesthetic expressions –image, writing, music, painting– to form one of the most original and valued contemporary creating styles. This essay takes us through one of his most unknown facets, the one on playwriting, itinerary that reinforces the importance of writing in his creative process as well as humor and irony, whatever is the subject to be worked. From paper or screen to stage, Spanish theaters have echoed the complete Woody Allen’s plays, passing through some of his most famous dialogues and dramas inspired by his films.

Key Words: Woody Allen. Literature. Cinema. Theater. Spain.

Con motivo del estreno de su última película, *Café Society* (2016), en el Festival de Cannes, Woody Allen hacía las siguientes declaraciones a la prensa: “Es una historia muy romántica que también es una trama familiar, muy de novela, porque eso es lo que quería, escribir un libro” (Ayuso, 2016: s. p.).

Además de ser uno de nuestros artistas contemporáneos más fecundos, el director neoyorquino se ha nutrido de expresiones estéticas diversas –imagen, escritura, música, pintura– para conformar uno de los estilos más originales y valorados de la creación de nuestro tiempo. Su prolífica obra recorre las facetas de dramaturgo, articulista, guionista, director de cine, actor, músico, escritor de ficción breve...²

El paradigma de su admiración por el cine de Bergman resume, mejor que ningún otro, la naturaleza esencial de su práctica artística:

Bergman tenía raíces teatrales y era un gran director de escena, pero su obra cinematográfica no estaba embebida solo de teatro; se inspiraba en la pintura, la música, la literatura y la filosofía. Su obra examina las más hondas

2. Caparrós Lera se refiere a Woody Allen como uno de los grandes cineastas de nuestro tiempo: “Su capacidad de trabajo, un ritmo de una película al año, es sencillamente sorprendente. Es capaz de discurrir distintos artificios narrativos para sus filmes, bucea por géneros y estilos muy diversos, y a la creación de personajes convincentes suma la selección de repartos excepcionales. Gran guionista y fabricante de diálogos, explorador a tientas del espíritu humano, poseedor de una envidiable coherencia y un innegable sentido del ritmo, el neoyorquino es un director excelente, merece el calificativo de artista” (Caparrós Lera, 2008: 9).

preocupaciones de la humanidad y produce, muchas veces, profundos poemas en celuloide. La mortalidad, el amor, el arte, el silencio de Dios, la dificultad de las relaciones humanas, la agonía de la duda religiosa, el fracaso de un matrimonio, la incapacidad de comunicarse de las personas (Caparrós Lera, 2008: 120)³.

El itinerario de la práctica artística de Allen hunde sus raíces en un arduo proceso creativo, según el cual, la imagen emerge tras haber sido depurada por el tamiz de la escritura, pasada por una cabeza de escritor, tal y como ocurre con la obra de otros grandes como Hitchcock, Buñuel, Welles o Bergman: “A pesar de sus manías y sus obsesiones filosóficas y religiosas, Bergman era un hilador de historias nato, que no podía evitar ser entretenido incluso cuando, en su cabeza, estaba dramatizando las ideas de Nietzsche o Kierkegaard. Yo tenía largas conversaciones telefónicas con él. Me llamaba desde la isla en la que vivía” (Caparrós Lera, 2008: 120).

Como ellos, Woody Allen recalca en el cine desde la literatura haciendo de la lectura una privilegiada fuente de inspiración o proyección donde situar el origen de sus fantasías sobre Manhattan (J.D. Salinger, *El guardián entre el centeno*), su debilidad por la música de jazz (MezzMezrow, *Reallythe Blues*) o las sutilezas de su peculiar sentido del humor (S.J. Perelman, *TheWorld of S. J. Perelman*).

Aprende a componer planos, secuencias e imágenes visuales con una destreza comparable al uso del lenguaje en sus escritos⁴. Un proceso creativo *cine textual*, según ha observado muy acertadamente Sam B. Girgus, en el que es necesario abordar, tanto las singularidades de la narración fílmica como las verbales y literarias. Es decir, los modelos fílmicos han de ser considerados en paralelo a referencias literarias entre las que destacar la narrativa de Philip Roth o E.L. Doctorow, con quienes comparte su acerada crítica a la moral establecida. El cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción, historia y narración, se suceden con la misma audacia con la que hace estallar las fronteras de prejuicios y

3. “Durante años, el excéntrico, nervioso y obsesivo compulsivo judío newyorkino era también el hombre que parecía tenerlo todo en la vida, en el arte, en el trabajo, en el amor, hecho que no se reducía al éxito de su cine, sino que alcanzaba a todo aquello en donde ponía su impronta de autor: libros, artículos, obras para el teatro, haciendo de su figura un fenómeno comparable al de Chaplin” (Girgus, 2002: 2).

4. Pedro Luis Cano analiza la relevancia de la poética y retórica aristotélicas en la escritura de guiones para el cine y la televisión, de la que es deudor, asimismo, el director americano.

clases sociales. Todos experimentan con la expresión de un yo narrativo descentrado para redefinir el concepto de autoría en el ámbito de la tensión entre el interior y el exterior⁵.

El mismo director ha comparado sus películas con novelas y, lejos de camuflar sus cualidades literarias, las revela abiertamente haciendo de ello una marca de estilo. El préstamo aquí, lejos de constituir una deshonra, se exhibe como una deuda propia de la cultura contemporánea⁶.

Un buen número trata sobre escritores y el proceso creativo: el dramaturgo David Shayne y sus molestas tribulaciones con la industria del espectáculo en *Balas sobre Broadway* (1994); la fastidiosa fuente de inspiración de Harry Block en *Desmontando a Harry* (1997) o las frustradas aspiraciones literarias del personaje de Kenneth Branagh en *Celebrity* (1998), cuando no propone una declarada parodia de novelistas como Dostoyevski y Tolstoi en *Love and Death*.

El propio Allen piensa en sí mismo como en un escritor que dirige, hecho que condiciona la estética de sus filmes, pues cada nuevo proyecto de escritura plantea formas renovadas de narración de la imagen, capaces de explicitar la distancia entre arte y realidad. Concibe así la ficción como una sucesión de fragmentos de tiempo, susceptible de ser modificada en función de una lógica distinta a la convencional, que permite su aceleración, ruptura, detenimiento o condensación; método más ajustado al gusto del director por la focalización interna, en la que se representan los pensamientos y recuerdos del narrador en un orden diferente al cronológico.

Incluso lleva la analogía más lejos, cuando considera sus rodajes equivalentes de reescrituras de un texto, situándose de forma muy consciente frente a una práctica polifónica muy próxima a la adaptación, por la tensión operada entre la creación, la apropiación y la transformación.

Desde muy joven, Woody Allen revela su talento para la escritura de *gags* humorísticos, actividad por la que recibe sus primeros ingresos, y no cesa en años sucesivos hasta convertirse en un reconocido redactor de *one-liners* y *sketches* para revistas de Broadway y *nights-clubs*. En 1961 se da a conocer él mismo en el Greenwich Village de Nueva York, interpretando sus propios números⁷.

5. Véase Girgus (2002: 25).

6. Luis Veres en un reciente estudio pone de manifiesto la deuda de Woody Allen con procedimientos metafictivos. Véase también García Canclini (2001).

7. Véase Caparrós Lera (2008: 16). Sobre su vida, su obra, y fuentes de inspiración, véanse los

Con todo, su brillante y fecunda obra para la pantalla ha eclipsado su no menos relevante faceta de dramaturgo y escritor de ficciones breves en donde vuelca su excéntrica personalidad de hombre de su tiempo obsesionado por el amor, el arte, la muerte, la existencia de Dios, el destino del universo y el absurdo de la vida. No obstante, la calidad literaria del director neoyorquino no ha pasado desapercibida para la crítica con el reconocimiento de uno de los galardones más prestigiosos de la ficción breve, el Premio O. Henry, por el relato titulado “El experimento del profesor Kugelmass”, publicado por vez primera en *The New Yorker* (1977). Con él, el nombre de Woody Allen se añade a reconocidos escritores como William Faulkner, Truman Capote, Irvin Shaw, Flannery O’Connor, Joyce Carol Oates, Eudora Welty, Bernard Malamud, John Cheever, Cynthia Ozick o Saul Bellow.

La carrera de Woody Allen como contador de historias comienza a desarrollarse bajo el paradigma del posmodernismo al que adscribe su perspectiva relativista. Con un amplio repertorio de posibilidades narrativas, su producción se distancia de la convención clásica, para enriquecerse con la experimentación y el juego.

El final de los años sesenta se caracteriza por ser un convulso período de cambios sociales, políticos y culturales reflejados en la producción artística del momento. Sensibles a estos cambios, los escritores comienzan a cuestionar las convenciones literarias tradicionales con el fin de reflejar las contradicciones existentes en los conceptos heredados de realidad, identidad, tradición o discurso hegemónico. La tensión a que son sometidos los principios básicos de la ontología clásica atañe por igual a su representación, cuya práctica emerge ahora como privilegiada fuente de conocimiento. La ruptura distorsiona las nociones de canon, orden, autoridad, poder, centro o causalidad, invirtiendo la disposición de unos relatos ahora descentrados, fragmentados en su instalación espacio-temporal o habitados por seres privados de razones hacia las que orientar sus afanes, en un universo convertido en la más genuina metáfora del caos, donde hasta el lenguaje emerge como paradigma de la incomunicación.

Por su parte, la indagación en clave de humor de las preocupaciones existenciales del americano medio en el medio urbano configura una práctica asociada a la tradición cómica reunida en torno a *The New Yorker*,

libros de entrevistas de Björman (1995), Lax (2009) y Frodon (2002).

de la que forman parte escritores como Robert Benchley y S. J. Perelman.

En castellano, buena parte de estos textos ha sido compilada en el volumen, *Cuentos sin plumas*, donde se reúnen tres conocidos libros de relatos humorísticos del autor: *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, *Sin plumas* y *Perfiles*: “En estos desternillantes cuentos, el genial cineasta arremete contra los intelectuales pedantes, el psicoanálisis, la filosofía o el cine de Ingmar Bergman; se burla de la Revolución mexicana, la amenaza de los ovnis o el mundo del teatro, y ofrece estrafalarias reflexiones sobre los temas que más le obsesionan: las mujeres (o la falta de ellas), el amor e, incluso, Dios y la muerte” (Allen, 2010).

La editorial Tusquets ha editado su producción dramática: *Sueños de un seductor*, *La bombilla que flota* y *No te bebas el agua*, así como numerosos guiones de cine: *Delitos y faltas*, *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Balas sobre Broadway*, *Annie Hall*, *Manhattan*, *Hannah y sus hermanas*, *Recuerdos...*

Del papel al escenario, los teatros españoles se han hecho eco de la totalidad de la obra dramática de Woody Allen, pasando por algunos de sus más conocidos diálogos (*Dios*, *La puta de Mensa*, *Muerte...*), adaptaciones de películas (*Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*, *Balas sobre Broadway*, *Match Point*, *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Maridos y mujeres...*) y dramaturgias inspiradas en su cine, como *Jam Session* (*Balas sobre Broadway*)⁸.

Cuenta Allen que no vio una obra de teatro hasta cumplidos los dieciocho años. El flechazo inmediato le llevó a querer escribir para la escena: “Todos los autores serios eran interpretados en Broadway: Tennessee Williams, Edward Albee, Samuel Beckett, Arthur Miller o William Inge. El teatro era su lugar. Así que a mediados de los cincuenta iba a ver todas las obras de la cartelera, y quise convertirme en dramaturgo” (Grueso, 2015).

Un pariente lejano de su madre, el escritor Abe Burrows, le animó a trabajar como autor teatral y le introdujo en los textos de los grandes que Allen leía con pasión, no solo los americanos, sino también Ibsen o Chéjov; un enorme bagaje cultural que sería aprovechado posteriormente en su carrera cinematográfica.

8. Para la consulta pormenorizada de la relación de estrenos en España, véase la Base de Datos de Estrenos del Centro de Documentación Teatral.

Como director de escena llevó a las tablas su obra *Writer's Block* (2003) en el Off-Broadway que reúne dos pequeñas piezas en un solo acto y *A Second Hand Memory* (2004). Recientemente se ha interesado por la puesta en escena de óperas, *Gianni Schicchi*, de Puccini, y un musical basado en *Balas sobre Broadway*.

No te bebas el agua, primera obra de teatro de Woody Allen, se estrenó el 17 de noviembre de 1966, producida por David Merrick en asociación con Jack Rollins y Charles Joffe, en el Morosco Theatre de Nueva York. El título, inspirado en las recomendaciones a turistas del gobierno americano para viajar a países exóticos, encierra una mordaz sátira contra la intolerancia política y la incomunicación. Su acción se inicia cuando, confundidos con espías mientras toman fotografías en una zona prohibida, la familia Hollander, de vacaciones en un país imaginario al otro lado del Telón de Acero, se ve obligada a refugiarse en la Embajada americana, dando lugar a una sucesión de situaciones absurdas hasta conseguir ser liberados. Las trampas del azar y los equívocos situacionales y verbales convierten a una pareja de turistas y su hija en espías confesos del gobierno americano en un país comunista⁹.

Desde el inicio, el absurdo se apodera de la misma lógica del texto. Tras una minuciosa descripción de lo que debería ser el espacio de una embajada con su salón principal y numerosas estancias que sirven de auditorium, de archivo, de despacho, de salita de conferencias e, incluso, de salón de fumadores, con “pequeñas zonas destinadas a la conversación, tal vez para tomar el té o un brandy, un sofá recatado, un pequeño secreter muy antiguo con un teléfono, magníficos suelos de madera encerada, y quizás unas confortables alfombras que den un último toque a este lugar sencillo pero opulento” (Allen, 2006: 16), el escenario se ofrece vacío, ocupado por la figura espectral del padre Drobney, quien se dirige al público: “Soy sacerdote en este pequeño y encantador país comunista de cuatro millones de habitantes, 3.795.000 de los cuales son ateos, y unos 24.000 son agnósticos; los mil que quedan son judíos. Quiero decir con esto que no soy pastor de muchas ovejas” (Allen, 2006: 17). Lleva seis años refugiado en la Embajada tras hacer una evaluación de los riesgos de

9. Las barreras culturales entre ambos países se expresan en el modo de utilizar el lenguaje y la incapacidad del jefe de la policía ruso para entender la ironía de Magee cuando responde a las sospechas del agente sobre la condición de espías de los turistas: “¿Pretende decirme que su país no manda a Estados Unidos espías disfrazados de turistas?” (Allen, 2006: 25).

su misión: la mayor conversión en masa de la historia.

La ironía, recurso humorístico de primer orden, se hace presente en todas y cada una de las estrategias expresivas del discurso dramático, un medio tanto retórico como político, en la medida en que es capaz de aunar lo cómico y lo serio, de ser forma de lo paradójico y de la conciencia del caos, así como de mantener la obra en continuo devenir, inagotable en sus significados y distante de su creador. La sutil operación, denominada por F. Schlegel “bufonería trascendental”, “muestra a la ironía como autoparodia, con el histriónico estilo [...] de un buen actor bufo italiano tradicional”. Esa bufonería remite a la parábasis, a “la interrupción de la ilusión narrativa, el *aparté*, el aparte para la audiencia, a través del que se rompe la ilusión de la ficción”. Es el colocarse por encima, el distanciamiento del artista respecto de sí y de su obra, posición que de nuevo deberá superar, y así *ad infinitum* (Hernández Sánchez, 2002: 71).

La familia Hollander sirve a Allen para levantar una parodia sobre la incultura y la falta de interés del americano medio por el conocimiento de otras realidades ajenas a su propia forma de vida. Walter Hollander, es un próspero *caterer* especialista en alimentación creativa, quien, un año tras otro, disfruta de sus vacaciones en una cabaña de Atlantic Beach donde hay sol, se puede jugar al pinacle y al minigolf: “Fuimos los primeros en hacer figuritas de novios con ensalada de patata (...) El mes pasado servimos un banquete de bodas. El cuerpo de la novia lo hicimos de gelatina, la cabeza era una almeja muy bonita, con un rabo de pera que le salía de la garganta. Una cosa elegantísima” (Allen, 2006: 31).

La deriva política de una nación en plena guerra fría, su incoherencia y frivolidad, se encarnan en los líderes de su diplomacia, caricaturizados en la figura de su embajador y su aguda percepción de los acontecimientos mundiales: “cada mañana entra en el salón, se dirige a la ventana, echa un vistazo al exterior, observa el ambiente, y exclama con gran discernimiento y sabiduría: “¡Santo cielo, hay que ver cuántos comunistas!” (Allen, 2006: 17).

No le va muy a la zaga Kilroy, su diligente secretario, el único funcionario del Servicio Diplomático que se sabe la letra de la segunda estrofa de *Barras y Estrellas*, y Axel Magee, su hijo de 28 años, un joven agradable y bienintencionado que procura hacerlo siempre todo bien, pero al que, inevitablemente, le sale todo mal. Ambos serán los encargados de gestionar la crisis en ausencia del embajador, propuesto por los líderes de su

partido para candidato a gobernador: “Papá, creo que serías un gobernador ideal. Tu amplitud de miras puede atraer tanto a los liberales psicópatas como a los fascistas militantes. Habría algo para cada uno” (Allen, 2006: 19).

No te bebas el agua fue representada en París en una adaptación libre, bajo el título de *Nuits de Chine*. En 1969, Howard Morris la llevó al cine, *Los USA en zona rusa*, sin participación de su autor, quien años más tarde realiza su propia versión para la televisión. En España ha sido objeto de múltiples representaciones fuera del circuito comercial y profesional a cargo de agrupaciones de centros culturales y universitarios: Casa de la Cultura de Málaga (1989), Centro Parroquial de Peralta, Navarra (1989), Casa de la Cultura de Coín, Málaga (1999), Agrupación Deportiva San Juan, Pamplona (2001), Universidad de Valladolid (2004)...

La bombilla que flota fue estrenada el 27 de abril de 1981 por la Lincoln Center Theater Company, por Richard Crinkley, en el Vivian Beaumont Theater de Nueva York. Dividida en dos actos, la acción tiene lugar durante apenas unos días en un apartamento sombrío del barrio de Canarsie, Brooklyn, en 1945: “Tristes, sin sol, albergan familias modestas, algunas de las cuales han conseguido con métodos variopintos aceptar su prosaica desesperación, pero otras no han sido tan afortunadas” (Allen, 2006: 15).

Los Pollack, “en el fondo de un pozo”, responden al prototipo de familia de clase media baja de una gran ciudad atrapada en su lucha diaria por superar estrecheces económicas y personales. Los personajes, perdidos en circunstancias de las que difícilmente pueden liberarse, se aferran a sus sueños.

La escena primera presenta a Paul, un chico de dieciséis años tímido, desgarbado y torpe, mientras ensaya unos juegos de ilusionismo sirviéndose de una bombilla: “La bombilla, en efecto, se ha materializado en la punta de sus dedos y está iluminada por alguna fuerza mágica. No está enroscada en portalámparas alguno, ni enchufada en la pared. Flota misteriosamente en el aire y, en un momento dado, Paul la hace pasar por un pequeño aro, para demostrar que no va unida a cable alguno” (Allen, 2006: 15). La afición a la magia del hijo, su extrema inadaptación a la vida, es vista con preocupación por quienes entienden que dicha cualidad acrecienta su vulnerabilidad. ¿Es ésta más nociva que los delirios del resto de la familia aferrada al sueño de la eterna juventud, a la quimera del azar,

el espejismo de la lotería o de ser favorecidos en negocios que no están siquiera en condiciones de emprender?¹⁰.

Mayor interés que las piezas escritas para teatro ha suscitado la dramaturgia de ficciones breves en las que Woody Allen vierte obsesiones recurrentes en el conjunto de su obra: el amor, la muerte, Dios o los procesos creadores; el arte y la vida.

La preocupación sobre la existencia de Dios es motivo de reflexión temprana en dos artículos: “El gran jefe” y “Los condenados”, publicados en la revista *The New Yorker* y recopilados en sus libros de ensayo *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura* y *Perfiles*. La armonización del mal con la creencia en un ser absoluto que todo lo ordena se antoja, a juicio del director neoyorquino, una tarea irreconciliable; más concretamente, la experiencia del Holocausto socava cualquier posibilidad de creencia en un ente superior: “Si hay Dios, ¿por qué hubo nazis?”, manifestó a través de su personaje Mickey, en *Hanna y sus hermanas* (1986)¹¹. Más adelante, en *Delitos y faltas* y en la trilogía londinense –*Match Point* (2005), *Scoop* (2006) y *Cassandra’s Dream* (2007)–, su reflexión se hace mucho más profunda. Habla de la mirada de Dios, de la justicia divina y se inspira en *Crimen y castigo* de F. Dostoyevski para preguntarse por las razones por las cuales un Dios que observa su creación, que se limita a mirar, permite tantas acciones terribles.

Entre la ficción y la realidad, Woody Allen se sirve del tópico del *theatrum mundi* para levantar una brillante reflexión sobre la creación artística en *Dios (una comedia)*. Dos griegos meditabundos, Diabetes y Hepatitis, mantienen una conversación en el centro de un enorme anfiteatro vacío en Atenas hacia el 500 a.C. Actor y autor discuten sobre el final, el de la obra de arte y el de la vida, ante la inminencia del estreno de un espectáculo que carece de desenlace. El autor, convencido de la necesidad de dotar de un final a la obra para evitar caer en la nada, se opone al criterio del actor, más inclinado a escribir hacia atrás a partir de un final sólido y bueno, en contra de la preceptiva aristotélica que establece la necesidad de

10. La Base de Datos del CDT registra una representación, *A bombilla mágica*, a cargo del Teatro do Atlántico.

11. En esta película Woody Allen es un productor de TV obsesionado con el sentido de la vida. Su acercamiento al catolicismo dará lugar a los pasajes más cómicos de la trama. Pensando que no hay Dios, Mickey decide suicidarse. Con el rifle ya en la sien se dice a sí mismo que en un universo en el que no hay Dios, no quiere seguir viviendo. Pero tras ver *Sopa de ganso*, de los hermanos Marx, conviene que, incluso en un universo sin Dios, uno puede dar sentido a su propia vida. Véase Caparrós Lera (2008: 167).

contar con un planteamiento, nudo y desenlace. En su denodado intento por estrechar el vínculo de las relaciones entre arte y realidad, y sirviéndose del principio de verosimilitud, rechaza las diferentes propuestas de Diabetes para la búsqueda de una solución al dilema del final: el cambio de actitud de la figura del rey, la persuasión de la reina, la rendición del ejército troyano, la retractación de Agamenón y, finalmente, la invitación a que su personaje se levante y luche: “Va en contra de tu personaje. Eres un cobarde..., un esclavo insignificante y ruin con la inteligencia de un gusano. ¿Por qué crees que te he dado el papel?” (Allen, 2010: 241). La razón del director no se hace esperar: “Mientras el hombre sea un animal racional, yo no puedo, como dramaturgo, permitir que un personaje haga en la escena lo que no haría jamás en la vida real” (Allen, 2010: 241).

La incursión del público en el discurso hace avanzar el intrascendente conflicto inicial hasta aparecer convertido en un gran problema filosófico:

Es extravagante, ¿no? Somos dos antiguos griegos en Atenas y estamos a punto de ver una obra que yo he escrito y que tú interpretas, y ellos han venido de Queens a algún otro lugar horrible como ése y nos están viendo en la obra de otra persona. ¿Y si no fueran más que personajes de otra obra? ¿Y si alguien les estuviera viendo? ¿O si nada existiese y todos nosotros fuéramos únicamente un sueño de alguien? ¿O, lo que sería peor, no existiese más que aquel individuo gordo de la tercera fila? (Allen, 2010: 242).

La propuesta del actor apunta a la probabilidad de que el mundo no esté sometido de forma inexorable a principios racionales, que relatos y ficciones puedan multiplicarse desafiando la lógica y la tiranía del destino; es decir, *mutatis mutandis*, la hipótesis le permitiría elegir entre papeles varios: “Yo no tendría que ser el esclavo sólo porque tú lo escribiste así, yo podría elegir convertirme en un héroe” (Allen, 2010: 242). Queda planteada, de este modo, la cuestión de la libertad o el caos para alguien que, como Hepatitis ante la obra de arte, ostenta la facultad de ejercer de “deux ex maquina”.

Siguiendo la cadencia del juego joco-serio característico de la escritura alleniana, la historia se precipita hacia el absurdo para satisfacer uno de los rasgos más definidores del universo narrativo del escritor. No en

vano, Vittorio Hösle declara a Woody Allen un “desafío para la filosofía” por cuanto la comicidad forma parte esencial del ser humano, pese a haber sido apartada del objeto de estudio de los estudios humanísticos desde Aristóteles. A este propósito, abre su ensayo con una cita de Kierkegaard en la que, el padre del existencialismo, propone la tensión existente entre la risa y lo grave en los siguientes términos:

La seriedad mira a través de lo cómico, y cuanto más profundamente se alza desde abajo, tanto mejor, pero no interviene. Naturalmente, no considera cómico lo que quiere en serio, pero sí puede ver lo que de cómico hay en ello. De este modo lo cómico depura lo patético, y viceversa, lo patético da énfasis a lo cómico. Por eso, lo más devastador sería una concepción cómica configurada de tal modo que secretamente actuase en ella la indignación, pero sin que, de pura risa, nadie la notara. La vis cómica es el arma que exige mayor responsabilidad, y por eso tan sólo está sustancialmente a disposición de quien posea el pathos correspondiente. Quien por ejemplo sepa dejar en ridículo a un hipócrita, también podrá aplastarlo con su indignación. En cambio, el que quiera emplear la indignación y no posea la correspondiente vis cómica sucumbirá fácilmente a la declamación y resultará cómico él mismo (Hösle, 2006: 11).

La relevancia de los temas filosóficos en las películas de Woody Allen se aprecia en dos niveles distintos: las alusiones en los diálogos y juegos de palabras y el abordaje de cuestiones filosóficas clave, como el problema de la identidad en *Sueños de un seductor* o *Zelig*, la ausencia del concepto de realidad fáctica en *Comedia sexual de una noche de verano*, la relación entre arte y realidad en *La rosa púrpura de El Cairo* y *Desmontando a Harry*, la validez objetiva de la moral en *Delitos y faltas*, el poder del mal en *Sombras y niebla*, o la relación entre arte y moral en *Balas sobre Broadway*. Es evidente, además, que los problemas del amor y la muerte son omnipresentes en toda su obra: “Mi gran obsesión es nuestra mortalidad, el hecho de ser mortales. La dificultad del amor es mi segunda mayor obsesión” (Caparrós, 2008: 15).

Dios aborda el interés por la creación en una doble dimensión, estética y filosófica, a partir del problema de su existencia y sus consecuencias, en un mundo abocado al absurdo del azar y el caos, en paralelo al de la escritura y organización de un relato de ficción. La visión filosófica de Woody Allen coincide con un momento de la historia de la filosofía en el que el concepto de libertad del existencialismo francés y su ateísmo de motivaciones éticas se han vuelto extraordinariamente problemáticos, porque parecen socavar toda fe en una ética objetiva.

Como en Flaubert, la idea de Dios asociada al proceso artístico es recurrente en el pensamiento alleniano. En *Delitos y faltas* se sirve de la mirada de su protagonista, un afamado oculista, para representar la imagen mítica del creador como el gran ojo que todo lo ve y preguntarse por la posibilidad de un orden moral universal opuesto a la existencia del mal¹². En *La rosa púrpura de El Cairo*, Cecilia lleva a Tom a la Iglesia, le enseña un crucifijo e intenta explicarle la idea de Dios, que él asocia de inmediato a la de artista. El ojo de Dios que todo lo escruta y el de la cámara del director sumergiéndose en las almas de los personajes no están del todo alejados en una metáfora que identifica arte y vida, religión y creación, la idea de Dios y el artista en una tarea común.

La ubicación del conflicto en el escenario de la representación por excelencia, un teatro en el que se dirime la solución de una obra ambientada en la Grecia clásica, hace resurgir una singular forma de comicidad que si, por una parte, hunde sus raíces en modelos de la tradición clásica, por otra los enriquece para sobrepasar el marco realista y ofrecer, mediante un brillante ejercicio de imaginación, una renovación de los modelos de expresión tradicionales. A la parodia de formatos y géneros o la introducción del coro griego en *Poderosa Afrodita*, Woody Allen une un uso surrealista de objetos que cobran vida (“gigantescos pechos”, “temerosos espermatozoides”), extraterrestres, espíritus, personajes de ficción dentro de la ficción, magos dotados de poderes extraordinarios y personas con la capacidad de mimetizarse con su entorno o hacer que éste se transmute a su alrededor. Estrategias que se remontan a Aristófanes: “Y se puede incluso defender la tesis de que Allen recupera una plenitud de lo cómico perdida desde hacía más de dos siglos... con excepciones como Rabelais

12. En un momento del relato Judah recuerda las palabras de su padre: “Theeyes of God are onusalways”. Véase Mary P. Nichols (2000: 155).

y, en algunas de sus obras, Shakespeare” (Hösle, 2006: 20).

El juego especular de realidad y ficción confunde la identidad de personajes desdoblados entre su ser real y su papel, dando lugar a disparatadas situaciones¹³. Doris Levine, una chica de Eureka, California, sube al escenario a requerimiento del autor necesitado de alguien que haya estudiado filosofía, aunque “saqué el título de gimnasia” (Allen, 2010: 243).

La irrupción de la mujer en la trama desata la más incisiva parodia, el discurso se precipita de la reflexión a la sinrazón de los impulsos más primarios, reforzando la comicidad del diálogo y dirigiéndolo hacia el absurdo provocado por la confusión de su doble condición: real e imaginaria. Cuando el autor abraza a Doris Levine ella le contesta:

DORIS: “No. Aquí no”

AUTOR: ¿Por qué no?

DORIS: No lo sé. Es mi frase.

AUTOR: ¿Nunca te has acostado con un personaje ficticio?

DORIS: La vez que estuve más cerca fue con un italiano
(Allen, 2010: 245).

Ya sea en su más pura fisicidad o en su encarnación más intelectual, el conflicto entre sexos aflora de forma reiterada para conformar una de las grandes preocupaciones del pensamiento del director americano. La locura del Dr. Ossip Parkis en “El cuento del lúnatico” es cabal expresión de la escisión producida en el personaje por la búsqueda de la mujer perfecta, un empeño solo posible en el ámbito del delirio: “Nadie podría creer que yo, el doctor Ossip Parkis, en otro tiempo una cara conocida en los estrenos teatrales, el restaurante Sardi, el Lincoln Center y las recepciones de los Hampton, donde hacía alarde de gran ingenio y formidable hipocresía, sea la misma persona que a veces aparece patinando Broadway abajo, sin afeitarse, con una mochila y un sombrero tirolés” (Allen, 2010: 379)¹⁴. También Blanche Dubois, el personaje de *Un tranvía llamado deseo*,

13. Sobre la risa y la incongruencia véase Shopenhauer (2005: 60). Woody Allen retoma en este texto la tradición bufonesca de los clásicos para dar expresión a lo marginal, lo prohibido, aquello que está simultáneamente dentro y fuera de la esencia del ser humano y la sociedad.

14. Cuando Vittorio Hösle se pregunta por los factores que hacen tan irresistiblemente cómico a Woody Allen sitúa, sobre cualquier otro, su relación con las mujeres y su propia sexualidad.

aparece entre bastidores. Se ha escapado de la obra de Tennessee Williams por escribirle un papel de pesadilla y pide trabajo en la función.

El caos vivido en el escenario se contagia al patio de butacas donde se desata una auténtica rebelión. Una mujer se levanta indignada y se subleva contra su condición de “ficticia”: “Pero si tengo un hijo en la Escuela de Comercio de Harvard” (Allen, 2010: 251). Le sigue un hombre con la amenaza de abandonar la sala y pedir la devolución de su dinero ante una estupidez tan manifiesta: “Cuando voy al teatro, quiero ver algo que tenga argumento –con un principio, una cosa en medio y un final– y no esta mierda. Buenas noches” (*Sale enojado por el pasillo*)” (Allen, 2010: 251). El autor explica su actitud incomprensible:

LORENZO (al público): *No es un personaje muy bueno. Lo he escrito muy irritable. Más tarde se siente culpable y se pega un tiro. (Suena una detonación). ¡Escribí: “Más tarde”!* *HOMBRE* (vuelve a entrar con una pistola humeante): *Lo siento, ¿he disparado demasiado pronto?* (Allen, 2010: 251)¹⁵.

El pensamiento de Woody Allen no ofrece respuesta a las grandes preguntas sobre el ser humano, pero el hecho de formularlas una y otra vez desde su práctica artística lo vincula con la humanidad. La experiencia de la muerte y el amor aparecen estrechamente unidas en su metafísica: “Mi gran obsesión es nuestra mortalidad, el hecho de ser mortales. La dificultad del amor es mi segunda mayor obsesión” (Caparrós Lera, 2008: 15).

No extraña, pues, que el enamorado Alvy recomiende a Annie como lectura esencial, en una de sus primeras visitas juntos a la librería, el título de Ernest Becker, *The Denial of Death*, ensayo que gira en torno a la tesis de que toda actividad de los seres humanos es una lucha contra la muerte: “Estamos tan interesados en el amor porque solo este puede darnos la fuerza para plantearnos nuestra mortalidad y superar nuestro miedo a la muerte (...). “Puede que los poetas tengan razón. Puede que el amor sea la única respuesta”, reflexiona Mikey en *Hannah y sus hermanas*” (Hösle, 2006: 67)¹⁶.

15. *Dios* ha suscitado un gran interés entre talleres y grupos de teatro universitario.

16. Las tres hijas de Eva en *Interiores* representan los tres modos de trascender la muerte en ausencia de la creencia en Dios: sensualidad, romance y arte.

Su fascinación por la literatura de Dostoyevski o el cine de Bergman y Kurosawa muy probablemente venga asociada a una común preocupación por la muerte: “¿Qué ocurre cuando nos morimos? ¿Dónde vamos? ¿Tendré que llevarme el cepillo de dientes? ¿Habrán chicas allí? (Caparrós Lera, 2008: 45)¹⁷.

La experiencia artística ofrece una herramienta de simulacro contra la muerte, permite trascender la finitud de tiempo y espacio, en la medida en la que el creador domina el ser de sus criaturas. Annie Hall dramatiza dicha cualidad cuando Alvy atribuye a la escritura la posibilidad de una nueva oportunidad para su fracasado amor.

Muerte es una historia dialogada en cuyo título el autor explicita, del mismo modo que en *Dios*, su adscripción genérica: una comedia de intriga policíaca.

Se alza el telón sobre un personaje, Kleinman, dormido en su cama a las dos de la madrugada. Lllaman a la puerta, hasta que, al fin, con gran esfuerzo y determinación, se levanta. Un grupo de una media docena de hombres que se identifica como un Comité de Vigilancia requiere sus servicios para una arriesgada operación, ante la sorpresa del somnoliento vecino que no deja de repetir lo inoportuno de la visita. Kleinman es obligado a formar parte de un plan prácticamente desconocido, cuyos objetivos y tácticas ignora. Según avanza la trama, el asunto se va dilucidando: buscan a un asesino en serie que pone en evidencia las debilidades de los grupos de poder burlando sus sofisticadas y ridículas estrategias, quienes, neuróticos por el terror, acaban autodestruyéndose, no sin hacer antes víctima de su desorganización y violencia al miembro del grupo más incrédulo y desinformado.

La similitud entre asesino y víctima sobre la que se sostiene el conflicto constituye un desesperado y lúcido intento por parte de Woody Allen de advertir al lector de las trampas del azar en un universo caótico dominado por el absurdo, mayor si cabe, en sus momentos más trágicos. Mientras el asesino se da a la fuga, Kleinman, herido de muerte, se ve obligado a responder preguntas incongruentes sobre el parecido del criminal, a resistir, en un último ejercicio de antilógica, el gran disparate de la existencia:

17. El terror a la muerte viene asociado a una experiencia traumática de la infancia, cuando una nani le envolvió tan fuerte que creyó morir por asfixia. Woody Allen remite a este episodio para explicar su pánico a los ascensores, túneles y, en general, a los espacios pequeños.

JOHN: Kleinman... ¿cómo era el asesino?

KLEINMAN: Como yo.

JOHN: ¿Qué quiere decir “como yo”?

KLEINMAN: Se parecía a mí.

JOHN: Per Jensen dijo que se parecía a Jensen..., alto y rubio. De aire sueco.

KLEINMAN: Ooohh... ¿Me vas a hacer caso a mí o a Jensen?

JOHN: Está bien, no te enfades...

KLEINMAN: Bueno, entonces no hables con tanta suficiencia... Se parecía a mí.

JOHN: A menos que sea un maestro del disfraz...

KLEINMAN: Bueno, seguro que es un maestro de algo, así que será mejor, chicos, que toméis la iniciativa.

JOHN: Traedle un poco de agua.

KLEINMAN: ¿Para qué quiero yo agua?

JOHN: Pensé que tendrías sed.

KLEINMAN: Morirse no da sed. A menos que te apuñalen después de haber comido arenques.

JOHN: ¿Tienes miedo de morir?

KLEINMAN: No es que tenga miedo de morir, es que no quiero estar aquí cuando ocurra (Allen, 2010: 211).

Víctor Conde llevó a las tablas del teatro Arlequín una dramaturgia titulada *La muerte*, sobre el texto de Woody Allen, en la que fusiona la estética expresionista ensayada por su autor en *Sombras y niebla* (1991), el existencialismo de la literatura de Kafka, el mundo circense feliniano y un sinnúmero de referentes de la cultura contemporánea que emulan la porosidad creativa del director americano: “Víctor Conde ha partido de esos presupuestos iconográficos y culturales para llevar al teatro una versión que traslada la sintaxis cinematográfica al lenguaje del cómic, lo que conlleva en determinados momentos de la función un paralelismo entre la sucesión de planos y la de viñetas, hasta el extremo de que, en uno de los juegos de sombras que se suceden, el protagonista esgrime sobre su cabeza los característicos bocadillos del tebeo” (García Garzón, 1980:

87)¹⁸.

En versión de Juan José Arteche y con el título de *Aspirina para dos* sube a las tablas del teatro Marquina *Tócala otra vez, Sam* (1969), primera obra de Woody Allen adaptada a los escenarios españoles, llevada al cine por Herbert Ross en 1972¹⁹.

Tras una relación fracasada, el crítico de cine Allan Félix se dispone a retomar su vida sentimental con la ayuda de Dick y Linda Christie, quienes, en su empeño por contribuir a la felicidad de su amigo, dejan al descubierto las fisuras subyacentes a su propia relación.

El carácter inestable, susceptible y neurótico del protagonista se opone al prototipo de héroe representado en la pantalla como modelo de masculinidad en la figura de Humphrey Bogart, actor y personaje imaginario, encargado de orientar la desmesurada torpeza del fracasado amante: “El protagonista de *Aspirina para dos* es un tipo tierno, inocente, angustiado, débil, cuya personalidad está partida en dos: la real y la que él mismo sueña. Ese tipo de soñador dio pretexto a Danny Kaye para uno de sus más grandes filmes, *La vida secreta de Walter Mitty*” (López Sancho, 1980: 21).

Play it again, Sam rastrea el origen del placer de Woody Allen por desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, una facultad que acompaña al director de *La rosa púrpura de El Cairo* a lo largo de su trayectoria y dota a su obra de una sorprendente singularidad.

Aquí, la tensión entre lo verdadero y lo perteneciente al ámbito de la imaginación se sitúa en la raíz de los desajustes y desequilibrios de la construcción de identidades en el imaginario de la sociedad americana contemporánea, hasta tal extremo que, en un momento de su carrera, Woody Allen siente la necesidad de recurrir a actores europeos capaces de disolver el mito e interpretar de forma adecuada personajes sensibles

18. Lástima que el resultado final no consiguiera estar a la altura de las expectativas de tan ambicioso planteamiento: “La traslación conlleva también un cambio de tono y lo que en la película de Allen era una comedia angustiosa sobre la peripecia de un hombrecillo kafkiano, Kleinman, atrapado por unos engranajes amenazadores cuyo alcance se le escapan, en el escenario se transforma en un batiburrillo de intención grotesca en la línea del Ibáñez de Mortadelo y Filemón más que en la de Alberto Breccia de “El eternauta”, por citar ejemplos comiqueros gráficamente explícitos. Y en esta opción hay goznes que chirrían y desajustes de ritmo, y también algún acierto, como la conversación en el banco entre Kleinman y el psicópata” (García Garzón, 1980: 87).

19. “*Aspirina para dos* es una comedia divertida, llena de frases brillantes, sorprendentes, típicas de este hombre-orquesta que es actor, guionista, humorista, tocador de clarinete, y sobre todo, crítico de una humanidad acomplejada por el psicoanálisis y el miedo a la impotencia sexual y a la soledad” (López Sancho, 1980: 21).

y vulnerables. Y, cómo no, es el cine el responsable de la confusión que, a modo de enfermedad incurable, socava los cimientos de la experiencia vital de los espectadores, con la misma eficacia que los transporta al más maravilloso universo de la fantasmagoría.

El cine acentuó el contraste entre la dureza de la vida real y la fantasía, una tensión representada en muchas de sus películas, haciendo posibles los sueños de sus protagonistas, quienes como Alvy Singer vuelca el deseo de conseguir a Annie Hall en una obra de teatro, mientras que en *La rosa púrpura de El Cairo* el personaje interpretado por Mia Farrow puede llevar a la realidad su sueño para descubrir, finalmente, que la ilusión también se desvanece.

Su propia biografía subraya una tendencia a dejarse arrastrar por el magnetismo de la pantalla desde muy niño cuando relata que vino al mundo en Brooklyn, a corta distancia de veinticinco cines, así como la impresión experimentada cuando, a la edad de tres años, vio su primera película, *Blancanieves y los siete enanitos*: “Su impacto fue tal, que corrió a tocar la pantalla. A partir de los cinco años se considera a sí mismo un consumado cinéfilo” (Fitzgerald, 2000: 17)²⁰.

Desde que *Payitagain, Sam* (1972) aparece en cartelera, la crítica es consciente de estar viendo un nuevo estilo de expresión filmica. La primera imagen muestra a Allan –“ese chico que se vio *Casablanca* doce veces seguidas” (Allen, 1980: 40), según su amigo Dick– en estado de trance, mientras asiste al final de la película en un cine de Nueva York. En la versión teatral, el protagonista aparecía visionando a Bogart en *El halcón maltés*. La secuencia prólogo enfatiza la eficacia de la cita, pues el diálogo puede casi servir como epígrafe para introducir la película –*Siempre nos quedará París*, una frase que es repetida después sardónicamente en *Manhattan*– y reforzar así el juego especular propuesto en la narración: “Aquí lo tienes mirándote, chaval” (Girgus, 2002: 36).

El recurso metatextual pone de manifiesto las complejas analogías que pueden establecerse entre el cine y la construcción de una identidad de género en la sociedad mediante el reflejo que los medios proyectan sobre los espectadores, de cuyo ejemplo es cumplida muestra la imagen pública del director entre la ficción y la realidad: “In *Play itagain, Sam* eventhe similarity of names becomes a joke. Allen manipulates that expectation of

20. Véase Luque (2005).

humor into a complex art. He uses the connection between himself as interior character and external personality and director to introduce psychological, thematic and artistic complexity into his subjects, characterizations and narratives” (Girgus, 2002: 32).

La indiferenciación entre ficción y realidad se extrema en la relación del director con sus propios personajes e historias. Durante años, crítica y público percibieron una unidad indisoluble entre la esfera pública representada en la narración fílmica y la privada, hecho que alcanza su dimensión más extrema con motivo de su turbulenta separación de Mia Farrow y el inicio de su relación sentimental con una de las hijas adoptadas por la pareja.

No extraña, pues, que la interpretación del papel protagonista suscite preocupación especial en el estreno de *Aspirina para dos*, en el teatro Marquina de Madrid: “A veces me han preguntado si era difícil imitar a Allen. Y siempre he contestado que es tan difícil que Montesinos –el director de la función– y yo decidimos desde el primer momento no hacerlo. Entendimos que es más importante trabajar sobre la timidez, la ternura, la reflexión, el cinismo. En definitiva, todo lo que al personaje le pasa por dentro. Y no hemos olvidado el aspecto físico del personaje que tiene que ser un hombre normal, un antihéroe” (Laborda, 1980: 56)²¹.

El recurso metafictivo contribuye, además, a poner de relieve el carácter de artificio de la creación artística. Vuelto sobre sí mismo en un elocuente ejercicio de autorreflexión, el objeto artístico pone al descubierto la naturaleza del lenguaje sobre el que se asienta el proceso creativo, problematiza la relación entre ficción y realidad y exige del lector una competencia capaz de reconstruir los indicios contenidos en el texto para una adecuada interpretación.

En el discurso teórico de la metaficción se afirma que son metafictivas aquellas obras que textualizan una reflexión crítica sobre la ficción. Y se añade que la instancia metafictiva suele provocar por norma general un cortocircuito en la diégesis narrativa para intercalar un comentario crítico o teórico. La práctica metafictiva podría ser entendida como una *mise en abyme*, una especie de reflejo que saca a la luz el significado de la obra que la integra.

21. Lorenzo López Sancho titula su reseña del estreno con un sugerente, “*Aspirina para dos*, un buen Woody Allen aun sin Woody Allen”.

Al situar la archiconocida secuencia final de *Casablanca* en el comienzo de la narración filmica, Herbert Ross, está anticipando el resultado del romanticismo del sentimiento amoroso propuesto por la pantalla; o lo que es lo mismo, su disolución en el único espacio posible, un París mítico que no admite continuidad sino en la decadencia y la rutina.

El cambio de referente filmico se asocia a una variación del perfil del héroe. Sam Spade, el patológico héroe de D. Hammett, deja paso a la empatía de Rick, encarnación del arquetipo de héroe americano con su dureza externa y su indiferencia impostada, que esconde turbulencias internas y renuncias del tipo duro por excelencia en la pantalla: “Reluctant, stoic, isolated, and charismatic, Rick is the embodiment of the archetypal American hero of classic and popular culture. He epitomized the external hardness and indifference that mask the inner yearnings and earnestness of the American hero” (Girgus, 2002: 36-37).

La paradoja representada por Rick Blane, el prototipo de amante, de seductor, necesariamente obligado a congelar sus sentimientos, a dejarlos cristalizados en su más bella expresión, para evitar su inexorable destrucción, se antoja un objetivo más eficaz, un mito más cotidiano que demoler, ante la mirada atónita del americano medio, acomodado en su confortable butaca para ser *cine transportado* al placentero universo de los sueños. Porque el amor pasión es, como bien señalara Stendhal, un fenómeno de la imaginación y, tal vez por ello, sea la pantalla su espacio más amable²².

En *Sueños de un seductor*, Woody Allen introduce técnicas que luego trasladará a otras películas como ensoñaciones, voces en *over*, diferentes marcos narrativos y un uso de la música y las imágenes visuales muy imaginativo.

La introducción en la narración de las ensoñaciones del protagonista responde a la necesidad de naturalizar una dimensión íntima tan real como la vida misma: la de los pensamientos, deseos e ilusiones de los personajes. En la comedia cobran vida escenas que rememoran las conquistas del torpe seductor, algún hilarante episodio de la aparición del espectro de su ex mujer, así como la compañía fantasmal de su *alter ego*, Humphrey Bogart, para orientar la acción del cortejo:

22. Véase Rivera (2003: 313-321). Celestino Deleyto ha trazado en un interesante ensayo la deuda de Woody Allen con la comedia romántica y su renovación desde una perspectiva cómica.

Yo soy un tipo decente y muy normal... Bueno, ligeramente por debajo de lo que se considera normal... ¡Ah, me hubiera gustado conocerla antes!... ¡Me voy a sentir muy incómodo cuando me mire...! ¡No estoy acostumbrado a miradas desconocidas! (Angustiado) ¿Y si al verme empieza a reírse o da un alarido? ¡Relájate, idiota! ¿Acaso alguna chica ha reaccionado riéndose o gritando al verte? ¡Nunca! Bueno, sí... una vez. Aquel tonel con faldas del colegio de Brooklyn. Llamó a la puerta y cuando la abrí, me vio y se desmayó. Claro que hacía régimen y estaba muy débil. ¡Basta ya de complejos!... También Bogart era bajito y a nadie le importaba (Allen, 1980: 22).

El héroe de *Casablanca* apunta el diálogo y el modo de proceder de Allan Félix en la cómica escena en la que trata de seducir a Linda: “Linda, esta noche la tierra y yo temblamos” (Allen, 1980: 43)²³. Por una vez en su vida, Allan puede llevar a su propia historia una frase del guion de *Casablanca*:

ALLAN.- Lo digo porque lo siento. Los dos sabemos que perteneces a Dick. Formas parte de su trabajo, eres lo que le impulsa a seguir luchando. Si ese avión despega sin ti, lo lamentarás siempre. Puede que hoy no, ni mañana, pero muy pronto y durante el resto de tu vida.

LINDA.- ¡Lo que has dicho es precioso!.

ALLAN.- Es de la película Casablanca. He esperado toda mi vida para poder decirlo. Y hoy, he tenido esa oportunidad (Allen, 1980: 62).

La experiencia de la ficción se ofrece en el desenlace de la historia como una práctica necesaria –también irónica– de demolición y autoafirmación de la realidad, de la impostura y la autenticidad. Al enfrentarse con Bogart, su contrafigura, Allan Félix renueva la confianza en una nueva fórmula de instalación en la realidad y, por qué no también, en el universo de la fábula:

23. Buena parte del texto se sostiene sobre la visualización de las ensoñaciones del protagonista: las intervenciones de Humphrey Bogart, los recuerdos de Allan Félix de su relación con otras chicas, las apariciones imaginarias de su exmujer...

“El secreto está en no ser tú, sino yo mismo. La verdad es que eres más bien feo y más bien bajito. Yo soy lo suficientemente bajito y feo como para triunfar por mí mismo” (Allen, 1980: 62).

Son de sobra conocidas las abundantes aportaciones bibliográficas que, de unos años hasta hoy, han engrosado el conocimiento de las relaciones interartísticas desde diferentes perspectivas. En el ámbito de los préstamos entre cine y teatro resulta, con todo, más abundante y fácil de identificar la contribución de los hombres de teatro al cine en el terreno de la adaptación, la escritura de guiones o sus diferentes oficios, que su contrario.

Con la atención prestada a una de las facetas más desconocidas de Woody Allen, la de dramaturgo, se completa el perfil de una de las figuras más relevantes de nuestro cine con el fin de reforzar la relevancia de la escritura en su proceso creativo, la relectura de los clásicos en su concepción del humor y la ironía, así como la significación de una valiosa dramaturgia relegada, en buena medida, a circuitos de representación minoritarios. Ante la obra del director americano es posible hablar de nuevas reformulaciones discursivas caracterizadas por la recodificación de diferentes metalenguajes y elementos de la tradición, según señala Luis Veres en un reciente ensayo: “Todo ello responde a un nuevo modo de percepción fundamentado en la dispersión, en la concepción borrosa del conocimiento del mundo, de una percepción basada en el fragmentarismo de la imagen, en el rechazo de la realidad, en el *collage*, en el mosaico cultural que afecta tanto al conocimiento como a la reproducción de lo percibido” (Veres, 20015: 12).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, W. (1980). *Aspirina para dos*. Juan José de Arteche (ed.). Madrid: Ediciones MK.
- _____. (1996). *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (2006). *La bombilla que flota*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (2006). *No te bebas el agua*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (2010). *Cuentos sin plumas*. Barcelona: Tusquets.

- AYUSO, R. (2016). "Woody Allen: un zombie en Cannes". *El País*. En https://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/10/actualidad/1462896174_118471.html [12/07/2017].
- BJÖRMAN, S. (1995). *Woody por Allen*. Barcelona: Plot.
- CANO, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2008). *Woody Allen, barcelonés accidental: solo detrás de la cámara*. Madrid: Encuentro.
- DELEYTO, C. (2009). *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- FITZGERALD, M. (2000). *The pocket essential Woody Allen*. Harpenden: Pocket Essentials.
- FRODOM, J. M. (2002). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA GARZÓN, J. I. (1980). "Tebeo expresionista". *ABC*, 20 de agosto, 87.
- GIRGUS, S. B. (2002). *The films of Woody Allen*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- GRUESO, N. (2015). *El último genio*. Barcelona: Plaza & Janés.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (2002). *La ironía estética. Estética Romántica y Arte Moderno*. Salamanca: Universidad.
- HÖSLE, V. (2006). *Woody Allen. Filosofía del humor*. Barcelona: Tusquets.
- HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- LABORDA, Á. (1980). "Aspirina para dos, de Woody Allen: esta noche en el Marquina". *ABC*, 6 de mayo, 70.
- _____. (1980). "Nicolás Dueñas, un Woody Allen a la española". *ABC*, 8 de julio, 56.
- LAX, E. (2009). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Debolsillo.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1980). "Aspirina para dos, un buen Woody Allen sin Woody Allen". *ABC*, 9 de mayo, 21.
- LUQUE, R. (2005). *En busca de Woody Allen: sexo, muerte y cultura en su cine*. Barcelona: Ocho y Medio.
- NICHOLS, M. P. (2000). *Reconstructing Woody: Art, Love and Life in the Films of Woody Allen*. Lanham MD; Oxford: Rowman & Littlefield.

- PÉREZ BOWIE, J. A. y PARDO GARCÍA, J. (eds.) (2015). *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión.
- RIVERA, J. A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Madrid: Espasa.
- SHOPENHAUER, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- VERES, L. (2015). *El espíritu de la metaficción. De Woody Allen a Roberto Bolaño*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Recibido el 4 de mayo de 2017.

Aceptado el 11 de julio de 2017.

**LA VIDA COMO OBRA DE ARTE
EN LA AUTOFICCIÓN DE ERNESTO SÁBATO**

LIFE AS A WORK OF ART
IN THE AUTOFICTION OF ERNESTO SÁBATO

Ronald GARCÍA GALLEGO

Universidad del Valle

ronald.garcia.g@correounivalle.edu.co

Resumen: La autoficción se define como la relación ambigua que existe entre autobiografía y ficción. Mi propósito, al analizar la autoficción en *Abaddón, El Exterminador* de Ernesto Sábato, es revelar cómo la conformación de la subjetividad de éste, por medio de la escritura, nos advierte de una *comunicación subjetiva* con el lector, pues es en ella donde la identidad del “autor” (tan refutada) es legitimada. Los puntos fundamentales son la autoficción y la metafiction en la obra. Aquí, la representación, la referencialidad y la autorreferencialidad del autor son esenciales para explorar los procesos de subjetivación contemporáneos de esta sociedad mass-mediática.

Palabras clave: Autoficción. Autobiografía. Metafiction. Autorreferencialidad. Ernesto Sábato. *Abaddón, El Exterminador*.

Abstract: The autofiction is defined as the ambiguous relationship between autobiography and fiction. The purpose in analyzing the autofiction in *Abaddón, El Exterminador* of Ernesto Sábato, is to reveal how the

conformation of the subjectivity of this, through writing, warns us of a *subjective communication* with the reader, because it is here where the identity of the “author” (so often refuted) is legitimated. The main points are the autofiction and metafiction in the work. In these, the representation, referentiality and self-referentiality of the author are essential to explore the debate related with the processes of contemporary subjectivation of this mass-mediatic society.

Key Words: Autofiction. Autobiography. Metafiction. Self-referentiality. Ernesto Sábato. *Abaddón, El Exterminador*.

1. SOBRE AUTOFICCIÓN

Pero, ¿es posible hablar de autoficción hispanoamericana, como lo es, por ejemplo, en otras literaturas? Ciertamente existe un tipo de novela similar o equivalente al que Jacques Lecarme ha censado en la literatura francesa, parecido a las “factual fictions” anglosajonas analizadas por Stone (1982) o a las [auto]novelas españolas.

¿Existe la autoficción Hispanoamericana?
Manuel Alberca

Nada extraño resulta que la autoficción, como una manifestación de la escritura contemporánea, haya sido escasamente explorada por la teoría literaria en nuestro continente. Esto se debe, en gran parte, a que los debates que impulsan los grandes estudiosos de Europa y Norte América tardan un tiempo en manifestarse en nuestro ámbito. Por lo tanto, no es raro que este fenómeno nos parezca una artimaña de los escritores por confundir aún más la difusa brecha que existe entre la realidad y la ficción. Sin embargo, el panorama no es desalentador. Desde España, teóricos como Francisco Puertas Moya (2003), Manuel Alberca (2005), Alicia Molero de la Iglesia (2006), Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010), Ana Casas

(2014)¹, al igual que Julia Musitano (2010) en Argentina o Julia Erika Negrete Sandoval (2013) en México, se han interesado por este fenómeno en la escritura latinoamericana².

La pregunta fundamental que nos hacemos al escuchar el término es ¿qué es una autoficción? A grandes rasgos, se puede decir que es un texto híbrido (y ¿qué no lo es en esta contemporaneidad?) que resulta de la ficcionalización de los hechos de la vida de un autor. No obstante, el asunto no es tan simple como la búsqueda de aspectos biográficos de un autor en sus obras. No. En primer lugar, se debe tener en cuenta que la autoficción es una voluntad del escritor por confundir y recrear su vida en el entramado narrativo. Sin esta *voluntad autorreferencial* sería muy simple adjudicar a los personajes de un autor sus propios rasgos, pues ¿no son en últimas sus creaciones? La cuestión está, entonces, en su propia auto-creación y no en la creación de otros “yo”.

Puesto en evidencia el intrincado asunto de la autoficción, veamos, por un lado, el panorama teórico, con sus principales definiciones, para entrar luego en materia con la obra de Sábato. En primer lugar, el análisis de las manifestaciones autoficcionales ha sido un objeto de estudio polémico que se ha desarrollado paulatinamente desde hace cuatro décadas. Este fenómeno fue advertido por Philippe Lejeune a partir de la publicación de *El pacto autobiográfico* (1975). Sin embargo, tal como lo señala Manuel Alberca, el término es conceptualizado por Serge Doubrovsky (1977), a quien seguirán Vincent Colonna (1989), Jacques Lecarme (1994) y Philippe Vilain. (2005).

Según Doubrovsky, la autoficción es una de las formas innovadoras de la escritura autobiográfica, razón por la cual la mayor parte de los estudios teóricos sobre el tema giran en torno a esta perspectiva. Es en este sentido que Vincent Colonna (1989) retoma la coincidencia de la identidad nominal de la autobiografía y define la autoficción como “una obra literaria en la que el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre” (Alberca, 2006: 8). A

1. Se destaca principalmente el texto de la autora *La autoficción en los estudios hispánicos*, en el cual se realiza un recorrido sobre el estudio de la autoficción en España y Latinoamérica, resaltando incluso de qué manera han incrementado la difusión científica del tema, especialmente con la celebración de congresos internacionales.

2. Destacando en el terreno de los estudios autobiográficos el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en España, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, como puede verse en “La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica” (Romera Castillo, 2010).

partir de esto, Colonna distingue tres funciones en la autoficción:

a) “referencial-biográfica”, en la que lo imaginario es reducido al máximo por una voluntad de expresar la verdad [...] b) “reflexivo-especular” o metalepsis discursiva del autor en un relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos. Por ejemplo, cuando el personaje Andrés Pérez de Niebla viaja a Salamanca para visitar y discutir su suerte con Unamuno, autor de la novela, que de esta manera irrumpe con su propia identidad nominal en la historia de la misma. [...] y c) “figurativa o fantástica”, que es a la que da más importancia y la que mejor cuadra con la definición general de autoficción que elabora Vincent Colonna (Alberca, 2006: 8).

Por otra parte, tomando como punto de referencia a los teóricos mencionados, Manuel Alberca³ realiza un breve panorama de las cuestiones problemáticas que se plantean al hablar de los límites de la autoficción. Para ello retoma las nociones del *pacto novelesco* y *pacto autobiográfico*, en un afán por aclarar el carácter híbrido de esta reciente forma narrativa. Se pregunta, en primera instancia, si la autoficción se desprende de las formas narrativas autobiográficas o es acaso una subversión de las formas de la novela. Como es de notar por la denominación de su concepto, el *pacto ambiguo*, el autor concluye que la autoficción en algunas manifestaciones tiende a estar más ligada a la autobiografía, otras veces a la novela y, por último, puede encontrarse en un punto medio (que éste denomina *centro autoficcional*).

Sin embargo, el asunto se complica más cuando se trata de definir la autoficción como un sub-género de la autobiografía, pues incluso esta se ha puesto en tela de juicio para ser considerada como un género literario (Paul de Man, 1991). En este punto la argumentación de la investigadora argentina Leonor Arfuch es imprescindible. El *espacio biográfico*, según

3. El artículo de Manuel Alberca de 2006 es una muestra de lo que más adelante desarrollará en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), en el cual desarrolla de manera más profunda su concepto de *pacto ambiguo*, el cual aplica a casos de obras de escritores latinoamericanos como César Aira, Fernando Vallejo y Mario Vargas Llosa, sin dejar de lado, por supuesto, a escritores españoles como Javier Marías y Enrique Vila-Matas.

Arfuch, es “un horizonte de inteligibilidad y no una mera sumatoria de géneros ya conformados en otro lugar” ([2002] 2007: 18), es decir, un espacio donde la heterogeneidad e hibridación de la expresión del “yo” tiene múltiples manifestaciones que no se pueden encasillar. Aunque Arfuch no profundice en la autoficción, su análisis descubre una nueva perspectiva para analizar este fenómeno.

Es en dicho *espacio biográfico*, como se verá más adelante, que se pretende analizar la obra de Sábato. Desde que se empieza a leer *Abaddón* se descubre algo inquietante: el narrador cuenta cómo Bruno, un personaje de *Sobre héroes y tumbas*, ve a Sábato cruzar la calle, absorbo en sus pensamientos. Pero, un momento, ¿no es Bruno un personaje de Sábato? Efectivamente. Por lo tanto, el hecho de encontrar al propio autor conviviendo con sus personajes en la ficción nos habla de una ruptura en las formas convencionales de la novela. Es decir, Sábato no se propone escribir su autobiografía, tampoco pretende hacer una novela: realiza un híbrido entre ambas que, como he tratado de mostrar, se puede denominar autoficción.

Ya mencioné que no basta con rastrear aspectos autobiográficos del autor en sus obras para identificar si nos encontramos frente a una autoficción. Aunque sea importante la identidad nominal, que juega un papel clave en este análisis, tampoco es suficiente, ya que en la autoficción se ponen en juego la creación de otras identidades que no corresponden a ese tipo de identidad. Es por esto que pretendo descubrir qué implicaciones tiene la autoficción como estrategia narrativa en la obra de Sábato. Tenemos entonces a un narrador extradiegético que nos presenta a los personajes, aunque estos en ocasiones sean los que narran capítulos íntegros. De modo que no encontramos de entrada la voz del autor y sus vivencias. Entonces ¿Cómo descubrir qué implicaciones tiene, en la narración autoficcional, la disyunción entre autor/narrador/personaje?

Esta pregunta va de la mano con el entramado metaficcional, porque *Abaddón* es también una ficción que habla sobre sí misma, procura dar cuenta del alcance del autor al decidir construir su obra con todo este entramado narrativo. Sin embargo, para llegar a esto se presentan otras cuestiones que deben resolverse antes. Por ejemplo, ¿en qué modalidad de la autoficción se encuentra la obra? ¿Por qué Sábato recurre al narrador extradiegético para contar los hechos de su vida? ¿Qué simboliza dicha fisura entre autor/narrador/personaje?

Todas estas cuestiones surgen de esa voluntad de ficcionalizar la propia vida. Por lo tanto, es evidente que la figura del autor –tan difusa al parecer en esta contemporaneidad– juega un papel importante para el análisis de la autoficción en la narrativa de Sábato. A esto se suman los debates de Roland Barthes (1968) y Michel Foucault (1969), que desataron la discusión contemporánea entorno a la muerte del autor, lo que demuestra la relevancia de la autoficción para esta querella, pues el hecho de revivir al autor (muerto) en la obra de arte ¿no evidencia un cuestionamiento de dicha teoría?

2. FIGURACIONES Y DESFIGURACIONES: CONFORMACIÓN DEL ESPACIO BIOGRÁFICO

Para entrar en materia, es necesario saber que, según Ernesto Sábato, el escritor solo puede revelar sus “(tremendas) ‘verdades últimas’ mediante la ficción” (1964: 126). Si se hace un balance ligero de la obra ficcional de este autor, en comparación con su escritura no-ficcional, vemos que solamente *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón, el Exterminador*, pueden revelar estas “verdades” por ser sus únicas obras de ficción. Sin embargo, en la obra no-ficcional de Sábato hay una reiterada *voluntad autobiográfica* que termina por complejizarse en sus ficciones.

Por lo tanto, dichas “verdades últimas” corresponden a la más íntima expresión de la subjetividad del autor. Esto se revela en el proceso escritural que desemboca en la inclusión de sí mismo como personaje en *Abaddón*. En esta obra, la voluntad de autorrepresentación pone en juego sus verdades –y su vida– desde la ficción. Es acá donde se desdibuja la brecha entre lo biográfico y lo ficcional, ya que en la ficcionalización de su propio “yo” Sábato legitima sus pensamientos más profundos, esos que escapan a la superficialidad de la comunicación convencional, para entablar una verdadera expresión de su intimidad con sus lectores.

Teniendo en cuenta lo anterior, quiero mostrar el proceso por el cual Sábato llega al discurso autoficcional. En primer lugar, lo que se puede rastrear sobre la vida de Ernesto Sábato, que no es poco, indica a grandes rasgos sucesos determinantes relacionados con la construcción de una identidad subjetiva. Sé que para muchos estos sucesos son archiconocidos; sin embargo, me interesa reiterarlos porque cumplen una función fundamental en la conformación de su espacio biográfico y, por

consiguiente, del discurso autobiográfico plasmado en sus ensayos y el discurso autoficcional de sus novelas.

Antes de enumerar estos sucesos, quiero resaltar la importancia del concepto de *espacio biográfico*, que, como ya he mencionado, proviene de Leonor Arfuch. Para ella lo (auto) biográfico, más allá de estar instaurado como un género discursivo canónico –tal como lo asume Lejeune–, es “un síntoma, aquello que insiste aquí y allí, en el lugar más obvio del discurso y en el menos esperado” (Arfuch, 2007: 49); es decir, un fenómeno que trasciende las formas herméticas y revela un clima de época en el cual “hay un indudable retorno al autor, que incluye no sólo un ansia de detalles de su vida sino de la ‘trastienda’ de su creación” (51). Teniendo en cuenta esto, volvamos al caso particular de la inserción de Ernesto Sábato en este espacio.

El primero de los sucesos que marca un punto clave en el horizonte biográfico de Sábato, está relacionado con su nombre, Ernesto, el cual, para desgracia del escritor, fue heredado de su hermano, que había muerto poco antes de su nacimiento. El segundo, tiene que ver con su mudanza del pueblo de su infancia, Santos Lugares, a La Plata, donde cursaría estudios secundarios. El tercero, es su incursión en la ciencia. El cuarto, sus visitas a París, primero huyendo de las filas comunistas y luego recluyéndose en el laboratorio Curie⁴. Y el quinto y último, su famosísima decisión de abandonar la ciencia. Después de esto, los grandes cambios se presentarán en su escritura.

Señalo estos sucesos por su carácter esencial en las *figuraciones* y *desfiguraciones*⁵ de la identidad del autor, asumiendo éstas como “la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía”, la cual “desposee y desfigura en la misma medida en que restaura” (De Man, 1991: 118). Las nociones de figuración y desfiguración de Paul de Man, en este punto, entran a jugar un papel determinante. Para este autor, hablar de autobiografía supone una cuestión paradójica, pues ésta, al ser en apariencia la forma más ajustada a la referencialidad de una vida, es en realidad un resultado de escritura. Con esto, el autor evidencia que la narración de la vida no replica al modelo, sino que lo “engendra”, es decir, en la autobiografía la vida es producto de la narración. Esto supone, como en la

4. Para ampliar estas referencias, remito a la tesis doctoral de Julia Érika Negrete Sandoval sobre *Abaddón, el Exterminador*, donde la autora realiza un detallado panorama de lo que he sintetizado acá.

5. Para estas nociones remito al artículo de Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”.

argumentación de Arfuch, un problema en la distinción entre autobiografía y ficción, el cual, como he tratado de mostrar, podría encontrar un punto de conciliación en esa voluntad que subyace en el discurso autoficcional.

Sin embargo, en la argumentación de De Man el problema de esta distinción es resuelto al negar la categoría de género a la autobiografía, para ser “una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (114). Sin embargo para el autor también esto tiene su réplica, pues la dificultad de definición genérica revela una inestabilidad que desarticula cualquier delimitación. Por lo tanto, el interés de la autobiografía radica, para éste, no en el conocimiento veraz de una vida, sino en las estrategias de autorrepresentación donde, más que una restitución, hay una *desfiguración* de la vida que da lugar a una construcción narrativa de la identidad.

Afirmar lo anterior implica, por lo tanto, que detrás de toda construcción narrativa (auto)biográfica subyace un carácter ficcional –el cual se encuentra en la escritura autoficcional como voluntad–. De esta manera se podría pensar que el discurso autoficcional es inherente a todo proceso de escritura autorreferencial. Sin embargo, aún tenemos arraigada esa persistencia que nos impulsa a firmar un pacto, en el cual aceptamos la creencia de una narración de la “vida real”, cuya garantía imprime el autor en su discurso, lo cual remite, como señala Arfuch, a otro horizonte de expectativa.

Como se puede observar, Sábato ingresa al mundo de la razón y la objetividad, en una primera etapa de su vida (hasta 1938), por medio de la ciencia. Luego de esto empezará a construir, empezando con *Uno y el universo* (1945), las bases de una expresión subjetiva lejos de los mecanismos de la ciencia, que desembocará en la inclusión de sí mismo en la ficción. No obstante, me interesa detenerme en ese proceso porque arroja una luz sobre la dificultad de Sábato para entregarse por completo a las ficciones.

Si el abandono de la ciencia supone una *figuración* de su identidad, la decisión de publicar su ópera prima –es decir, su entrada en el mundo de la ficción– implica una *desfiguración* que tendrá repercusiones tanto en la conformación de su espacio biográfico como en los procesos de subjetivación en la escritura latinoamericana. Con esto me refiero a *El túnel*, publicado en 1948, donde el autor implementa la narración autodigética y la exploración de la consciencia del personaje como una forma innovadora

de escritura, con raras excepciones que se le comparan, como el *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Después de *El túnel*, pasarán trece años sin que el autor se atreva a publicar otra ficción. Mientras se dedica a la piromanía, ese impulso kafkiano que lo insta a quemar por la tarde lo que había escrito en la mañana.

Sin embargo, en materia de ensayo, publicará, antes de su novela *Sobre héroes y tumbas* (1961), *Hombres y engranajes* (1951) y *Heterodoxia* (1953), textos en los cuales expone sus ideas más arraigadas sobre el arte, la novela, la vida y el papel del escritor en el mundo. Luego pasarán otros trece años para que Sábato se decida a publicar su última ficción. Por lo pronto, la aparición de *Sobre héroes y tumbas* (1961), a pesar de confirmar su posición en las letras hispanoamericanas, deja entrever los primeros mecanismos que servirán para la conformación del espacio biográfico, tales como la autorreferencialidad, que se presenta de manera indirecta, y la metaficción (con sus implicaciones: intertextualidad, hipertextualidad, metatextualidad, etc.).

No obstante, con la publicación de *El escritor y sus fantasmas* (1963), Sábato seguirá al margen –por lo menos implícitamente– de sus ficciones. Es decir, si asumimos los ensayos de Sábato como muestras de una identidad autobiográfica muy temprana, nos encontramos, siguiendo a Puertas Moya, en el ámbito del *byos* y el *graphé*, es decir, “en la escritura (...) [de] los hechos y acontecimientos de su vida que [el escritor] selecciona para su exposición y explicación” (2003: 41), puesto que el *autos*, ese descubrimiento del “yo” mediante la escritura, aún requerirá de una *voluntad autorreferencial*.

Ahora bien, realizado este breve recorrido que va desde el abandono de la ciencia como un primer momento de subjetivación, hasta el momento que he indicado, queda claro hacia dónde se dirige Sábato. Evidentemente, hay una progresión consciente que cimenta, con cada obra, los pilares de una subjetivación escritural y, al mismo tiempo, de un imaginario construido del “yo” autorial. Es así cómo el sujeto público, que ha mostrado desde un único ámbito su intimidad de escritor, llega a la hibridación entre lo público y lo privado por medio de la ficción. Este es el caso de *Abaddón, El Exterminador* (1974).

Puesta en evidencia la distancia temporal que separa las únicas obras de ficción de Sábato, no cabe duda de que el proceso de reflexión sobre el quehacer del escritor alcanza su máxima expresión en la última obra, pues

los mecanismos que se despliegan en ella, tales como la autoficción y la metafictionalidad, son pruebas de la autoconciencia que tiene el autor sobre la escritura y, más precisamente, sobre la novela. De esta manera Sábato conforma su espacio biográfico con la escritura de *Abaddón*, volviéndose personaje de su mundo ficcional y creando un discurso autoficcional que determina, previamente a sus memorias *Antes del fin* (1998), ese *autos* que complementa la expresión de las vivencias de un “yo” mediante la escritura.

3. EL DISCURSO AUTOFICCIONAL

—No hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema que sea el escritor de la novela el que esté dentro.

Pero no como un observador, como un cronista, como un testigo.

Abaddón, El Exterminador
Ernesto Sábato

Antes de observar el discurso autoficcional, quiero hacer énfasis en esa presencia implícita del autor en sus ficciones, partiendo de lo que Philippe Lejeune denominó *pacto fantasmático*, el cual, según Alicia Molero, consiste “en todas aquellas novelas donde, sin que el personaje remita expresamente al autor, el lector reconozca en él los atributos o circunstancias de quien firma la obra” (Molero, 2000: 536). Esto es lo que sucede con *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*: tanto Juan Pablo Castel, que es pintor como el mismo Sábato, al igual que Bruno, que es un escritor frustrado, representan en cierto grado aspectos de esa identidad del autor con sus personajes —identidad que Sábato siempre ha reiterado—. Así, estos primeros impulsos implícitos empiezan a romper la brecha que separa la ficción de la propia vida, dando lugar a esas relaciones fantasmáticas que se desprenden de la vida pública del autor (entrevistas y ensayos donde se resalta su opinión) y se configuran en la autoficción y sus memorias.

Ahora bien, la conciencia que tiene el autor de explorar el mundo no como algo irreconocible (tal como lo hace Cervantes con su don Quijote) sino como una creación desde la propia subjetividad, es el punto clave del discurso autoficcional. Es en este sentido que se dirige Sábato con

su *Abaddón*. Al ser consciente de no poder comunicarse con el mundo, experimenta con crear una obra en la que trascienda las barreras de la objetividad, ese mundo real que no puede alcanzar sino ficcionalizando su propio “yo”. Con esto, la idea de *la muerte del autor*, planteada por Roland Barthes y Michel de Foucault, se pone en cuestión en la misma práctica de ficcionalizar:

Stephen Dedalus, en el Retrato, nos dice que “la personalidad del artista es a primera vista grito y cadencia, y después narración fluida y ondulante, desaparece de puro refinamiento, se impersonaliza, por decirlo así... El artista, como el Dios de la creación, queda dentro, o más allá, o por encima de su obra, invisible, utilizando fuera de la vida, indiferente, arreglándose las uñas”. La novela debía ser una épica moderna, y como toda épica exigiría la desaparición total del narrador. ¡Qué ilusión! Por lo que sabemos de la vida de Joyce, tanto el Retrato como el Ulises no son sino la proyección sentimental, ideológica y metafísica del propio Joyce, de sus propias pasiones, de su drama o tragicomedia personal (Sábato, 1964: 154).

Si se tiene en cuenta lo anterior, dicha invisibilidad del autor es debatida, más allá de la obra de Sábato, por la misma voluntad de los escritores contemporáneos por confundir su vida con la ficción. Es decir: la autoficción sería entonces un mecanismo de subjetivación e intimismo cuya función principal es *desfigurar* la figura del autor para reivindicarla.

Por otra parte, cabe preguntarse: ¿se puede crear la identidad del “yo” a través de la escritura? Ciertamente dicha identidad sería esencialmente narrativa. Sin embargo, la brecha entre lo real y lo ficcional de ese “yo” no es tan simple como para analizarla desde una u otra perspectiva. Por esta razón, la creación autoficcional, vista como esa voluntad que *desfigura* la vida a través del arte, crea un punto de negociación entre ambas partes, pues ya no debemos apelar a un pacto novelesco o autobiográfico sino a su hibridación: el *pacto ambiguo*, donde la disolución entre lo privado y lo público, como entre lo real y lo ficcional, viene a dar cuenta de una nueva concepción del sujeto en la escritura contemporánea.

Esto implica necesariamente que Sábato, al reconstruir a partir de

sucesos determinantes las situaciones, sentimientos y hechos de su vida, se observe, tal como apuntó Paul Ricoeur, a *sí mismo* como *otro* y por lo tanto emprenda la diferenciación entre su identidad sustancial y la identidad narrativa que establece con Sábato- personaje⁶. Todo esto se dirige, como también plantea Sábato en sus ensayos, a la reivindicación del autor como parte fundamental en la construcción de la obra y al análisis imprescindible del proceso (en nuestro caso autoficcional) mediante el cual un autor emprende una obra en la que están en juego sus vivencias:

Consideremos un árbol. Primero lo pinta Millet y luego lo pinta Van Gogh. Resultan dos árboles distintos, en virtud de esa “maldita intervención del autor”. Pero es precisamente esa (inevitable) irrupción del artista en el objeto lo que hace superior el árbol de Van Gogh al árbol de Millet y al de cualquier fotógrafo. Más, todavía: ese árbol es el retrato del alma de Van Gogh (Sábato, 1964: 124).

Por supuesto, en dicho análisis de las diversas identidades del autor que se despliegan en Abaddón, no podemos excluir, como he tratado de reiterar, el papel que juega el lector en esta reconstrucción. Lejos de las ideas de Roland Barthes, para quien “el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor” (2009: 71), me interesa resaltar la intención integradora e intersubjetiva de Sábato, para quien “el Tú (contemplador) alcanza al Yo (artista) a través del objeto artístico y no en el objeto artístico. Como lector de *Rojo y negro* yo ingreso en la intimidad misma de Stendhal, y él ingresa en la mía como creador” (1964: 157).

En este sentido podemos ver cómo Sábato no sólo intenta entenderse a sí mismo y a sus ficciones, sino también la ruptura que éste desea generar con respecto a la objetividad extrema donde, en últimas, ni siquiera el lector tendría importancia porque sólo interesaría el *hecho discursivo*.

4. LA METAFICCIÓN

6. Esta distinción es explicada por Leonor Arfuch de la siguiente manera: “¿Quién habla en la instancia actual del relato? [...] ¿quién es el sujeto de la historia? Para Ricoeur el dilema se resuelve, como anticipábamos, con la sustitución de un ‘mismo’ (*idem*) por un ‘sí mismo’ (*ipse*); siendo la diferencia entre *idem* e *ipse* la que existe entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa, sujeta al juego reflexivo, al devenir de la peripecia, abierta al cambio, la mutabilidad, pero sin perder de vista la cohesión de una vida” (Arfuch, 2007: 90).

El hecho de estar ante una obra cuyo tema es la escritura de sí misma, deja claro un procedimiento narrativo que se denomina *metaficción*. Éste, que ha surgido casi al mismo tiempo que la novela y podemos rastrear incluso en *Don Quijote*, es un recurso que utiliza el escritor de ficciones para pensar y cuestionar el mismo acto de escritura. Por lo tanto, la autoconciencia y la metacognición (el hecho de pensar sobre lo que se piensa y hace) están estrechamente ligadas al acto mismo de escribir una ficción que trata sobre la ficción.

Todo esto, más allá de ese juego de palabras a la segunda potencia, advierte esa exploración del escritor consciente de su subjetividad que aparece con la novela moderna. Desde la célebre frase “conócete a ti mismo”, grabada en el templo de Apolo en Delfos, o el “yo pienso” cartesiano, podemos ver cómo la Modernidad hizo gala de su novedoso descubrimiento: el sujeto, del cual su principal atributo es la autoconciencia. Sin embargo, como no nos enfrentamos a una novela “moderna” en el sentido estricto de la palabra, hay que aclarar que la exploración de Sábato se dirige a reflexionar y evaluar la idea misma de sujeto. De modo que el simple hecho de saberse sujeto ya no basta, pues el optimismo que estimulaba al sujeto moderno ya no ofrece ninguna garantía: su autoconciencia ha quedado cegada por su narcisismo.

Para ejemplificar de qué manera se manifiesta la metaficción en *Abaddón, El Exterminador*⁷, quiero traer la siguiente cita, extraída de un reportaje ficticio que aparece en la novela de Sábato:

- Está satisfecho con lo que ha escrito?*
- No soy tan canalla.*
- Quién es Ernesto Sabato?*
- Mis libros han sido un intento de responder a esa pregunta. Yo no quiero obligarlo a leerlos, pero si quiere conocer la respuesta tendrá que hacerlo.*
- Puede adelantarnos la primicia de lo que está escribiendo en estos momentos?*
- Una novela.*

7. Para observar la complejidad de la metaficción en la obra de Sábato, que va más allá de las intenciones planteadas acá, remito al artículo de Myrna Solotorevsky (2010), “Especularidad y narcisismo en *Abaddón, El Exterminador*”.

—*Tiene ya título?*

—*Generalmente lo sé al final, cuando terminé de escribir el libro. Por el momento tengo dudas. Puede ser EL ÁNGEL DE LAS TINIEBLAS. Pero quizá ABADDÓN, EL EXTERMINADOR (1983: 223).*

En lo anterior no solo se evidencia la voz del autor en su propio discurso autoficcional, sino que aparece una referencia al mismo libro que leemos. He mencionado que Sábato, desde la construcción de su identidad, llega a una *desfiguración* por medio de la autoficción. Si observamos la metafiction desde este punto de vista, vemos cómo ésta sirve al autor para descubrir lo que implica ser un personaje de su novela, pues se confirma, con el escritor abriendo las puertas de su taller, lo que de modo sarcástico el personaje Quique nos menciona en *Abaddón*, donde la autoconciencia, las alusiones al acto de producción de la novela y los comentarios críticos y literarios (entre los cuales se encuentran las *Ideas de Quique sobre la nueva novela*) están destinados a “hacer participar al lector, porque como se sabe, antes el lector no participaba, se limitaba a leer como un poste de quebracho, o como un tótem, o como un adoquín” (Sábato, 1983: 198).

Todas las ideas que se reiteran a lo largo de la novela, las reflexiones sobre el arte, la ciencia, la literatura; los antecedentes de la gestación de las novelas anteriores; la búsqueda de un impulso que dé forma a la obra que Sábato desea escribir, desembocan en la metafiction como una forma de autoconciencia que impulsa al autor a conciliar la extrema objetividad del positivismo con una búsqueda subjetiva mediante el arte, cuyo objetivo es realizar, en palabras del mismo Sábato, la síntesis del ser humano escindido por la razón científica.

Si nos preguntamos ¿qué significa *desfigurar* la propia existencia en la escritura? la mejor forma de responder a esto es apelando al papel que tiene la autorreferencialidad y la metafiction en una obra autoficcional. Para el primer caso, es evidente que consiste en tratar de descubrir y dotar de significado la existencia por medio del arte. En lo que concierne a la metafiction, me interesa mostrar la opinión de Julia Érika Negrete Sandoval. Para ella:

Abbadón es una novela sobre la dificultad de escribir una novela, que es la misma Abbadón. La crisis del escritor

que se anuncia al principio, no es otra que la que enfrenta Sábato personaje en proceso de escritura de un libro al que posiblemente pondrá como título “Abbadón, El Exterminador”. Son varios los momentos que rodean esta crisis: desde la reunión espiritista donde se trata de saber qué o quién es la entidad que impide a Sábato escribir; los antecedentes que el personaje da a conocer en una retrospectiva de su vida narrada en primera persona, hasta las menciones explícitas sobre la condición específica del acto creativo (Negrete Sandoval, 2013: 171-172).

A partir de lo anterior, queda claro que la metaficción no sólo sirve al entramado narrativo que da razón de ser a la novela, sino que es desde ésta desde la que Sábato anuncia su crisis y al mismo tiempo la explora. Así, me arriesgo a pensar que la autoficción, más allá de ser una búsqueda por configurar una identidad factual, es una *desfiguración* de la propia existencia en un afán por dotar de sentido la expresión subjetiva que quiere comunicar el autor a sus lectores. Por lo tanto, ser personaje de su propia novela implica que un autor *desfigure* su existencia para ser juez y al mismo tiempo constructor de una identidad narrativa de la propia vida.

5. SÁBATO FUERA DE SÍ: UNA RUPTURA DEL DISCURSO AUTOFICCIONAL

Una de las cuestiones más importantes a la hora de explorar las estrategias narrativas que Sábato utiliza para recrearse como un personaje en la ficción, tiene que ver con la ruptura que hay entre autor/ narrador/ personaje. Esta ruptura, dada por un narrador extradiegético que no revela su identidad, y al cual le es arrebatada la narración en diversas ocasiones por Sábato-personaje, puede tomarse como un recurso del autor para evitar algunas implicaciones problemáticas que la narración autodiegética trae consigo. Así, el lector podría pensar que la distancia que crea el autor con su personaje da una objetividad y un carácter más verídico a lo narrado. Sin embargo, esta ruptura, como veremos, lejos de estar del lado de la ficción o la realidad, tiene como objetivo conciliar esta antigua oposición.

Nada extraño resulta, dadas las conocidas intenciones del autor al tratar de dirigir su trabajo en esa búsqueda del absoluto, que en su última

ficción Sábato transgreda todos los esquemas que la lógica binaria postula, para abordar la exploración de su ‘yo’ en su carácter complejo y múltiple y no en la simple división ‘yo’/ ‘los otros’, pues todo apunta en esta contemporaneidad a evidenciar el ‘yo’ como un concepto múltiple que se desdobra para observarse a sí mismo mediante la reconstrucción del pasado. Esta mutabilidad es ejemplificada por Francisco Puertas Moya con la siguiente metáfora:

Dos movimientos se pueden apreciar en la sustancia individual: el de traslación y del de rotación, a semejanza del planeta que habitamos. Por el movimiento de traslación, el yo evoluciona y se mueve, cambia y se transforma, aunque simultáneamente el yo rota en torno a sí mismo para asegurar la identidad, la permanencia y la continuidad, se observa a sí mismo y se considera centro de todas sus expectativas (Puertas Moya, 2003: 112).

Por lo tanto, consciente de su ‘traslación’, Sábato no desconoce que el ‘yo’ narrado no corresponde a su ‘yo’ presente de autor-creador, razón por la cual interpone a un narrador que medie entre ambos, sin que la ‘rotación’ sobre sí mismo se pierda completamente desvaneciendo su identidad. Para Sábato:

La filosofía por sí misma es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede sino recomendar conceptualmente la rebelión contra el concepto mismo, de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la

pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo, la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto (Sábato, 1968: 85-86).

Con estas ideas explícitas del autor, podemos acercarnos a las intenciones que sustentan la estructura híbrida de la obra, la cual se nos escapa al intentar encasillarla como ficción o autobiografía, y que podemos ubicar en esa modalidad de la autoficción que Manuel Alberca denomina *centro autoficcional*. Para éste, la autoficción puede ubicarse en tres instancias. La primera, denominada periferia A, corresponde a aquellas autoficciones en las que el contenido autobiográfico tiene mayor relevancia que el ficcional. En la segunda, periferia B, adquiere más fuerza el contenido ficcional que el autobiográfico. Por último, tenemos en medio de estas dos periferias el centro autoficcional, que en “la integración de los elementos ficticios y autobiográficos y su carácter indisoluble pueden, a veces, dejar al lector vacilante a la hora de descifrar el estatuto del relato” (Alberca, 2005–2006: 13-14).

Ahora bien, ¿por qué Sábato está fuera de sí? Como he mencionado, la ruptura del narrador entre autor y personaje demuestra de manera tajante que estos no son la misma persona. A diferencia de la autobiografía (donde hay una pretensión por mantener la unidad del ‘yo’), en la autoficción se revela el carácter ambiguo y múltiple que puede adquirir la narración de una vida, la cual, por lo demás, no desconoce que la ficción como necesidad antropológica (Wolfgang Iser, 1990) nos ha ayudado a elaborar nuestra concepción del mundo. En este sentido Sábato, al realizar una ruptura entre él y su personaje, lleva a los extremos la multiplicación de su ‘yo’ a la manera de una muñeca rusa.

Este juego, que reduplica la perspectiva del novelista (como autor y personaje[s] que se desdoblan) con respecto al referente (la relación con el mundo factual), es el que da lugar al intento de Sábato por integrar todo en una búsqueda de lo ‘absoluto’, lo ‘total’. Al igual que la estructura *rizomática*⁸ de la novela, el ‘yo’ de Sábato se ramifica –incluso llega a

8. La noción de *rizoma*, extraída de la botánica y replanteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1972) en la introducción de *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, consiste en una estructuración del pensamiento caracterizada por su tendencia hacia la multiplicidad, la apertura, el caos, la complejidad, lo paradójico, lo inacabado. Partiendo de esto, Julia Erika Negrete Sandoval analiza la estructura de *Abaddón*, pues al leer

metamorfosearse en murciélago— para tratar de relacionar las categorías Mundo/ Texto/ Yo en una interacción que pueda comunicar lo más esencial de su subjetividad a los lectores. Como ya he mencionado, esta hipótesis evidencia una tentativa del autor por alcanzar, como con la ‘novela total’, esa conciliación del ‘yo’ (subjetivo) con el mundo (objetivo).

Sin embargo, una idea que ronda a partir de 1968, promulgada por Roland Barthes y, casi inmediatamente, retomada por Michel Foucault (1969), nos dice que el autor, al llevar a cabo el acto de escritura, se instala en un lugar neutro donde el sujeto pierde su identidad. De esta manera nos dicen “¡qué importa quién habla!”, con lo cual el intento de Sábato no tendría ningún tipo de validez. Sin embargo, en ese gran cementerio de autores podemos escuchar murmullos milenarios que claman por comunicarse. Por lo tanto, la autoficción, que se ocupa de estos fantasmas, arroja una nueva perspectiva del asunto “en tanto tendencia principal de la reivindicación autoral” (Negrete Sandoval, 2013: 62).

En este sentido, las ideas de Sábato, aun cuando no sea de manera explícita, entran a cuestionar las polémicas en torno a la muerte del autor al reivindicar su figura como autor-personaje, con lo cual el carácter autorreferencial de la obra, los desdoblamientos y fantasmas, nos advierten de esa unidad primera que es la síntesis del hombre escindido que Sábato siempre ambicionó.

6. RETROSPECCIÓN Y MEMORIA COMO MECANISMOS AUTOFICCIONALES

He hablado de fantasmas en relación con *Abaddón, El Exterminador* en términos de la autoficción. Al hacerlo tengo la intención de señalar, por un lado, el carácter etéreo de los personajes autoficticios (que no por esto dejan de existir y estar ligados al autor) y, por el otro, que éstos dependen de dos mecanismos básicos en la reconstrucción del pasado autobiográfico: la retrospectiva y la memoria, los cuales producen y contienen el material que utiliza Sábato para reconstruir su vida y reevaluarla en su universo ficcional.

Por lo tanto, creo necesario observar con detalle los procesos

esta obra nos damos cuenta que las estructuras lineales y convencionales de las novelas, en las cuales podemos rastrear algún tipo de temporalidad, no se pueden aplicar para su análisis.

que están en juego a la hora de utilizar la *retrospección* y la *memoria* como mecanismos fundamentales en el discurso autobiográfico que se reconstruye y mezcla con la ficción. Para ello, me interesa acudir una vez más a Francisco Puertas Moya, quien nos explica cómo se utilizan éstas en función de la escritura autobiográfica. Primero, es necesario saber que la retrospección es una actividad que nos lleva indagar el pasado en función de una determinada situación presente.

De esta manera, quien se dispone a realizar un relato con tintes autobiográficos (como sucede en la autoficción), tendrá primero que realizar esta indagación que lo llevará a racionalizar y concientizar las acciones de ese otro ‘yo’ que ha actuado casi que de manera inconsciente e irreflexiva en el pasado. Esta vuelta a sí mismo como otro será el primer distanciamiento necesario para emprender la escritura en tanto la mirada retrospectiva es un rasgo común de la escritura autobiográfica, pues sólo por medio del pasado es posible comprender la raíz de los comportamientos y la forma de ser de quién se busca en él mismo. Por lo tanto, “escribir sobre la propia vida exige reconstruirla textualmente, intentando ser fiel a lo que sucedió en el pasado, remontándose a contracorriente en el flujo de la existencia” (Puertas Moya, 2003: 52).

En consecuencia, la retrospección implica realizar una introspección en la cual están en juego la interpretación y explicación de sucesos inconexos en la memoria, a muchos de los cuales (tal como puede suceder a cualquiera que se cuestione por qué ha llegado a determinada situación) el autor otorga relaciones de causalidad para descifrar el acontecimiento que trata de explicar. En este acto, es importante tener en cuenta la temporalidad y la ordenación cronológica de los sucesos narrados. Sin embargo, en *Abaddón*, aun cuando podamos reconocer cierta cronología subyacente, la estructura rizomática se encarga de emborronarla cuando creemos que la hemos comprendido.

Como es de esperar por el carácter autoconsciente de Sábato en *Abaddón*, el hecho de no poder hablar de un tiempo lineal se debe a que en la obra, desde su estructura, el autor no intenta organizar los hechos, sino que trata de mostrarlos tal y como se presentan en la memoria, es decir, con sus fallos y olvidos que lo obligan a reconstruir versiones artificiales de los hechos. Así, según Puertas Moya, la escritura autobiográfica sería como una segunda piel, una reinención que disfraza lo que fue un momento, cuya reconstrucción es una artificialidad plagada de engaños, errores,

imposturas y trampas, pues “sobreponer a la conciencia del pasado la nueva conciencia de la escritura aporta una específica perspectiva dual que impregna y caracteriza al género autobiográfico, en el que el presente dota de sentido al pasado y reorganiza o reinterpreta el significado de la vida” (55).

Por supuesto, en la escritura autoficcional este carácter de artificio se presenta sin ambages, pues, como ya he mencionado, la voluntad del autor al utilizar su ‘yo’ para el juego reflexivo y la mutabilidad que implica la ficción no pretende en ningún momento evadir estas cuestiones. De hecho la memoria, que es el sistema en el cual se encuentran articulados todos los recuerdos, es utilizada por Sábato como base fundamental para escuchar su propia voz. De este modo se genera la conciencia de la unidad y la variabilidad del ser, ya que la distancia temporal que implica el recuerdo traza un hilo de continuidad que relaciona su ‘yo’ presente (narrador) con su ‘yo’ pasado (narrado).

Ahora bien, en lo que respecta a la memoria, varias son las cuestiones que se presentan en relación con la construcción de la identidad. Por un lado, tenemos que la memoria es un proceso flexible, maleable y manipulable, de modo que no podemos señalar a ésta como depositaria de un pasado inalterable que será reconstruido tal cual ha sucedido. Por otra parte, cabe apuntar que la memoria depende de múltiples factores que van desde la *función sociocultural*, la cual interviene en nuestra manera de ver el mundo inscritos en una historia y una cultura determinada, hasta la *función individual*, encargada de crear y diferenciar nuestra identidad subjetiva de otras identidades.

En lo que respecta a la identidad del autor, esta última función de la memoria es la que nos interesa, pues:

El individuo se constituye socialmente gracias a la búsqueda de su propia identidad, de aquello que lo diferencia del resto de la comunidad [...] Abandonarse a la creación de una identidad específica es la tarea que se asume en todo escrito autobiográfico, por lo que se utiliza la memoria como el hilo conductor que articula y estructura el discurso de esa búsqueda, inscrita a su vez en el marco de unas relaciones sociales y de una comunidad cultural (Puertas Moya, 2003: 60).

Así vemos cómo Sábato, al aventurarse a relatar sucesos de su vida, se busca a sí mismo para justificar ante él y sus lectores el hecho de escribir ficciones. De este modo, y esto es fundamental para la construcción del discurso autoficcional, el olvido entra a jugar una parte imprescindible en esta justificación debido a que la memoria es la reconstrucción de algo que se encuentra irremediabilmente perdido⁹. Por lo tanto, en esta selección y organización pre-narrativa que la memoria ejerce sobre los recuerdos que se reconstruyen, vemos cómo ésta no sólo es manipulable y alterable sino de qué manera utiliza procedimientos ficcionales para dar cuenta de lo que ha sucedido.

En este sentido, me parece muy pertinente la perspectiva que retoma Puertas Moya en relación con este proceso de ficcionalización que lleva a cabo la memoria:

Jugando con la paradoja que supone la ficcionalidad de la reconstrucción rememorativa, Antonio Muñoz Molina ha llegado a señalar que “para ser más veraz, la memoria en ocasiones se convierte en ficción”, por lo que no conviene creer que la extrema fidelidad de la memoria responda a un acto puramente racional, sino que más bien este puede provenir de esa capacidad inventiva y ficcional que activa lo autobiográfico (Puertas Moya, 2003: 71).

Estas ideas coinciden con la necesidad antropológica de la ficción, tal como lo ha planteado Wolfgang Iser, pues “si el yo íntimo de la persona es el punto de encuentro de sus múltiples papeles, las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y cómo que ellos entienden que son” (Iser, [1990] 1997: 57). De esta manera vemos cómo la autoficción, amparada por la memoria y la retrospectión, si bien reconstruye y proyecta múltiples versiones de los sucesos y de la subjetividad del autor, refleja una idea aproximada de la identidad personal de quien narra, pues en el mismo acto de escritura está la voluntad de comprenderse a sí mismo.

9. No obstante, es necesario aclarar que este aspecto no es en absoluto negativo. De hecho es este mismo carácter irremediable el que nos hace volver hacia lo que fuimos, por lo cual la memoria cumpliría una función metacognitiva en tanto nos permite ser conscientes de nuestra consciencia en el espacio y el tiempo.

7. COMUNICACIÓN MEDIANTE EL ARTE: LA IMPORTANCIA DEL AUTOR EN LA OBRA

Con todo lo que he planteado hasta ahora, se puede decir que Ernesto Sábato se introduce en la ficción como un personaje más para reivindicar la figura del autor, con lo cual se pone en evidencia la voluntad de los escritores por superar la llamada “muerte del autor”, pues el arte sería, de esta manera, la forma de expresión subjetiva del “yo”. Es decir, en oposición a la creencia de que una obra sólo comunica su propio mundo y que todo acto de comunicación es una objetivación del “yo”, Sábato mezcla su vida con la ficción para mostrar que la obra es la propia vida y es a través de ella donde hay una verdadera comunicación subjetiva con “el otro”: el lector que ingresa en la intimidad del autor y deja que este ingrese en la suya.

De esta manera, vemos que la autoficción es un mecanismo que, al trastocar los límites entre la realidad y la ficción, pretende dar cuenta de una nueva expresión de la subjetividad contemporánea. Y no sólo esto. El hecho de que un autor se incluya en su obra demuestra que hay una voluntad por reivindicar su papel en el acto creativo. Por esta razón, tanto la autorreferencialidad, como la metafiction, son una exploración de ese “yo” tan inasible que todo artista contemporáneo busca desenredar. Es decir, la autoficción sería una forma más de esa expresión de la propia vida que busca todo artista, y que, para Gilles Deleuze, no es otra cosa que *la vida como obra de arte*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, M. (2005-2006). “¿Existe la autoficción Hispanoamericana?”. *Cuadernos del Cilha* 11-12 (7-8), 5-17. Recuperado de: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf [15/02/2017].
- _____. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARFUCH, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad*

- contemporánea*. Buenos Aires: FCE. [2007].
- BARTHES, R. (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- CASAS, A. (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- COLONNA, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- DE MAN, P. (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos. Suplementos* 29, 113-118.
- FOUCAULT, M. (1999). *¿Qué es un autor?* Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf> [15/02/2017].
- GUATTARIA, F. y DELEUZE, G. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos [2002].
- ISER, W. (1990). "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (ed.), 43-65. Madrid: Arco / Libros [1997].
- LEJEUNE, P. (1975). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymión [1994].
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. (2000). "Autoficción y enunciación autobiográfica". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 531-547. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_37.html#I_59_ [15/02/2017].
- _____. (2006). "Figuras y significados de la autonovelación". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 33. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151313.pdf> [15/02/2017].
- MUSITANO, J. (2010). "Autoficción: ¿género literario o estrategia de autfiguración?". *Boletín/15. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario*. Recuperado de http://www.celarg.org/int/arch_publici/musitano.pdf [10/08/2017].
- NEGRETE SANDOVAL, J.E (2013). *Autor y autoficción: un estudio de Abaddón, El Exterminador de Ernesto Sábato*. Recuperado de <http://tesis.colmex.mx/> [15/02/2017].
- PUERTAS MOYA, F. E. (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como*

- la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral, dirigida por el prof. José Romera Castillo. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-en-el-fin-del-siglo-xix-el-ciclo-novelistico-de-pio-cid-considerando-como-la-autoficcion-de-angel-ganivet--0/> [15/02/2017].
- RICOEUR, P. (1988). *Historia y narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. [1999].
- ROMERA CASTILLO, J. (2010). “La escritura (auto) biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica”. *Signa* 19, 333-369. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-y-el-selitent-guia-bibliografica--0/> [15/03/2017].
- SÁBATO, E. (1964). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
- _____. (1968). *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- _____. (1983). *Abaddón, El Exterminador*. Bogotá: Oveja Negra.
- SOLOTORIEVSKY, M. (1981). “Especularidad y narcisismo en *Abaddón, El Exterminador*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (10). Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8181110295A/24484> [10/08/17].
- TORO, V.; SCHLIKERS, S. y LUENGO, A. (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Recibido el 26 de mayo de 2017.

Aceptado el 25 de julio de 2017.

**ESPACIOS LIMINALES, FANTASMAS DE LA MEMORIA
E IDENTIDAD EN EL TEATRO
HISTÓRICO CONTEMPORÁNEO¹**

LIMINAL SPACES, MEMORY GHOSTS AND IDENTITY
IN THE CONTEMPORARY HISTORICAL THEATRE

Luisa GARCÍA-MANSO

Universiteit Utrecht

m.l.garcia-manso@uu.nl

Resumen: Los espacios liminales simbolizan la transición entre dos estados diferenciados. Como propuesta de definición y descripción de lo liminal en el espacio dramático, en este ensayo se analiza su construcción en *La tumba de Antígona*, de María Zambrano; *Le retour de Carola Neher*, de Jorge Semprún; *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra y *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll. En estas obras se construyen espacios liminales –tumbas, cementerios, lugares abandonados, escenarios– en los que los fantasmas de la memoria toman cuerpo y se incita al público a asumir el deber de memoria e indagar en la identidad colectiva.

Palabras clave: Memoria. Drama histórico actual. Liminalidad. Espacio. Fantasmas.

Abstract: Liminal spaces symbolize the transition between two different

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Escrituras, Imágenes y Testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas* (MINECO, Plan Estatal I+D+i, FFI2015-63745-P).

states. In this essay I propose a definition and description of these symbolic spaces in theatre, through the analysis of *La tumba de Antígona*, by María Zambrano; *Le retour de Carola Neher*, by Jorge Semprún; *¡Ay, Carmela!*, by José Sanchis Sinisterra; and *Los niños perdidos*, by Laila Ripoll. The liminal spaces created in these dramas –tombs, cemeteries, abandoned places, stages– allow the ghosts of memory to be embodied in the scene. The audience is thus impelled to look into the past and to reassess collective identity through the duty to remember.

Key Words: Memory. Contemporary historical drama. Liminality. Space. Ghosts.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la Transición hasta la actualidad, el drama histórico en España ha recibido una especial atención por parte de la crítica teatral dada la gran cantidad de textos y de puestas en escena que se han producido y, muy especialmente, por haberse constituido en “uno de los cauces preferidos por gran parte de los más relevantes autores dramáticos españoles para hacer llegar sus reflexiones sobre el acontecer sociopolítico y los grandes problemas universales” (Vilches de Frutos, 1999: 73)². Coincidiendo con el final de la dictadura, la eliminación de la censura y la culminación de la transición política hacia la democracia, la escena comienza a revelar nuevas formas de entender la Historia y sus procesos. La representación de personajes y episodios históricos con la intención de trazar paralelismos más o menos velados con la realidad social del momento que caracterizó al drama histórico realizado bajo la dictadura franquista (Ruiz Ramón, 1978; Halsey, 1998; Rodríguez Richart, 2012), fue cediendo paso al protagonismo de personajes anónimos e historias familiares que apelan a la memoria colectiva del público y entroncan con el concepto unamuniano de la intrahistoria. En muchos casos, además, se

2. La bibliografía sobre el drama histórico producido en España en las últimas décadas es demasiado basta para recogerla en un trabajo de estas características. Cabe señalar, por la conjunción de esfuerzos colectivos desplegados, los volúmenes editados por Spang (1998), Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (1999), Romera Castillo (2003) y Floeck, Fritz y García Martínez (2008). Entre las monografías se hallan las de Habegger (1989), Hüttmann (2001), Ogando (2004) y García-Manso (2013).

trata de dramas que proponen nuevas miradas sobre el pasado reciente, alumbrando acontecimientos, realidades y personajes marginados del discurso historiográfico y contribuyendo a generar interés sobre episodios y realidades poco conocidas³.

Dado que el drama histórico, entendido como subgénero, se atiene a una delimitación basada en criterios más temáticos que formales -pues, como es sabido, puede adoptar diversos registros, desde la farsa hasta el melodrama, e incluso combinarse con temáticas procedentes de otras tradiciones dramáticas, como la mitológica (Berninger, 2006: 24)-, las investigaciones han prestado una mayor atención a los temas y los enfoques adoptados en torno a la historia y la memoria dentro de un contexto sociopolítico concreto, en detrimento de una sistematización del corpus de carácter formal. En este ensayo, propongo llamar la atención sobre una especificidad formal que se halla estrechamente relacionada con las modalidades que el drama histórico adopta en nuestros días: la creación de *espacios liminales* como medio para vincular presente y pasado en la escena. Este fenómeno, que describiré y ejemplificaré a través del análisis de una selección de propuestas dramáticas de reconocidos autores y autoras españoles de los siglos XX y XXI, se puede observar también en el teatro histórico contemporáneo producido en otros países, constituyéndose por lo tanto en una característica del género en su expresión actual.

2. LIMINALIDAD Y TEATRO

El concepto de liminalidad (del latín *límen*, “límite”, “umbral”) fue introducido a principios del siglo XX por Arnold van Gennep en sus estudios antropológicos sobre los *rites de passage*, descritos como ritos que celebran el paso de un individuo de una posición bien definida a otra, como, por ejemplo, los relativos al nacimiento, la entrada en la vida adulta o el matrimonio⁴. Van Gennep ([1909] 1960: 10-11) señalaba que dichos

3. Así ocurre, por ejemplo, con las numerosas propuestas dramáticas en las que se rescatan las vidas de las mujeres de la II República y el exilio (García-Pascual, 2014), una tendencia creativa que se hace eco de los avances de los Estudios de las Mujeres y los Estudios de Género en el reconocimiento del papel de éstas en la Historia.

4. “Transitions from group to group and from one social situation to the next are looked on as implicit in the very fact of existence, so that a man’s life comes to be made up of a succession of stages with similar ends and beginnings: birth, social puberty, marriage, fatherhood, advancement to a higher class, occupational specialization, and death. For every one of these events there are ceremonies whose essential purpose is to enable the individual to pass from one defined position to another which is equally well defined” (Gennep, [1909]

rituales podían dividirse en tres subcategorías o fases: ritos de separación o preliminales, ritos de transición o liminales y ritos de incorporación o postliminales. En función de la finalidad que tenga el ritual en cuestión, un tipo de rito predomina sobre los otros. Victor Turner ([1969] 2008: 95) retomó décadas después el trabajo de van Gennep para analizar con mayor detenimiento el periodo liminal o umbral, en el que el individuo se halla en un momento de transición y ambigüedad entre distintas fases, de manera que su condición elude la clasificación que normalmente se les aplica a los estados y posiciones del espacio cultural:

Liminal entities are neither here or there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon (Turner, [1969] 2008: 95).

Lo liminal aparece asociado, por lo tanto, a un estado de indefinición o ambigüedad identitaria. Después de producirse la transición de un estado a otro, la identidad del individuo queda redefinida y su nueva posición o estatus es reconocida por la comunidad y por el propio sujeto. Tras el desarrollo del concepto de la liminalidad y su aplicación al estudio de ciertas culturas tribales, Turner (1982: 41) destacó en trabajos posteriores el carácter liminal del teatro, al que prefería referirse como “liminoide”, teniendo en cuenta las diferencias cruciales en su estructura, función, estilo, alcance y simbología, que lo distancian de los rituales de las sociedades tribales y agrarias. Según Turner (40), son liminoides las formas artísticas complejas y experimentales en las que se critica el *status quo* de la sociedad, mientras que las formas que refuerzan y legitiman la moral prevalente se aproximan más a la liminalidad practicada en los rituales y mitos tribales, en los que el orden establecido se subvierte con el fin de regresar, al final del proceso ritual, a la normalidad, recordando así a la comunidad cuáles

1960: 3).

son los beneficios de vivir fuera del caos. Posteriormente, Erika Fischer-Lichte ([1990] 2002: 4) adoptó también la noción de la liminalidad para su estudio del teatro y la *performance*, con el fin de llamar la atención sobre la capacidad de este género para formar y transformar identidades: mientras que en los ritos de transición descritos en los estudios antropológicos son los actores los que sufren la transformación identitaria, en el teatro es el público el que queda expuesto a la posibilidad de cambiar su identidad, por lo que el teatro puede verse como espacio liminal en la medida en que es un lugar propicio para poner en jaque ideas, imágenes y convenciones⁵.

A continuación, quisiera explorar y proponer una posibilidad más de la liminalidad, que parte de la conceptualización de ciertos espacios dramáticos como espacios liminales, en cuanto a que estos pueden constituirse en símbolo de la transición entre dos mundos o estados diferenciados. Así como el ser humano ha creado ritos que simbolizan el paso de un estado a otro –de la infancia a la madurez, de la soltería al matrimonio, etc.–, también existen lugares a los que otorgamos esa connotación de liminalidad, de espacio intermedio que transgrede la demarcación de unos límites y se adentra en el territorio de la ambigüedad. De hecho, a van Gennep ([1909] 1960: 15, 18-20) le interesaba el componente “mágico-religioso” del cruce de fronteras imaginarias –por ejemplo, el uso de una puerta, un umbral o un palio para simbolizar ese cambio de estado en algunos ritos y en ceremonias religiosas–. Igualmente, en el teatro es posible recrear espacialmente entornos en los que se sugiere la posibilidad de traspasar fronteras intangibles como las que dividen los binomios vida/muerte, sueño/vigilia, cordura/locura, etc. Se trata de un tipo de espacio en el que el personaje queda suspendido en una especie de tierra de nadie o en un estado de incertidumbre, que le permite ahondar en su propia historia y su pasado y llevar a cabo un proceso de anagnórisis.

En el caso del drama histórico contemporáneo, los espacios liminales responden a la tentativa de llevar a la materialidad de la escena discursos mnemónicos con los que se entrelazan temporalidades del presente y del pasado. Estos discursos no solo se transmiten a través de la palabra y el diálogo, sino que también se evidencian en la construcción de los personajes,

5. “Whilst in rites of transition it is generally the ‘actors’ who are to be transformed, in theatre, it is principally the spectators who are exposed to the possibility of a change in identity of role figures which they in fact only bring forth through performative acts. [...] In this sense, theatre can be described as a liminal space” (Fischer-Lichte, [1990] 2002: 4).

la creación del espacio y el tiempo dramáticos. Así pues, los espacios liminales, fronterizos, permiten integrar figuras fantasmales y espectrales⁶, con las que se sitúa a los vivos –personajes y público espectador– ante un pasado que cobra vida en la escena. Además, los espectros en el teatro suelen contribuir a desencadenar el proceso de anagnórisis en los protagonistas, con el que se pretende involucrar al público en el trabajo de memoria. Como seres procedentes del más allá, del recuerdo o de la alucinación de otros personajes, se convierten en emisarios de la memoria, que vuelven para recordarles a los vivos la necesidad de seguir replanteándose el pasado (García-Manso, 2014: 88-90).

Los espacios liminales pueden generarse tanto mediante la escenografía, como mediante la iluminación, el espacio sonoro o el espacio lúdico y verbal, creado por los diálogos y los movimientos de los personajes. Por ejemplo, como espacios físicos y escenográficos destacan los lugares marcados por alguna tragedia del pasado o los lugares culturalmente asociados a lo liminal, como podría ser el caso de un cementerio o de unas ruinas históricas. A través del espacio verbal y lúdico, se pueden formar espacios liminales a través de personajes que entran en estados de trance y transmutación –como ocurre en *Santa Perpetua*, de Laila Ripoll, cada vez que la protagonista, una anciana vidente, entra en trance o es poseída por un espíritu–, o de personajes que están enfermos o a punto de morir, de manera que se hace posible el encuentro y la confusión entre sueño y vigilia –así ocurre en *La paz del crepúsculo*, de Itziar Pascual, cuando el protagonista enfermo cree charlar con el fantasma de Clark Gable–.

2.1. *La tumba de Antígona* (1967) [24-07-1984], de María Zambrano

Entre los lugares liminales por excelencia se hallan las tumbas y los cementerios, espacios dedicados a la rememoración y la conmemoración del pasado, que se prestan a la negociación identitaria del visitante⁷.

6. Véanse los estudios de Derrida (1993) y Gordon (2008) y, en relación con la literatura española, las contribuciones del volumen editado por Resina (2000) y el estudio de Colmeiro (2011).

7. Este ensayo es deudor de un estudio de John P. Gabrielle (2006) en el que se refiere al cementerio como lugar liminal en *Père Lachaise*, de Itziar Pascual. Tal y como Gabrielle menciona en dicho trabajo, “cemeteries, as liminal places where geography and chronology are reshaped and history is spatially spread out, are diverse and relatively unexplored sites for examining the processes involved in the contemporary reconstitution of memory of self, family and group, in place and trans-spatially” (Francis, Kellaher y Neophytou, 2005: 180).

Son varios los ejemplos de dramas históricos que en las últimas décadas han optado por este tipo de ambientación, como ocurre en *La tumba de Antígona* (México, 1967), de María Zambrano, un drama que ha servido de inspiración para otras creaciones escénicas que podrían analizarse aquí –por ejemplo, *Juana–delirio* (2005), de Eva Hibernia, obra protagonizada por Juana de Arco, la Doncella de Orleans, que rinde homenaje al drama de la filósofa malagueña (García-Manso, 2013: 305)–. Zambrano escribió este texto dramático en el exilio y, aunque la primera edición –que vio la luz en México– data de 1967, habría que esperar hasta 1983 para su publicación en España⁸.

La universalidad del mito, entendido éste como modelo y ejemplo de la historia, ha permitido entender esta obra en su contexto de recepción como una alegoría sobre la tragedia española de la Guerra Civil y la dictadura, que cercenó y ocultó la voz de una parte de la comunidad, defensora de la libertad y la democracia (Vilches de Frutos, 2006)⁹. Dicha alegoría puede rastrearse asimismo en el proceso creativo. Como es sabido, Antígona fue un personaje fundamental en el pensamiento de la filósofa malagueña en su etapa del exilio, a la que dedicó numerosas páginas (Bundgård, 2000; Pino Campos, 2005; Plaza Agudo, 2009; Trueba Mira, 2012). La indagación que Antígona realiza en su propia historia y la de su familia, se convierte, en este sentido, en una indagación en la memoria y la identidad colectiva, como Zambrano (1996: 103) advierte en “Delirio de Antígona”, ensayo publicado en 1948: “No podemos dejar de oírla, porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia obscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros”. A lo largo de las doce escenas que componen la obra, cuyos títulos informan sobre el contenido o los personajes implicados en las mismas, Antígona examina

8. La primera puesta en escena íntegra tuvo lugar el 24 de julio de 1984 en el Teatro Lope de Vega de Vélez-Málaga bajo la dirección de Juan Hurtado (Nieva de la Paz, 1999: 296-297). El 13 de agosto de 1992 se produce un emblemático estreno en el escenario del Teatro Romano de Mérida, en versión preparada y dirigida por Alfredo Castellón. Para el análisis que sigue tomo como referencia la edición crítica preparada por Virginia Trueba Mira (2012), en la que la investigadora recoge en notas a pie de página las variaciones observables en borradores y versiones manuscritas desechadas por Zambrano, entre las que destaca –por lo que se refiere a la comprensión del texto espectacular– la supresión de la práctica totalidad de las acotaciones escénicas en la versión final del texto dramático, con la excepción de una, contenida en la escena titulada “Sueño de la hermana” (Zambrano, 2012: 182).

9. El drama mitológico se emparenta a menudo con el drama histórico debido a que se sirve de mecanismos similares para trazar paralelismos entre pasado y presente. En algunos casos, además, se actualizan los arquetipos y temas míticos con el fin de reflexionar sobre hechos históricos concretos (Vilches de Frutos, 1983: 184, 207; Nieva de la Paz, 1997: 123-124; Ragué-Arias, 2005; Romera Castillo, 2008: 130).

su vida pasada, su experiencia del exilio como portadora de conocimiento y perpetuadora de la memoria; de la guerra fratricida que enfrentó a sus hermanos; de su defensa del deber moral de enterrar a los muertos por encima de la injusticia manifiesta de la orden del tirano Creón de prohibir que se le diera una sepultura digna a su hermano Polinices; y de su decisión de acatar, hasta sus últimas consecuencias, la condena a ser desterrada tanto del mundo de los vivos como del de los muertos.

El drama transcurre en el espacio cerrado de la tumba de Antígona, un entorno simbólico y liminal, que “representa a la vez el espacio del exilio, del tránsito hacia la muerte, y el de la revelación” (Azcue, 2009: 38). Dicho “espacio intermedio” (Trueba Mira, 2012: 103) le permite a Antígona vivir esa revelación, ese reconocimiento de su propia identidad, gracias a la confrontación con su memoria y sus fantasmas: su hermana Ismene, sus hermanos Etéocles y Polinices, el rey Creón, su prometido Hemón... Como señala Pilar Nieva de la Paz (1999: 290), “estos sucesivos encuentros con sus fantasmas familiares, consigo misma a través de su relación pasada con los otros, conducen paulatinamente a Antígona hacia lo más profundo de sí misma, hacia las grandes preguntas de la razón última, en un proceso de progresiva purificación”. Así pues, la anagnórisis de la protagonista se produce a través del diálogo con su memoria y sus propios fantasmas, con quienes se reencuentra en el espacio liminal de la tumba, donde ella se enfrenta conscientemente a su pasado y a la Historia, motivo por el cual la protagonista afirma que no podrá salir de allí (morir) hasta que sea capaz de *tejer* la tela de su memoria: “Me dejas sola con mi memoria, como la araña. A ella le sirve para hacer su tela. Esta tumba es mi telar. No saldré de ella, no se me abrirá hasta que yo acabe, hasta que yo haya acabado mi tela” (Zambrano, 2012: 195-196). La necesidad de rememorar hasta alcanzar un conocimiento de la verdad es lo que la mantiene con vida dentro de su tumba: “Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida” (186).

La protagonista del drama se halla, por tanto, en un momento de su vida que es en sí mismo liminal: el paso hacia la muerte, una transición que le aporta la lucidez necesaria para repasar su vida en lo que Zambrano llama en su Prólogo el “delirio” de Antígona: “Mientras la historia que devoró a la muchacha Antígona prosiga, esa historia que pide sacrificio, Antígona seguirá delirando” (Zambrano, 2012: 173). Para acometer el proceso de

anagnórisis, la protagonista precisa de la ayuda de sombras, fantasmas o seres del más allá y visitantes que le permiten entrar en diálogo con su pasado¹⁰. Los títulos de algunas escenas apuntan ya al carácter espectral de estas presencias que pueden manifestarse o no en la escena, como sucede con los dos monólogos en los que Antígona se dirige respectivamente a su hermana Ismene, titulado “Sueño de la hermana”, o a su madre Yocasta, titulado “La sombra de la madre”. Lo espectral se pone de manifiesto en estos casos por la intangibilidad de los personajes; al ser caracterizados como sombra o como sueño, su representación física no es necesaria en la escena, puesto que su ausencia se puede suplir mediante una interpretación adecuada del “delirio” de la protagonista¹¹. En otros casos, como ocurre con las figuras de Edipo, la nodriza Ana, la Harpía –personaje alegórico–, los hermanos Etéocles y Polinices o Hemón, lo espectral toma cuerpo a través de la interpretación actoral y la protagonista entabla un diálogo directo con estos seres venidos del más allá o de un espacio mítico.

Así pues, el espacio liminal elegido por la autora en este drama, un espacio que por su significado cultural –la tumba como lugar de reposo de la muerte– como por el valor simbólico que adopta en el drama –el lugar en el que Antígona es encerrada para morir en vida– tiene la función de crear un ambiente adecuado para que se produzca el proceso de indagación identitaria de la protagonista mitológica, un proceso que tiene lugar con la aparición de los fantasmas de su memoria, y que culmina con la anagnórisis de su pasado y con una apelación final al público. Dicha apelación se produce a través de los Desconocidos, dos personajes misteriosos¹² que se aproximan a Antígona con diferentes propósitos, pero que coinciden en

10. Es habitual en las producciones culturales presentar a los fantasmas como un desdoblamiento del Yo o de la propia conciencia. Las obras dramáticas que analizo aquí dan buena cuenta de esta figuración dramática del fantasma con la finalidad de indagar en la identidad, sea individual o colectiva. Véase también García-Manso (2014).

11. No obstante, la posibilidad de representar a estos personajes con intérpretes en la escena permanece abierta al criterio de la dirección. Por ejemplo, en “La sombra de la madre”, Antígona alude en su monólogo a la presencia acechante de una sombra junto a ella: “Ay, eres tú, Madre, vuelves. Vuelves aquí también. No has encontrado reposo” (Zambrano, 2012: 197). En nota a pie de página, Trueba Mira recoge la siguiente acotación de Zambrano, que fue eliminada por la autora en la edición final del drama: “*La madre será una sombra grande, densa, oscura, que no habla. Cifra de la fatalidad, suplicante a veces*” (Zambrano, 2012: 197, n. 55).

12. Nuevamente, la comparación del texto dramático con las versiones previas del mismo recogidas por Trueba Mira, arroja luz sobre la construcción de estos dos personajes que no carecen –en su versión final– de cierta mistificación: el Desconocido Primero es un hombre, no es “de aquellos que se filtran por las paredes” (Zambrano, 2012: 233), mientras que el Desconocido Segundo no es “un simple hombre como los demás” y parece “una aparición, una figura de esos sueños que luego nos acompañan” (233).

valorar su palabra. La escena final, en este sentido, resulta fundamental en el drama, puesto que en ella se traslada el testigo de la memoria al público, produciéndose el “mandato de la memoria”:

DESCONOCIDO SEGUNDO: [...] Mas nunca se irá, nunca se os irá del todo.

DESCONOCIDO PRIMERO: Hablas por enigmas. ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en alta voz, muerta hablando a viva voz para que todos la oigamos? ¿Es que va a tener vida, y voz?

DESCONOCIDO SEGUNDO: Sí; vida y voz tendrá mientras siga la historia.

DESCONOCIDO PRIMERO: Mientras haya hombres.

DESCONOCIDO SEGUNDO: Mientras haya hombres hablará sin descanso, como la ves ahora, en el confín de la vida con la muerte. ¿Has entendido?

DESCONOCIDO PRIMERO: Sí, no; no del todo. Vendré aquí, me acercaré por la noche para recoger su palabra en el silencio.

DESCONOCIDO SEGUNDO: No es eso; no será así. La oirás más claramente de lejos, aunque estés sumergido en otros asuntos. Pues que tú la oirás el primero. Y esas palabras que se aglomeran ahora en tu garganta, saldrán sin que lo notes. Su voz desatará tu lengua (Zambrano, 2012: 235-236).

El uso de una apelación en la primera intervención del Desconocido Segundo en este fragmento –“nunca se os irá del todo”– y de la primera persona del plural en la réplica del Desconocido Primero –“para que todos la oigamos”– permiten involucrar al público en ese mensaje final del drama, que se presta a diversas interpretaciones: desde el carácter atemporal del mito y la tragedia de Antígona, hasta su valor específico en la versión y actualización propuesta por María Zambrano, vinculada con su experiencia de la Guerra Civil y del exilio.

2.2. *Bleiche Mutter, zarte Schwester* o *Le retour de Carola Neher* [14-07-1995] (1998), de Jorge Semprún

Otro ejemplo de recreación de un cementerio como espacio liminal se encuentra en *Bleiche Mutter, zarte Schwester* (“Lívida madre, tierna hermana”), obra dramática de Jorge Semprún. La peculiaridad de este drama reside en que fue escrito por encargo del director de escena Klaus Michael Grüber para ser representado –literalmente– en un cementerio: el cementerio soviético del parque Belvedere, situado en las inmediaciones de la ciudad de Weimar, en Alemania. Semprún redactó el drama originariamente en francés¹³, con la instrucción de Grüber de que tenía que tratar sobre la historia reciente alemana. El lugar de la puesta en escena¹⁴, en el que sucede la acción dramática, tenía un significado especial para Semprún, pues se halla a tan solo 15 kilómetros del Ettersberg, colina y bosque en el que fue construido el campo de concentración de Buchenwald donde estuvo recluido durante casi 15 meses¹⁵, tras ser detenido en Francia por la Gestapo (Nieto, 2014: 30-32). Además, dicho cementerio cuenta con un valor simbólico añadido como escenario, dado que su historia está marcada por los dos totalitarismos del siglo XX: el nazismo y el estalinismo. Fundado en 1938 como cementerio para el descanso de los combatientes de mayor edad –su impulsor, Fritz Sauckel, jefe del distrito (*Gauleiter*) de Turingia durante el gobierno nacionalsocialista, quiso enterrar allí a su padre, quien había luchado en la I Guerra Mundial–, fue desprovisto de la simbología nazi y reconvertido en cementerio soviético en 1946 con la ocupación de la Alemania del Este (Manger, 1999: 337).

El protagonista del drama es el Superviviente, *alter ego* de Jorge

13. La versión alemana fue traducida por Hanns Zischler. Sigo para las citas la edición en francés, publicada y estrenada en el país galo con el título de *Le retour de Carola Neher* (1998), en el que se alude a uno de los personajes centrales del drama. Neher fue una actriz alemana que actuó en obras de Brecht y que fue doble víctima del nazismo y del estalinismo, tras abandonar Alemania en 1933 por su oposición a Hitler y, posteriormente, cuando residía en Moscú, ser acusada de trotskista y encerrada en un gulag, en el que falleció en 1942. En un discurso de 1995 titulado “Una mirada al futuro de Alemania”, Semprún afirmó que “el recuerdo de Carola Neher; la evocación de su trágico destino –víctima como lo fue de los dos totalitarismos que han asolado a Europa en este siglo– conducen irremediablemente a una reflexión sobre Alemania” (Semprún, 2006: 173).

14. Tuvo lugar el 14 de julio de 1995 en el marco del Kunstfest Weimar.

15. Jorge Semprún fue deportado el 27 de enero de 1944 desde Compiègne y llega a la estación del campo de concentración la noche del 29 de enero (Nieto, 2014: 34). La liberación de Buchenwald se produce el 11 de abril de 1945 (48).

Semprún, cuyos recuerdos del pasado y obsesiones toman cuerpo en la escena a través de personajes espectrales, anacrónicos, que en el presente en el que transcurre la acción dramática están muertos. El Superviviente convoca a sus fantasmas de la memoria porque sabe que va a morir, tal y como indica en la escena 11: “c’est mon dernier jour... Il me faut convoquer tous mes fantômes!” (Semprún, 1998: 35). Al igual que la Antígona del drama de Zambrano, el Superviviente se halla en un momento liminal: el tránsito de la vida a la muerte. Por ello, regresa a las inmediaciones del campo de concentración de Buchenwald, el lugar que marcó su vida –su condición de superviviente, que es la que le da razón de ser en la obra¹⁶–, para morir tranquilo. Allí se reencuentra con sus fantasmas en lo que define como un sueño: “j’ai fui... Je suis revenu dans les parages de l’Ettersberg, pour y mourir tranquille... J’y ai retrouvé en rêve des fantômes de mon passé...” (55)¹⁷.

¿Quiénes son, entonces, los fantasmas del Superviviente? Jorge Semprún introduce en este drama a una serie de personajes reincidentes de su obra, que se hallan muy presentes también en su narrativa testimonial y en su producción ensayística. En conjunto, conforman un elenco de personajes –varios de ellos históricos– aparentemente dispares y procedentes de diferentes épocas. Por un lado, están Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Corona Schröter (1751-1802), quien interpretó por primera vez el papel principal de la *Ifigenia en Táuride*, obra del gran autor del romanticismo alemán que fue protagonista de la época dorada de la cultura en Weimar, en cuyas inmediaciones tiene lugar la obra. También está Léon Blum (1872-1950), político francés que fue deportado en un edificio especial para personalidades cerca de Buchenwald. Blum fue, además, autor de las *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann* (1901), motivo por el cual Semprún se permite imaginar en la obra un diálogo entre Goethe y Blum. Por su parte, el grupo de personajes llamados Musulmanes y el propio Superviviente proceden de la intrahistoria del campo de concentración. En la jerga de los campos, los “musulmanes” (*Muselmänner*) eran aquellas personas que se encontraban más allá de la vida, que habían perdido toda esperanza de supervivencia. Todos estos

16. Jorge Semprún afirmó que se identificaba “por encima de todo” como “ex deportado de Buchenwald”, como su *alter ego* escénico (Semprún, 2006: 174).

17. El Superviviente huye, entre otras cosas, porque no soporta la idea de ser el último testigo vivo. Esta idea aparece ya en *Se taire est impossible* (1995), de Elie Wiesel y Jorge Semprún (Céspedes, 2015: 172).

personajes están, de una u otra manera, ligados al Ettersberg. El personaje de Carola Neher, por su parte, representante de las víctimas de los dos totalitarismos, se convierte metateatralmente en Corona Schröter cuando interpreta fragmentos de la *Ifigenia* de Goethe y se identifica con ella. Un último personaje, el Joven Musulmán, que es en realidad un refugiado de la guerra de Bosnia, con el que se cierra el ciclo de los tiempos superpuestos en la obra, es conminado –junto con el público asistente o lector– a acatar el deber de la memoria, cuando, tras preguntarle al Superviviente qué puede hacer por él, éste le contesta: “Recordar” (Semprún, 1998: 55). Con esta escena se revela, como ocurre con asiduidad en el drama histórico contemporáneo, el mandato de memoria que estas obras quieren trasladar al público.

2.3. *¡Ay, Carmela!* [5-11-1987] (1989), de José Sanchis Sinisterra

¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo, el conocido drama de José Sanchis Sinisterra¹⁸, encaja también en una concepción liminal del espacio dramático, si bien por motivos diferentes a las obras referidas anteriormente, puesto que, en este caso, no se trata de un lugar culturalmente asociado a la frontera entre la vida y la muerte, como son la tumba o el cementerio, sino a un lugar en el que las fronteras entre realidad y ficción se diluyen y, como en cierto momento expresa el protagonista del drama, “todo vale” (Sanchis Sinisterra, 1991: 224): el escenario de un teatro. Al valor polisémico de todo escenario se le añade aquí su identificación como lugar de memoria, en el sentido defendido por Pierre Nora, pues, como se indica en los diálogos de los personajes, se trata del escenario del Teatro Goya de Belchite, pueblo cuyas ruinas fueron preservadas tras el final de la Guerra Civil por deseo del dictador Francisco Franco. Por otra parte, a lo largo de la acción se hace patente que se trata de un lugar abandonado, en el que un ebrio, confuso y solitario Paulino asiste a la repetición de la trágica ejecución de su compañera Carmela.

La acotación inicial del texto indica que “*la acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938*” (Sanchis Sinisterra, 1991: 187). Según parece indicar el autor en el programa de mano del estreno, recogido en

18. Fue estrenado el 5 de noviembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza bajo la dirección de José Luis Gómez. La primera edición de la obra fue publicada por la revista *El Público* en 1989. Sigo aquí la edición preparada por Manuel Aznar Soler para la editorial Cátedra en 1991.

el apéndice de la edición del texto dramático preparada por Manuel Aznar Soler, esta curiosa declaración se debe al hecho de que la acción dramática es “totalmente ficticia, en soporte y perspectiva imaginaria de la tragedia colectiva” (296). No obstante, dadas las connotaciones maravillosas del encuentro *post mortem* de Carmela y Paulino, también es posible interpretar que la enunciación negativa de la acotación sugiere todo aquello que tiene el drama de irreal y fantástico, de imposible: hacer regresar a los muertos para poner en tela de juicio la desmemoria de los vivos. El estreno de la obra se produce, de hecho, en 1987, tan solo un año después de que se cumplieran 50 años del comienzo de la Guerra Civil, una conmemoración que no tuvo lugar de manera oficial en España¹⁹ y que hace especialmente significativa la introducción del “mandato de memoria” que pronuncia el personaje de Carmela en el Epílogo.

Tanto el primer acto como el segundo comienzan de igual manera: con un “*escenario vacío, sumido en la oscuridad*” (Sanchis Sinisterra, 1991: 189), en el que, tras encenderse una luz de ensayos, entra un Paulino “*vacilante*”, vestido de manera descuidada y con una garrafa de vino, que mira hacia el escenario, bebe y sale corriendo a orinar. En el comienzo del Primer Acto, la garrafa de vino que lleva consigo y su lamentable actitud—lo mismo entona un pedazo de la canción republicana de la Guerra Civil, “¡Ay, Carmela!”, como recita unos versos del romance falangista de Federico de Urrutia “Castilla en armas” o “hace sonar [...] varias ventosidades que evocan un toque de trompeta” (190)—, nos hacen pensar en que está ebrio. El estado de embriaguez podría hacerle confundir la realidad hasta el punto de imaginar los encuentros extemporales con Carmela, pero, durante su primer encuentro, ella explica que su aparición “no es por el vino” y declara que está ahí “de verdad” (192)²⁰. En el segundo encuentro, al final del Primer Acto, Paulino vuelve a insistir en lo increíble de la situación: “yo no sé lo que es esto. [...] Lo que nos pasa... Que tú estés aquí, muerta, y que podamos hablar, tocarnos... No entiendo cómo está ocurriendo, ni por

19. Bernecker (2009: 25-27) ofrece varias explicaciones a la decisión del gobierno del PSOE de no realizar una conmemoración oficial del cincuentenario de la Guerra Civil: la coyuntura política —iban a celebrarse elecciones parlamentarias en junio de 1986—, el deseo de reconciliación y el temor de reabrir viejas heridas y poner en peligro la estabilidad política de la democracia.

20. El drama presenta de forma ambigua la condición del personaje de Carmela. Virtudes Serrano cuestiona: “con la presencia de Carmela en escena, el tiempo se diluye y el público queda al límite de lo verosímil. ¿Se halla ante el espectro errante de la pobre cómica asesinada que ha conseguido materializarse o asiste a un ejercicio de participación en las ocultas “galerías del alma” de Paulino, que escapa de la soledad por la rememoración?” (1998: 75).

qué...” (217) y aducirá las posibles explicaciones racionales, para después rechazarlas: “Te juro que casi no he bebido... Y soñar, ya sabes que yo no sueño nunca... o casi” (218). Más interesantes, en lo que respecta a la delimitación del espacio liminal, son sus reflexiones al comienzo del segundo acto, cuando vuelve a cuestionarse las apariciones de Carmela y las achaca al hecho de encontrarse en un teatro vacío, un espacio en el que, aparentemente, todo es posible, controlado por un “*vago e invisible*” demiurgo al que se dirige con insistencia en busca de respuestas:

PAULINO: Esto no es natural... Esto es demasiada casualidad... Esto ya es adrede... Aquí pasa algo que... Aquí hay alguien que... Porque yo no estoy borracho. Y es entrar aquí y, dale que te pego: todo son cosas raras... Aquella que aparece como si nada, la noche de marras que vuelve, las luces que se disparan solas... y ahora, la gramola, haciéndome trucos de feria... ¡Vamos, hombre! Un poco de formalidad... (A un vago e invisible interlocutor.) ¿Qué pasa? ¿Que, porque esto sea un teatro vacío, ya todo vale? ¿Cualquier ocurrencia, ¡plum!, ya está? ¡Vamos, hombre!... Buenas están las cosas por ahí afuera para andar con fantasías... [...] Y si vuelvo de vez en cuando a este teatro, no es para que nadie juegue conmigo a hacer magia barata, ni a los fantasmas, ni a... (Brusca transición. Grita, casi implorante.) ¡Carmela! ¡Ven, Carmela! ¡Como sea, pero ven! ¡De truco, o de mentira, o de teatro...! ¡Me da igual! ¡Ven, Carmela!... (Sanchis Sinisterra, 1991: 224).

El espacio dramático, esta vez constituido por un escenario teatral “vacío”, se convierte en lugar liminal en la medida en que las fronteras entre fantasía y realidad —entiéndase por realidad, la recreada en el mundo ficcional del drama— se diluyen²¹. Los personajes del drama asumen que el escenario es el lugar de la representación y la posibilidad, es decir, el lugar en el que todo es susceptible de *tomar cuerpo* a través de la imitación

21. Así lo dan a entender los dos personajes en otro momento de la acción: “PAULINO: [...] (*Mira el escenario y la sala.*) Es curioso... / CARMELA: ¿Qué? / PAULINO: Esto... Este sitio... Un teatro vacío. / CARMELA: ¿Por qué? / PAULINO: La de cosas que... / CARMELA: (*Mira el escenario y la sala.*) Sí, la de cosas... / (*Quedan los dos mirando, en silencio.*)” (Sanchis Sinisterra, 1991: 212-213).

y la sustitución. Los cambios en la iluminación, junto con los cambios en el vestuario de Carmela, anuncian saltos en los tiempos evocados y en la alternancia de lo real –encarnado por un solitario Paulino– y lo maravilloso –que se hace explícito con las apariciones de Carmela en escena–. Las entradas de Carmela muerta se anunciarán siempre con la proyección de una luz blanquecina por un lateral del fondo, “*como si se hubiera abierto una puerta*” (Sanchis Sinisterra 1991: 192), mientras que las entradas de la Carmela que anuncia el regreso al día de la actuación fatal se sugieren con una iluminación brillante y brusca. Por ejemplo, al final del primer acto, cuando Paulino intenta seguir a Carmela, que regresa al mundo de los muertos, “*sale tras ella, pero al punto vuelve a entrar, como impulsado por una fuerza violenta que le hace caer al suelo. La luz blanquecina se apaga*” (221). Por su parte, al comienzo del segundo acto, cuando Paulino clama por la reaparición de Carmela, como se puede leer en el fragmento reproducido más arriba, “*la escena se ilumina bruscamente [...] y vuelve a sonar el mismo pasodoble: “Mi jaca”. Pero esta vez, además, entra Carmela con su vestido andaluz y un gran abanico, desfilando y bailando garbosamente*” (225). Estos cambios en las luces, el vestuario y la actitud de los personajes permiten diferenciar, por tanto, entre los momentos en los que el tiempo de la acción se sustenta en “la analepsis o el *flashback*” (Gutiérrez Carbajo 1999: 289) y el tiempo en el que lo irreal –la aparición del fantasma de Carmela– irrumpe en la escena.

Por último, en *¡Ay, Carmela!* se incluye también el mandato de memoria con el que se apela al público a no olvidar lo ocurrido. En el último acto, titulado “Epílogo”, se produce un tercer encuentro entre un Paulino que ha optado por ponerse la camisa azul de la Falange, deseoso por agradar a las autoridades y garantizar su supervivencia, y una Carmela que cada vez se encuentra más “borrosa” y alejada del mundo de los vivos. Carmela le explica a Paulino que una compañera catalana ha propuesto hacer una especie de club o asociación de la memoria²², algo que ayude a “recordarlo todo”, especialmente a los vivos, que todo lo olvidan:

PAULINO: Bueno, ¿y ese club?

22. La apelación al público, que se explicita en el uso de la segunda persona del plural en la última réplica del fragmento, cobra un mayor sentido si se tiene en cuenta lo señalado en la nota 19 y que en el momento en el que se estrena el drama todavía no existía la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, fundada en el año 2000.

CARMELA: O lo que sea, que ya se verá... Pues para hacer memoria.

PAULINO: ¿Qué quieres decir?

CARMELA. Sí: para contarnos lo que pasó, y por qué, y quién hizo eso, y qué dijo aquél...

PAULINO: ¿Y para qué?

CARMELA: Para recordarlo todo.

PAULINO: ¿A quién?

CARMELA: A nosotros... y a los que vayáis llegando...

PAULINO: (Tras una pausa.) Recordarlo todo...

CARMELA: Sí, guardarlo... Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo (Sanchis Sinisterra, 1991: 261).

2.4. *Los niños perdidos* [15-10-2005] (2005), de Laila Ripoll

El teatro español contemporáneo ha seguido ofreciendo numerosos ejemplos de espacios liminales en el drama histórico de años recientes. En *Los niños perdidos* (2005) [15-10-2005]²³, de Laila Ripoll, la configuración del espacio liminal parte de la representación de un antiguo desván, un lugar destinado a almacenar aquellas cosas que ya no se usan, que no funcionan o que no se utilizan con frecuencia. Pero un desván es también un contenedor de recuerdos, un lugar en el que se puede hacer memoria a través de los objetos, liminal porque permite establecer una conexión entre presente y pasado. En *Los niños perdidos*, el desván es, además, un espacio marcado por la tragedia, aunque los detalles de la misma no se conocen con exactitud hasta el final del drama, cuando los niños protagonistas viven su particular anagnórisis y afrontan la verdad de su existencia. Toda la acción transcurre en el desván de un orfanato, descrito en la primera acotación a través de un decorado realista: un armario desvencijado, un sillón de dentista roto, un biombo con la tela rasgada e imágenes de santos a las que les falta un ojo o una mano... (Ripoll, 2010: 37). De manera similar

23. Fue estrenada por la compañía Micomicón, que dirige Laila Ripoll, el 15 de octubre de 2005 en el Centro Rigoberta Menchú, de Leganés, en el marco del X Festival Internacional Madrid Sur e incluida después en la programación del Centro Dramático Nacional. La obra cuenta con varias ediciones, la primera de ellas publicada en 2005. Sigo para las citas la edición prologada por Francisca Vilches de Frutos en la editorial KRK (2010).

a como ocurre en *¡Ay, Carmela!*, dicha decoración invita a pensar en la decadencia del lugar, cuyo abandono comparten los niños –Cucachica, por ejemplo, señala varias veces haberse orinado por el miedo, y los otros niños le reprochan que huele mal–. Al inicio de la obra, tres niños se esconden allí de Sor Resurrección, una temible monja del orfanato por la que Tuso, un adulto con discapacidad intelectual, se hace pasar para jugar con sus amigos. La grotesca imitación de Tuso (Reck, 2012: 71) revela que aquella mujer, de la que huyen los niños, esconde un lado oscuro y cruel.

Si en el texto dramático de José Sanchis Sinisterra era la iluminación la que anunciaba la intromisión de lo sobrenatural y lo liminal en la escena, en la obra de Laila Ripoll es el espacio sonoro (Vilches de Frutos, 2010: 27-28) el que va dando a entender que las cosas no son lo que parecen, retrotrayendo a los niños y a los espectadores a momentos del pasado relacionados con la Guerra Civil y la posguerra y con las trágicas experiencias vividas en el orfanato, dada su condición de “niños perdidos”, huérfanos, arrebatados a sus padres por pertenecer al bando de los vencidos o abandonados. La introducción de voces y sonidos procedentes de otra época permite a los personajes evocar “los suplicios [...] antes de llegar al orfanato” y escenificar “las huellas del trauma” (Souto, 2014: 55). Dicho trauma se refleja también en los juegos de los niños (Avilés Diz, 2016: 346), gracias a los cuales se le va revelando al público información sobre sus aciagos pasados: el hambre, la separación forzada de los padres, la exclusión atroz a la que se les ha sometido por ser hijos de “rojos”, los castigos padecidos en el orfanato y el robo de su identidad.

Desde los primeros momentos del drama, el espacio del desván se erige como un lugar de encierro²⁴, cuyo entorno opresivo los niños tratan de mitigar con juegos metateatrales, que suelen terminar en discusiones y en la evocación y *re-presentación* de malos recuerdos –el viaje en un tren de ganado, la vida en la calle durante la guerra, el rechazo de los vencedores, etc.–. Los juegos de los niños, reproducidos con un lenguaje que combina la ternura infantil con un humor negro y escatológico muy habitual en la obra de Ripoll, se ven, en consecuencia, interrumpidos por transiciones de gran dramatismo en las que se revelan sus historias y, en ocasiones, por episodios de verdadero pavor en los que se oye el “sonido de aviones”,

24. “CUCA: Jo, yo me quiero ir de aquí. / LÁZARO: No podemos. Ya sabes que no podemos” (Ripoll, 2010: 74).

explosiones y “voces, gritos, susurros espectrales, como venidos de otra dimensión” (Ripoll, 2010: 73), a modo de psicofonías que devuelven a los niños a momentos clave de su pasado, en los que estaban en peligro e indefensos.

Al final del drama, los niños logran reconstruir su pasado y se dan cuenta de que en realidad, todos ellos existen solamente en la memoria de Tuso, es decir, que son *sus* fantasmas. Cuando Tuso revela que los tres niños murieron tras el brutal castigo y paliza de sor Resurrección, y que esta fue empujada por las escaleras por él mismo, su proceso de anagnórisis y el de los niños llega al momento culminante y se produce el mandato de memoria, con el que se apela implícitamente al público a recordar el triste destino de tantos inocentes:

TUSO: Al final conseguí que subiera sor Irene y cuando os vio tiesos y llenos de sangre casi se vuelve loca. Decidieron no dar parte para no montar un escándalo. Total, ya erais niños perdidos. Al fin y al cabo, los niños de aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos. Mejor echar tierra encima, nunca mejor dicho (Ripoll, 2010: 114).

El desván abandonado se convierte, de esta manera, en un espacio liminal en el que vivos y muertos comparten juegos y lo real y lo fantástico se entremezclan, permitiendo que los fantasmas de Tuso se materialicen para contar su historia y apelar al público a no olvidar a las víctimas más desprotegidas de las guerras: los niños. Como señala Jo Labanyi (2000: 66), una de las formas de lidiar con los fantasmas del pasado consiste en asumir su presencia a través del trabajo de duelo, mediante el reconocimiento de la historia y la convivencia con sus huellas²⁵. En consonancia con esto, los protagonistas de los dramas analizados –Tuso en *Los niños perdidos*, Paulino en *¡Ay, Carmela!*, el Superviviente en *Le retour de Carola Neher* y Antígona en *La tumba de Antígona*– se enfrentan a su propio pasado –un pasado de alcance colectivo– convirtiéndose en “la metáfora de un presente que para muchos exige la superación de un pasado aún traumático” (Amo Sánchez, 2008: 256). El público teatral es invitado a confrontar y exorcizar

25. “Or one can offer [the ghosts] habitation in order to acknowledge their presence, through the healing introjection process that is mourning [...]. This last option –accepting the past as past– is an acknowledgement of history, that allows one to live with its traces” (Labanyi, 2000: 65-66).

a sus propios fantasmas y a transformar sus propios patrones identitarios.

3. CONCLUSIÓN

Los espacios liminales en el teatro se configuran a través de espacios dramáticos simbólicos o culturalmente asociados a lo liminal, que sitúan al personaje en un lugar intermedio, a medio camino y en la transición entre dos estados diferenciados, entre los que el protagonista se debate en un proceso de anagnórisis o de reconocimiento identitario. En el caso concreto del drama histórico contemporáneo, los lugares liminales permiten generar una intersección entre pasado y presente propicia para introducir discursos mnemónicos y llevar a los personajes –y al público, por extensión– a indagar en su propio pasado y en la construcción de la identidad colectiva. Estos espacios conllevan en las obras analizadas aquí la aparición de personajes espectrales o fantasmas que permiten dar cuerpo a la memoria en la escena, introduciendo nuevas dimensiones temporales en la acción dramática. Entre los espacios liminales recreados en el teatro histórico destacan las tumbas –*La tumba de Antígona*– y los cementerios –*Bleiche Mutter, zarte Schwester / Le retour de Carola Neher*– como lugares de encuentro entre la vida y la muerte, el escenario teatral como espacio en el que lo real y lo fantástico puede confundirse –*¡Ay, Carmela!*–, los lugares abandonados y marcados por una tragedia del pasado –*Los niños perdidos*–, y, en definitiva, todos aquellos lugares susceptibles de convertirse en un puente de unión entre estados, tiempos y/o espacios culturalmente enfrentados.

En las cuatro obras dramáticas comentadas, todas ellas relacionadas con acontecimientos históricos concretos, la creación de un espacio liminal tiene la función de conectar presente y pasado en la escena mediante la aparición de fantasmas, muertos vivientes, sombras y seres venidos del más allá que permiten introducir discursos mnemónicos, con los que se conmina al público lector o espectador a tener en cuenta el mandato de memoria. Los espacios liminales sitúan al sujeto –tanto al protagonista teatral como al público, invitado a ponerse en su piel– ante una disyuntiva identitaria. El proceso de anagnórisis vivido por los personajes se convierte, así, en una invitación a que el público transforme su propia identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMO SÁNCHEZ, A. (2008). “*Los niños perdidos*, de Laila Ripoll: la memoria histórica al servicio de la identidad colectiva”. En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, W. Floeck, H. Fritz y A. García Martínez (eds.), 245-258. Hildesheim: Georg Olms.
- AVILÉS DIZ, J. (2010). “La Trilogía de la memoria: un acercamiento al teatro de Laila Ripoll”. *Hispanic Research Journal* 17.4, 339-355 (también en <http://dx.doi.org/10.1080/14682737.2016.1200859> [20/04/2017]).
- AZCUE, V. (2009). “Antígona en el teatro español contemporáneo”. *Acotaciones* 23, 33-46 (también en http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones23/23_azcue.pdf [20/04/2017]).
- AZNAR SOLER, M. (1991). “¡Ay, Carmela!”. En *Ñaque o de piojos y actores / ¡Ay, Carmela!*, J. Sanchis Sinisterra, 57-101. Madrid: Cátedra.
- BERNECKER, W. L. (2009). “‘Memorias históricas’ en España – debates y desarrollos recientes”. En *Debates sobre la memoria histórica en España. Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*, W. Altmann, W. L. Bernecker y U. Vences (eds.), 15-40. Berlín: tranvía / Walter Frey.
- BERNINGER, M. (2006). *Neue Formen des Geschichtsdramas in Großbritannien und Irland seit 1970*. Trier: WVT.
- BUNDGÅRD, A. (2000). “Antígona: figura alegórica del exilio”. En *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, 293-306. Madrid: Trotta.
- CÉSPEDES, J. (2015). *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Vol. II: Cine y teatro*. Berna: Peter Lang.
- COLMEIRO, J. (2011). “A Nation of Ghosts? Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain”. *452°F* 4, 17-34 (también en http://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04_452f_mono_colmeiro_indiv.pdf [20/04/2017]).
- DERRIDA, J. (1993). *Spectres de Marx: l’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.
- FISCHER-LICHTE, E. [1990] (2002). *History of European Drama and*

- Theatre*, J. Riley (ed.). London: Routledge.
- FLOECK, W.; FRITZ, H. y GARCÍA MARTÍNEZ, A. (eds.) (2008). *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim: George Olms.
- FRANCIS, D.; KELLAHER, L. y NEOPHYTOU, G. (2005). *The Secret Cemetery*. Oxford: Berg.
- GABRIELE, J. P. (2006). "Plotting Postmodern Being in Itziar Pascual's *Père Lachaise*". *Studia Neophilologica* 78, 165-175.
- GARCÍA-MANSO, L. (2013). *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*. Oviedo: KRK.
- _____. (2014). "Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 2.2, 87-107 (también en <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.124> [20/04/2017]).
- GARCÍA-PASCUAL, R. (2014). "Las protagonistas del exilio republicano en la escena española del siglo XXI: una aproximación". En *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, F. Vilches de Frutos, P. Nieva de la Paz, J. R. López García y M. Aznar Soler (eds.), 223-236. Amsterdam/ Nueva York: Rodopi.
- GENNEP, A. van [1909] (1960). *The Rites of Passage*. M. B. Vizedom y G. L. Caffee (eds.). Chicago: University of Chicago Press.
- GORDON, A. F. (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1999). "Algunas adaptaciones fílmicas del teatro histórico". En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 265-297. Madrid: Visor Libros.
- HABEGGER, K. A. (1989). *The Historical Drama in Spain during the Postwar and the Transition to Democracy*. Michigan: UMI.
- HALSEY, M. (1998). "Dramatic Patterns in Three History Plays of Contemporary Spain". *Hispania* 71.1, 20-30.
- HÜTTMANN, A. (2001). *Die Ästhetik der Geschichte. Das zeitgenössische historische Drama Spaniens im Spannungsfeld zwischen Sinn und Spiel*. Tübingen: Francke.
- LABANYI, J. (2000). "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period". En *Disremembering the Dictatorship*:

- the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, J. R. Resina (ed.), 65-82. Amsterdam: Rodopi.
- MANGER, K. (1999). "Jorge Semprún's *Bleiche Mutter*; zarte Schwester – ein Oratorium". En *Jura Soyfer (1912-1939) zum Gedenken*, H. Arlt y K. Manger (eds.), 336-346. St. Ingbert: Röhrig Universität.
- NIETO, F. (2014). *La aventura comunista de Jorge Semprún. Exilio, clandestinidad y ruptura*. Barcelona: Tusquets.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1999). "La tumba de *Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano". En *El exilio teatral republicano de 1939*, M. Aznar Soler (ed.), 287-301. Barcelona: GEXEL.
- _____. (1997). "Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio". *Hispanistica XX* 15, 123-131.
- OGANDO, I. (2004). *Teatro histórico. Construcción dramática e construcción nacional*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- PINO CAMPOS, L. M. (2005). "Una *Antígona* inmortal: recreación zambraniana del personaje de Sófocles". En *Estudios sobre María Zambrano: el magisterio de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía*, 415-431. La Laguna: Universidad.
- PLAZA AGUDO, I. (2009). "La tumba de *Antígona*: un testimonio del exilio como categoría histórica y existencial". En *Actas del Primer Congreso Internacional Las mujeres en la Esfera pública. Filosofía e historia contemporánea*, L. Branciforte, C. González Marín, M. Huguet y R. Orsi (eds.), 355-379. Madrid: CERSA.
- RAGUÉ-ARIAS, M.-J. (2005). "Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra". En *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, F. Vilches de Frutos (dir.), 11-22. Amsterdam / Nueva York: Rodopi.
- RECK, I. (2012). "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora". *Signa* 21, 55-84 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6300/6033> [20/04/2017]).
- RESINA, J. R. (ed.) (2000). *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi.
- RIPOLL, L. (2010). *Los niños perdidos*, F. Vilches de Frutos (ed.). Oviedo: KRK.
- RODRÍGUEZ RICHART, J. (2012). "Visión y sentido de la historia en el teatro español contemporáneo (especialmente de la "Generación

- Realista”)”. En *Teatro español e hispánico. Siglo XX*, J. Rodríguez Richart, 227-257. Madrid: Verbum.
- ROMERA CASTILLO, J. (2008). “De la Historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas españolas del exilio”. En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, W. Floeck, H. Fritz y A. García Martínez (eds.), 123-137. Hildesheim: George Olms.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (1999). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- RUIZ RAMÓN, F. (1978). “Introducción al drama histórico contemporáneo”. En *Estudios de teatro español y contemporáneo*, F. Ruiz Ramón, 215-142. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1991). *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, M. Aznar Soler (ed.). Madrid: Cátedra.
- SEMPRÚN, J. (1998). *Le retour de Carola Neher*. París: Gallimard.
- _____ (2006). *Pensar en Europa*, J. Ramoneda (ed.). Barcelona: Tusquets.
- SERRANO, V. (1998). “El teatro histórico de José Sanchis Sinisterra en la frontera de los tiempos”. En *Théâtre et territoires - Espagne et Amérique Hispanique. 1950-1996. Teatro y territorios – España e Hispanoamérica*, S. Bonnardel y G. Champeau (eds.), 71-81. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques.
- SOUTO, L. C. (2014). “El teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria”. 452°F 10, 50-66 (también en http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-luz-c-souto-orgnl.pdf [20/04/2017]).
- SPANG, K. (ed.) (1998). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.
- TURNER, V. [1969] (2008). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New Brunswick: Aldine Transaction.
- _____ (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ.
- TRUEBA MIRA, V. (2012). “Introducción”. En *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, M. Zambrano, 9-138. Madrid: Cátedra.

- VILCHES DE FRUTOS, F. (1983). “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española”. *Segismundo* 37-38, 183-209.
- _____. (1999). “Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea”. En *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carabajo (eds.), 73-92. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2006). “Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo”. *Hispanistica XX* 24, 71-93.
- _____. (2010). “Entre tumbas, desvanes y tejados: los espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo”. En *Los niños perdidos*, L. Ripoll, 11-29. Oviedo: KRK.
- ZAMBRANO, M.^a (1996). “Delirio de Antígona”. En *La Cuba secreta y otros ensayos*, 98-106. Madrid: Endymión.
- _____. (2012). *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, V. Trueba Mira (ed.). Madrid: Cátedra.

Recibido el 12 de mayo de 2017.

Aceptado el 7 de junio de 2017.

EN TRÁNSITO: UN RECORRIDO POR LA ROAD MOVIE NORTEAMERICANA

ON THE MOVE: A TOUR THROUGH AMERICAN ROAD MOVIE

Santiago GARCÍA OCHOA

IES Manuel Chamoso Lamas

santiagogarciaochoa@gmail.com

Resumen: La *road movie* no puede considerarse un género canónico. Su origen a finales de los 60, en plena crisis del cine clásico, explica su especial condición de intergénero. A pesar de ello, la *road movie* posee una poética propia que viene definida por la estructura narrativa en torno al desplazamiento por carretera, el empleo de unos recursos técnicos concretos (como el *camera car*), el protagonismo tradicionalmente masculino o el sentido metafórico del viaje. Desde su nacimiento, coincidiendo con New Hollywood (1967-1975), a la actualidad, el género ha experimentado una serie de cambios significativos, como la incorporación de colectivos tradicionalmente no representados (mujeres, enfermos, *gays*, ancianos, la familia).

Palabras clave: Viaje. Cine norteamericano. Géneros cinematográficos. *Road movie*.

Abstract: Road movie is not a canonical genre. At the end of the sixties, in the middle of the crisis of classic cinema, its origin explains its special inter-genre status. However, the road movie has its particular poetics that is defined by the technical resources (such as the camera car), the tradi-

tional main male protagonism and the travel's metaphorical meaning. This genre has undergone some significant changes from its beginning, when the New Hollywood took place (1967-1975), to nowadays, such as the incorporation into the trip of traditionally unrepresented groups (women, the sick, gays, elderly, the family).

Key Words: Trip. American Cinema. Film Genres. Road Movie.

1. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

La espectacular proliferación de la *road movie* en la década de los 90, tanto en EE.UU. como en las cinematografías de todo el mundo, despertó el interés académico por estudiar un género tan multiforme como controvertido. Timothy Corrigan (1991) fue el primero en enfrentarse a esta problemática, en un capítulo de su célebre *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, dedicado al cine de los 70 y los 80. David Laderman (2002) es el que le ha dado un tratamiento más completo y coherente dentro del ámbito norteamericano¹. En las últimas décadas han aparecido incluso monografías consagradas al estudio de la *road movie* en diversas cinematografías nacionales, como la española (Pérez, 2011), la francesa (Archer, 2013) o la brasileña (Brandellero, 2013).

Dos son los principales puntos negros que se observan en la bibliografía especializada hasta la fecha: las discrepancias sobre el origen del género y las dificultades para definir de forma exclusiva su carácter autónomo frente a otros géneros anteriores.

Existe una serie de autores que prescinden de una acotación histórica y/o geográfica para la *road movie*. Steven Cohan e Ina Rae Hark, por ejemplo, la consideran un género más (como el *western* o el musical) del cine norteamericano de los años 30 (citan *It Happened One Night* [*Sucedió una noche*, Frank Capra, 1934] y *The Grapes of Wrath* [*Las uvas de la ira*, John Ford, 1940]): “The impact of *Easy Rider* is undeniable and important to any understanding of the genre, but it has also obscured the road movie's own history” (Cohan y Hark, 1997: 4). Por su parte, Devin

1. Fuera de EE UU destaca sobremedida el estudio del italiano Giampiero Frasca (2001).

Orgeron afirma que se trata de un fenómeno sin fronteras unido al desarrollo de la movilidad: “More than a study of any single generic category, its attending history, or its iconography, *Road Movies* makes a case for the cinema’s trans-national, trans-historical and trans-generic attraction to the subject of transportation” (Orgeron, 2008: 2).

Aquí defendemos, como gran parte de la bibliografía publicada a partir de Corrigan (1991), que la *road movie* surge en EE.UU. a finales de los 60 propiciada por la coyuntura favorable de New Hollywood (1967-1975)², a partir de una serie de elementos preexistentes típicamente norteamericanos, como el espíritu renovador de la extensión de la frontera³ y la literatura (Mark Twain o Jack London) y el cine (el *western*) desarrollados en torno a él; la *highway culture* fraguada tras la II Guerra Mundial⁴ y la contracultura, a partir de la novela *On the Road* de Jack Kerouac, publicada en 1957⁵, cuyo éxito inmediato convirtió a la generación *beat* en un fenómeno de masas⁶. Bruce Cook considera que existe toda una tradición literaria del vagabundo que parte de *Adventures of Huckleberry Finn* (Mark Twain, 1884), llega a Kerouac y se prolonga hasta *Easy Rider* (*Easy Rider. En*

2. Algunos historiadores denominan de forma genérica postclasicismo o New Hollywood a lo que viene después del periodo clásico, estableciendo una dialéctica general entre lo viejo y lo nuevo. Otros prefieren restringirla a fases más específicas dentro de este marco tan amplio, generalmente al periodo 1967-1975, por considerarlo la fase de transición que conduce al Hollywood actual (postclásico pero también posmoderno). Somos partidarios de esta segunda acepción del término.

3. La importancia que han tenido los movimientos migratorios en la formación y el devenir histórico de EE.UU. ha sido ampliamente reconocida por la historiografía, especialmente a partir de la *teoría de la frontera* acuñada a finales del siglo XIX por Frederick J. Turner: “American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the Great West” (Turner, 1961: 38).

4. En diciembre de 1944, el presidente Roosevelt firmaba la Federal Aid Highway Act donde se establecía la construcción de cuatro tipos de carreteras: para transporte, rurales, urbanas e interestatales; pero el verdadero impulso llegaría en 1956 con la firma por el presidente Eisenhower de una nueva Federal Aid Highway Act para la construcción de un sistema de autopistas interestatal. Una auténtica euforia se despertó ante las posibilidades que ofrecerían las nuevas infraestructuras, por fin los ciudadanos podrían acercarse a los paisajes naturales que constituían “The Face of America” (título de la colección de fotografías publicada por *The Saturday Evening Post* en 1957, en la que se mostraban la riqueza y variedad natural de las distintas regiones del país). La autopista pasó a ser considerada, en sí misma, una nueva maravilla.

5. Una primera versión de la novela fue mecanografiada por Kerouac en 1951 a espacio sencillo y sin corte de párrafo sobre tiras de papel de calco pegadas entre sí formando un rollo de 36 metros: “A long roll of paper like the remembered road that he could write fast on and not stop. So that the paper joined together became an endless page” (Cunnell, 2007: 24).

6. La generación *beat* comprendió a un grupo de autores desencantados (Jack Kerouac, William Burroughs y Allen Ginsberg son los más conocidos) de la década de los 50 que cuestionaron los valores norteamericanos clásicos y escribieron sobre el consumo de drogas y la libertad espiritual poniendo las bases de lo que luego será el movimiento hippy.

busca de mi destino, Dennis Hopper, 1969) (Cook, 2011: 41-43)⁷.

2. ¿UN GÉNERO CINEMATOGRAFICO?

El cine, como cualquier otro arte o industria, se clasifica desde múltiples facetas y criterios: formato, nacionalidades, productoras, géneros, etc. El término *género* se aplica al cine comercial, hecho de acuerdo con unas fórmulas más o menos estandarizadas reconocibles por cualquier espectador, en contraposición al *cine de autor*, caracterizado por la experimentación formal y narrativa. Los géneros cinematográficos son, sin duda, uno de los criterios más populares y recurrentes para clasificar las películas, aunque también uno de los más discutidos y menos estables.

Desde un punto de vista estrictamente industrial, la clasificación por géneros respondió a las exigencias del *studio system* norteamericano, como respuesta a las peculiaridades y demandas del mercado, en paralelo al triunfo del modelo clásico. Los géneros proporcionan a los emisores (productores, directores, guionistas...) unas pautas o patrones de producción discursiva y a los destinatarios (espectadores, críticos, historiadores) cánones para hacer los textos más legibles. Cada género posee una poética característica que se manifiesta tanto a través de sus elementos aislados (personajes, ambientes...) como por la forma en que estos se relacionan entre sí (sintaxis, estructuras características). Rick Altman (1984) fue el primero en reivindicar esta naturaleza dual (semántica y sintáctica) de los géneros, al desarrollar un planteamiento teórico que recogía los tradicionales aspectos temáticos y de puesta en escena (elementos paradigmáticos o verticales) y los combinaba con el enfoque sintáctico, centrado en las estructuras en que se disponen esos bloques (la sintagmática o plano horizontal).

Precisamente, en uno de los últimos libros publicados sobre la *road movie*, Neil Archer (2016: 2-3) parte de esta aportación de Altman para establecer que la presencia de una determinada iconografía (coches, persecuciones), en títulos como *Drive* (Nicholas Winding Refn, 2011) o *Collateral* (Michael Mann, 2004), no determina por sí sola la configuración de una *road movie*: “But it is hard to call *Drive* or *Collateral* road movies,

7. No está de más recordar que la obra de Cook (publicada originalmente en 1971) fue la primera crónica sobre los orígenes y el desarrollo de la generación *beat* que vio la luz.

not so much because they remain within Los Angeles, but because other semantic and syntactic elements adhere more closely to the expectations of the crime film, the detective film or the thriller” (Archer, 2016: 3).

Los grandes géneros (la comedia, el drama, el cine de terror o el policiaco) poseen una larga historia de cambios íntimamente ligados al contexto político y social. Pero existen muchas más categorías o géneros menores que convierten la lista en casi interminable, sin existir un acuerdo unánime en cuanto a su clasificación.

Sánchez Noriega clasifica los géneros en canónicos, híbridos e intergéneros o ciclos intergenéricos. Los géneros canónicos son los del cine clásico: drama o melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia-ficción, aventuras o acción y criminal (cine negro, policiaco, *thriller*). Dentro de cada género canónico caben unas especializaciones o géneros menores, y subgéneros o ciclos (comedia romántica, aventuras exóticas); aunque la diferencia entre ambas categorías resulta difusa, sobre todo porque el término subgénero suele emplearse con sentido peyorativo para referirse a ciclos de poca calidad dentro de un género canónico. Los géneros híbridos acogen a aquellas películas que participan de más de uno de los géneros canónicos: comedia dramática, comedia musical, péplum (drama histórico de la antigüedad + aventuras), catástrofes (drama + aventuras). Los intergéneros comprenden catálogos de películas que pueden pertenecer indistintamente a uno o más de los géneros canónicos pero que se identifican por un tema específico (cine de mujeres) o por una estructura concreta (películas de carretera) (Sánchez, 2002: 99-101).

El nacimiento de la *road movie* coincide con la crisis del cine clásico, dentro del periodo conocido como New Hollywood (1967-75), momento de extrema convulsión política y social en EE.UU. De entre los acontecimientos que suceden podrían destacarse los siguientes: asesinato de importantes líderes políticos, como Martin Luther King y el senador Robert Kennedy (ambos en 1968), recrudecimiento de la guerra de Vietnam y de los movimientos de protesta, crisis del petróleo a partir de 1973, dimisión de Nixon a causa de su implicación en el escándalo Watergate (1974). Todo ello se tradujo en la total desconfianza de los ciudadanos hacia los políticos federales, estatales y municipales.

New Hollywood supone la materialización de grandes cambios en la organización industrial y económica de Hollywood, en gran medida por la competencia del medio televisivo, pero también la entrada de la moderni-

dad cinematográfica, debida a la influencia de los *nuevos cines* europeos. Los críticos norteamericanos de los 60 (con Andrew Sarris a la cabeza) absorbieron la *política de los autores* (diseñada por la revista francesa *Cahiers du Cinéma*) y las universidades crearon los primeros departamentos de cine. Por fin, el director dejaba de ser considerado un mero engranaje dentro del *studio system* para pasar a convertirse en el verdadero protagonista del proceso de producción de una película, en *el autor de la obra*. En otras palabras: por primera vez en Hollywood la etiqueta de *cine de autor* se imponía a la de *cine de género*.

El concepto de género cinematográfico se ve también inevitablemente alterado desde finales de los 60 por la diversificación del público, imposible de reducir a un modelo unitario. La configuración de grupos sociales diferenciados por su raza, sexo o edad que luchan por ampliar sus derechos en el marco de la sociedad democrática resulta capital para comprender este fenómeno. El modelo homogéneo del Viejo Hollywood, basado en la asistencia de las familias al cine resultaba obsoleto para la sociedad del momento. De todos los grupos sociales el que se diferencia por su edad, los jóvenes, es el que cobra ahora un mayor protagonismo. El incremento de los recursos económicos tras la II Guerra Mundial y la larga etapa de formación condujo a que los adolescentes (y los *jóvenes adultos* para el caso de los universitarios) fuesen creando unas señas de identidad propias basadas en la rebeldía frente a los valores defendidos por los adultos y por el propio sistema vigente, al que identificaban con sus padres (contracultura). El proceso se inicia con el triunfo del *rock and roll* y la generación *beat* durante la década de los 50 y se generaliza en los 60 con el desarrollo del movimiento hippy.

Una investigación encargada por la Motion Picture Association of America (MPAA, la organización que defendía los intereses comerciales de los estudios de Hollywood) en 1968 reveló que el 48 % del público que asistió a las salas ese año pertenecía al grupo de los 16-24 años (Cook, 2002: 67). Eran los niños del *baby boom* posbélico (1946-1964), que no sólo habían tenido una educación más larga y completa, sino que para ellos el lenguaje audiovisual (y por extensión el cine de Hollywood) resultaba algo de lo más cotidiano: porque crecieron pegados a la televisión en sus casas unifamiliares de las ciudades dormitorio. Su mirada se encontraba ya hipertrofiada por la constante repetición en la pantalla (tanto cinematográfica como televisiva) de las mismas convenciones genéricas.

La *road movie* debe catalogarse pues como un fenómeno genérico impuro, de naturaleza intertextual, no en vano las *películas de carretera* siempre se pueden enmarcar claramente dentro de, al menos, uno de los géneros clásicos (drama, comedia, policiaco, etc.).

3. LA POÉTICA DE LA ROAD MOVIE

Dentro del cine norteamericano, la estructura narrativa en torno al desplazamiento tiene un primer desarrollo en el *western*, género histórico consagrado a poner en imágenes el proceso de colonización del país. Un ejemplo muy citado es *Stagecoach* (*La diligencia*, John Ford, 1939). A finales de los 60 las similitudes entre el *western* y la *road movie* se acentúan, sirvan de ejemplo *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Dos hombres y un destino*, George Roy Hill, 1969) y *The Wild Bunch* (*Grupo salvaje*, Sam Peckinpah, 1969). En la *road movie* la narración queda inevitablemente unida al contexto espacial de la carretera, es decir, el relato progresa en paralelo al desplazamiento de los protagonistas en sus vehículos.

Frasca distingue cuatro etapas en la estructura de la *road movie* (tomadas de la novela picaresca):

a) Breve presentación del entorno del protagonista regido por un aparente equilibrio, ya que en realidad resulta opresivo.

b) El protagonista inicia su viaje en busca de nuevas ilusiones y perspectivas.

c) El personaje va conociendo lugares y personas extrañas (ajenos a su entorno de origen). De todo extrae enseñanzas.

d) El protagonista ha adquirido una nueva conciencia, que le permite contemplar el mundo de manera distinta: el balance puede ser positivo (ha obtenido el objetivo inicial y concluye el viaje), negativo (no lo ha obtenido y prosigue el viaje), e incluso nulo (ha descubierto la imposibilidad de conseguirlo) (Frasca, 2001: 55).

Los protagonistas de las *road movies* viajan en busca de la libertad, representada simbólicamente en la carretera. De ahí que la policía adquiera casi siempre un carácter peyorativo, funcionando como una amenaza, un obstáculo hacia la consecución de esa libertad, especialmente en las *car chase movies*: “It is important to note that the protagonists escape in a car, but the police have a wide variety of vehicles and tools at their disposal, including the use of helicopters” (Kleparski y Martynuska, 2008: 72). El

inicio del viaje puede responder a diferentes causas que, según Frasca, engloban tres motivaciones: deliberada (la salida responde a la voluntad de los personajes, para dirigirse a algún lugar o acontecimiento), externa (existe una razón que los obliga a escapar, como la huida de la policía o de la mafia) y existencial (es el rechazo de un entorno opresivo lo que hace partir a los personajes) (Frasca, 2001: 142-145). No obstante, aunque exista una causa definida para el inicio del viaje, ésta suele diluirse pronto. La meta final del viaje también terminará resultando irrelevante, es el viaje en sí mismo lo que cuenta, por eso la *road movie* puede estilizarse hasta el extremo de convertirse en un puro reflejo de la estructura del género, como en *Two Lane Blacktop* (*Carretera asfaltada en dos direcciones*, 1971) (Weinrichter, 1979: 126-127), en la que los personajes evolucionan hacia la anulación o la nada, se identifican con el devenir sin destino. En algunos casos el viaje concluye con la muerte de los protagonistas: *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*, Arthur Penn, 1967), *Easy Rider*, *Vanishing Point* (*Punto límite: cero*, Richard C. Sarafian, 1971) o *Thelma and Louise* (*Thelma y Louise*, Ridley Scott, 1991). Atkinson ha resumido a la perfección el espíritu del género: “[...] they [road movies] express the fury and suffering at the extremities of civilised life, and give their restless protagonists the false hope of a one-way ticket to nowhere” (Atkinson, 1994: 16).

El espacio que recorren los personajes de las *road movies* se carga de sentido metafórico, influye de manera decisiva en su viaje interior, cobrando especial relevancia las diferentes paradas, los lugares, el paisaje y los encuentros. Espacios característicos de la *road movie* son, además de la propia carretera y el interior los vehículos, todos los que han sido codificados por la generalización del uso del coche (*sistema del automóvil*): moteles, gasolineras, restaurantes... La ciudad puede aparecer como punto de partida, paso o llegada. Estos espacios representan el entorno mecanizado propio de una sociedad industrial avanzada, en clara oposición a los paisajes salvajes y la sociedad naciente del *western*; y el viaje funciona como una alegoría de la evolución de los EE UU, casi siempre como un retrato de una sociedad degradada que oprime al protagonista. En palabras de Frasca: “[...] se il viaggio rappresenta la metafora dell’esistenza dell’America, il Road Movie è la rappresentazione disillusa della cattiva coscienza del Paese” (Frasca, 2001: 10).

4. DE NEW HOLLYWOOD A LA ACTUALIDAD: EVOLUCIÓN DE LA ROAD MOVIE

La *road movie* nace tan unida a la coyuntura de New Hollywood que ambos fenómenos se confunden, o lo que es lo mismo: algunas de las primeras y más emblemáticas películas de New Hollywood son también las primeras *road movies*, como *Bonnie and Clyde*, *Easy Rider* y *Two Lane Blacktop*. Tres rasgos definen lo que podríamos denominar *estilo New Hollywood*:

a) Incorporación de nuevas técnicas y procedimientos tomados fundamentalmente de los *nuevos cines* europeos y la televisión: uso del *zoom* y del teleobjetivo, congelado de la imagen, división de la pantalla en partes (multipantalla), montaje sincopado, eliminación de fundidos en favor del corte neto, importante desarrollo del proceso de edición del sonido (para potenciar el realismo, subrayar el punto de vista de los personajes o incluso fusionarse con la música) y predominio del rodaje en escenarios naturales con equipos menos pesados, cámara al hombro, *camera car*, etc. (que favorecen el recurso al plano-secuencia).

b) Crisis de la coherencia narrativa clásica, basada en presentar de forma más o menos clara la evolución de un personaje (héroe) enfrentado a un conflicto que finalmente consigue superar (planteamiento-nudo-desenlace). Elsaesser define a estos nuevos personajes como héroes desmotivados indefinidos psicológicamente, invadidos por lo que él llama el *pathos del fracaso*, lo que provoca la vulneración de la causalidad dentro del relato (Elsaesser, 1975: 13-19). La aparición de un interés por mostrar ambientes y fenómenos característicos de la época desde la óptica del documental también contribuye a neutralizar la narración. La Polla ha observado la influencia de la estética pictórica hiperrealista en el cine de New Hollywood, tanto por el predominio del paisaje urbano y los vehículos motorizados como por un gusto por el detalle (potenciado a través del montaje analítico) que conduce incluso a la introducción en el encuadre de elementos reflectantes (espejos, cristalerías), característicos de la pintura hiperrealista (La Polla, 1978: 163-187). La abundancia de films que recurren al motivo del viaje ejemplifica muy bien la crisis de la coherencia narrativa clásica: en ellos la única línea de acción la marca el desplazamiento de los protagonistas, responsable también de fragmentar la narración, que se convierte en una sucesión de episodios (generados por sus estancias en

distintos lugares).

No en vano numerosas películas de los *nuevos cines* europeos se articulan en torno al viaje por carretera, reflexionando de una u otra forma sobre la identidad nacional, rasgo por otro lado característico de toda la modernidad cinematográfica europea desde el neorrealismo italiano:

It can be argued that neorealism was born on the road, and that many neorealist films were road movies of national, regional, or urban travel that reflected the hunger of post-war Italian film-makers for realism, and which embodied this society's critical and exploratory spirit. Visconti's Ossessione/Obsession (1944); Rossellini's Paisà/Paisan (1946) and Viaggio in Italia/Voyage to Italy [Te querré siempre] (1954); De Sica's Ladri di biciclette/Bicycle thieves [Ladrón de bicicletas] (1948) and Umberto D (1952); and Fellini's La strada/The Road (1954) are examples of such films (Rascaroli, 2005: 251).

Otros títulos europeos igualmente representativos son: *Smultronstället* (Fresas salvajes, Ingmar Bergman, 1957), *À bout de souffle* (Al final de la escapada, Jean-Luc Godard 1959), *Il sorpasso* (La escapada, Dino Risi, 1962), *Pierrot le fou* (Pierrot el loco, Jean-Luc Godard, 1965) o *Stress es tres tres* (Carlos Saura, 1968).

Sin olvidar la influencia literaria y cultural de la novela picaresca (a partir del *Lazarillo de Tormes*) y *El Quijote*, reformulada por la Bildungsroman (novela de formación)⁸, que narra la historia de un personaje a lo largo del complejo periplo de su formación (moral, sentimental o intelectual; temas constantemente repetidos son el camino, el viaje, la aventura, la prueba) desde la juventud hasta la madurez, cuando el héroe acepta contentarse con determinados valores que le parecen realizables, y que normalmente se corresponden con la ideología dominante (Marchese y Forradellas, 1998: 44), algo contrario al espíritu de las primeras *road movies* nacidas con New Hollywood. Es por ello que, para nuestros intereses, resultará más apropiado tomar como punto de partida la *novela de*

8. Con *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister, Goethe, 1796) como ejemplo canónico.

formación moderna, a partir de *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797-9) de Hölderlin:

[...] el carácter fragmentario de las versiones previas, su continua reescritura y el final abierto de la versión definitiva de la novela de Hölderlin (con un Hiperión que termina diciendo algo tan coyuntural y desprovisto de sentido concluyente, consumatorio, como “Así pensaba yo. La próxima vez, más”) evidencian la insuficiencia de esa vida para colmar el anhelo de un individuo que ya no se siente sujeto a una única forma definitiva (Barrios, 2001: 19).

c) Sustitución de los valores tradicionalmente fomentados desde Hollywood por el antiautoritarismo, la ambigüedad ideológica y un tratamiento desinhibido de la violencia y el sexo (gracias a la desaparición del Production Code): *Easy Rider* recrea de forma plenamente satisfactoria la ideología y las formas de vida (banda sonora compuesta por temas de *rock and roll*, visita de una comuna hippy, consumo de drogas) de la contracultura⁹. En definitiva, el cine New Hollywood (y también las primeras *road movies*) presenta una sociedad opresora contra la que los personajes sienten la necesidad de rebelarse (dentro o fuera de la ley).

Bonnie and Clyde y *Easy Rider* marcan las dos líneas temáticas de desarrollo de la *road movie* contracultural durante los primeros 70: la huida (*key outlaw road movies*) y la búsqueda existencial (*quest road movies*) (Laderman, 2002: 82-83)¹⁰; y también definen el predominio de la pareja heterosexual o masculina. En cualquier caso, la mayoría de las *road movies* de los 70 y 80 presentan a hombres como protagonistas, y en las escasas películas en las que aparecen mujeres desempeñando este rol sus intentos emancipadores chocan con los personajes masculinos que se encuentran en su camino, como sucede en *The Rain People* (*Llueve sobre mi corazón*, Francis Ford Coppola, 1969), *Wanda* (Barbara Loden, 1970) y

9. En el lavabo del cine de Nueva York donde se estrenó tuvieron que quitar las puertas de los retretes porque los hippies se metían allí a fumar porros (Biskind, 2004: 93).

10. El autor ilustra el primer tipo con títulos como *The Getaway* (*La huida*, Sam Peckinpah, 1972), *Badlands* (*Malas tierras*, Terrence Malick, 1973) o *The Sugarland Express* (*Loca evasión*, Steven Spielberg, 1974). Del segundo destaca también varios ejemplos, como *Five Easy Pieces* (*Mi vida es mi vida*, Bob Rafelson, 1970), *Two-Lane Blacktop* o *Vanishing Point*.

Alice Doesn't Live Here Anymore (*Alicia ya no vive aquí*, Martin Scorsese, 1974) (Induráin, 2001: 65)¹¹. Las mujeres independientes sólo aparecen en el *exploitation* (cine que enfatiza determinados motivos de carácter mórbido en torno a la violencia y el sexo destinado a circuitos de exhibición secundarios, como los autocines), en títulos como *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (Russ Meyer, 1965) o *The Great Texas Dynamite Chase* (Michael Pressman, 1976).

Con la irrupción de la posmodernidad a mediados de los 70 el género inicia una fase revisionista y autorreflexiva: “[...] exaggerates irony and cynicism through stylized spectacles of sex, violence, or simple tongue-in-cheek cool. Generic elements become driven by style (think fashion), transformed into images of and for mass popular culture” (Laderman, 2002: 133). Sus protagonistas habitualmente pertenecen al *establishment*, y se critica la *yuppie culture*, encarnada en el arrogante y vanidoso importador de automóviles (Tom Cruise) de *Rain Man* (*El hombre de la lluvia*, Barry Levinson, 1988), que se va transformando progresivamente mientras viaja por carreteras secundarias con su hermano autista (Dustin Hoffman) de Cincinnati a Los Ángeles. Otra vía muy transitada es la deconstrucción de la *road movie* en clave paródica, como en la saga de *Smokey and the Bandit*, que lleva al paroxismo la estructura del gato que persigue al ratón¹². En las dos primeras entregas, *Smokey and the Bandit* (*Los caraduras*, Hal Needham, 1977) y *Smokey and the Bandit II* (*Vuelven los caraduras*, Hal Needham, 1980), el *sheriff* Buford T. Justice (Jackie Gleason), Smokey (término que en el argot de los camioneros sirve para denominar a la policía), persigue al Bandido (Burt Reynolds), el *cowboy* de la carretera, parodiando la contraposición de arquetipos entre el hombre del Este, que cumple la ley, y el hombre del Oeste, que impone sus propias

11. Siguiendo a Pierre Bourdieu, una demostración más de que la división entre los sexos define el orden simbólico de las cosas y del mundo social. Así, los valores propios de lo masculino: lo recto, lo abierto, lo centrífugo (hacia afuera), pueden asociarse con la carretera, mientras los propios de lo femenino: lo cíclico, lo cerrado, lo centrípeto (hacia dentro), se identifican plenamente con el hogar (Bourdieu, 1991; Bourdieu, 2000). Esta contraposición fue inicialmente explotada por la teoría feminista. Laura Mulvey (1975) considera que en el cine clásico de Hollywood el hombre desempeña el papel de sujeto activo que mira, mientras que la mujer funciona como el objeto pasivo de su deseo. Teresa De Laurentis (1985) analiza la tipología de relatos de Yuri Lotman (1979) y constata la aparición de dos aspectos característicos del relato mítico: el héroe masculino que recorre espacios, y un obstáculo o espacio inmóvil y cerrado que adquiere la forma de casa, cueva o mujer. La presencia de la mujer en la carretera también posee un carácter peyorativo al aparecer tradicionalmente asociado con la prostitución (Mazierska y Rascaroli, 2006: 162).

12. Otros dos buenos ejemplos de ello son *The Gauntlet* (*Ruta suicida*, Clint Eastwood, 1977) y *Convoy* (Sam Peckinpah, 1978).

reglas, característica del *western*¹³. En *Smokey and the Bandit Part 3* (Los caraduras 3, Dick Lowry, 1983) se da una vuelta de tuerca más: un falso Bandido (encarnado por Cledus [Jerry Reed], el camionero compañero y amigo del auténtico) recibe el encargo de entretener al *sheriff* Buford, que se salta todas las normas en las persecuciones para intentar ganarle una apuesta a los excéntricos millonarios, padre e hijo, que antaño retaban al Bandido.

En los 90 asistimos al verdadero *boom* de la *road movie*, con la continuación de la tendencia autorreflexiva y/o paródica, la recuperación de la vía contracultural y, como fenómeno novedoso, la incorporación de la mujer y de la multiculturalidad. El hombre blanco joven heterosexual (*american male*), protagonista canónico del género, se ve ahora desplazado por otras alternativas sexuales y raciales *on the road*: mujeres (*Thelma and Louise*, *Leaving Normal* [Dos chicas en la carretera, Edward Zwick, 1992]), gays (*The Living End* [Vivir hasta el fin, Gregg Araki, 1992], *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* [A Wong Foo, ¡gracias por todo! Julie Newmar, Beeban Kidron, 1995]), indios americanos (*Powwow Highway* [Jonathan Wacks, 1989], *Smoke Signals* [Señales de humo, Chris Eyre, 1998]), afroamericanos (*Love Field* [Por encima de todo, Jonathan Kaplan, 1992], *Get on the Bus* [La marcha del millón de hombres, Spike Lee, 1996]), enfermos y discapacitados (*Homer and Eddie* [Homer y Eddie, Andrei Konchalovsky, 1989], *The Sunchaser* [Michael Cimino, 1996]) etc..

Thelma and Louise ocupa un lugar relevante dentro de la historia del cine de Hollywood por ser el primer film que consiguió introducir a la pareja de mujeres (*female buddy couple*) y el discurso feminista (a partir del guión de Callie Khourie) dentro de las convenciones del género *road movie*, como parte de la *corriente feminista* que triunfa en los 90:

Besides addressing issues of interest to the women's movement, one of Hollywood's other recent nods to feminism has been to insert women into protagonist roles in traditionally male genres such as the Western (e.g., Bad Girls [1994]; The Quick and the Dead [1995]) or the detective

13. En *Smokey and the Bandit II* se llega a identificar a la policía con la caballería y a los camioneros con los indios, que acuden al rescate del Bandido. La animadversión entre policías y camioneros reaparece en *Convoy*.

thriller (e.g., Black Widow [1987], Blue Steel [1990]; The Silence of the Lambs [1991]; Copy Cat [1995]). As a road movie, Thelma and Louise belongs to this recent trend in Hollywood filmmaking. [...]

Thelma and Louise draws upon road movie codes, parachuting women into a traditionally male genre, to mobilize the desires of its contemporary female audience (Kotsopoulos, 2003: 11).

Entre estos códigos propios de la *road movie* se encuentra el subgénero de las *parejas en fuga*, originario del *noir*, en el que una pareja heterosexual se ve abocada a la delincuencia por la corrupción de la sociedad (*Gun Crazy [El demonio de las armas, Joseph H. Lewis, 1950]* o *Bonnie and Clyde*) (Kotsopoulos, 2003: 24-25). *Thelma y Louise* emplean la violencia para reafirmarse como mujeres dentro de una sociedad patriarcal profundamente machista, circunstancia que generó un profundo debate sobre la idoneidad de este tipo de discurso feminista, calificado por diversos críticos, como Shapiro (1991), Schickel (1991) y Leo (1991), de gratuito, fascista o tóxico. Isabel Menéndez considera que la *road movie* de protagonismo femenino que prolifera en los 90 incorpora dos nuevos elementos al género: la condena de la violencia sexista y la del matrimonio como espacio de dominación, es decir, las mujeres de estas películas escapan tanto del entorno doméstico como de los malos tratos, aunque en los films normalmente no se lleguen a retratar episodios violentos (Menéndez, 2006: 425-426).

En cuanto a las primeras décadas de siglo XXI existen al menos tres fenómenos de interés: la consolidación del protagonismo femenino y el de las nuevas de las nuevas minorías, la incorporación de la familia y el *boom* de la *comedia gamberra de carretera*.

Los ancianos entran en la lista de marginados (los enfermos de los 90 seguían siendo jóvenes) a partir de *The Straight Story (Una historia verdadera, David Lynch, 1999)*, protagonizando títulos como *Barking Water* (Sterlin Harjo, 2009) o *Nebraska* (Alexander Payne, 2013). Hasta ahora las personas mayores habían representado la ley y el hogar, en contraposición a los jóvenes descontentos que reaccionaban echándose a la carretera. El interés por el punto de vista de los mayores, y en general por el de todas las nuevas minorías, favorece la recuperación de la carga contracultural

del género (Laderman, 2000: 237). Un porcentaje considerable de las *road movies* estrenadas en los últimos años tienen como protagonista a un representante de alguno de estos grupos, como *Road to Paloma* (Jason Momoa, 2014), sobre un indio mojave o *The Fundamentals of Caring* (*Los principios del cuidado*, Rob Burnett, 2016), sobre un adolescente con distrofia muscular.

La inexistencia de familias viajeras dentro de la *road movie* se explica porque la familia representa la estabilidad, lo colectivo (la sociedad en última instancia), los límites al desarrollo individual de unos protagonistas que sólo se realizan cuando la abandonan; aunque existen algunas excepciones, como *Natinal Lampoon's Vacation* (*Las vacaciones de una chiflada familia americana*, Harold Ramis, 1983), en la que un matrimonio y sus dos hijos se embarcan en un viaje por carretera desde Chicago hasta California para visitar el parque temático Walley World, deudora de la corriente paródica inaugurada por *Smokey and the Bandit* y primera entrega de otra larga saga¹⁴. En cualquier caso, la proliferación de la familia *on the road* no se produce hasta el siglo XXI, con un título especialmente emblemático: *Little Miss Sunshine* (*Pequeña Miss Sunshine*, Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006), que relata el viaje de una familia media baja desestructurada unida por la posibilidad de ganar un concurso de belleza infantil (irónica recreación del *sueño americano* vaciada de trascendencia). En *We're the Millers* (*Somos los Miller*, Rawson Marshall Thurber, 2013), un vulgar camello recluta a una *stripper* y dos adolescentes (un *novato* y una joven *experimentada*) para poder pasar de México a EE.UU. un cargamento de marihuana sin llamar la atención (como la típica familia americana). Durante el viaje los cuatro personajes se conocen y al final terminan formando una auténtica familia. Una trama que se repite con relativa frecuencia es la de padre/ madre que estrecha los lazos con su hijo durante un viaje: *Around the Bend* (*A la vuelta de la esquina*, Jordan Roberts, 2004), *The Open Road* (Michael Meredith, 2009) o *The Guilt Trip* (*Un desmadre de viaje*, Anne Fletcher, 2012). La pareja *on the road* se impone pues, frecuentemente, a la familia al completo: en *Tammy* (Ben

14. A saber: *Natinal Lampoon's European Vacation* (*Las vacaciones europeas de una chiflada familia americana*, Amy Heckerling, 1985), *National Lampoon's Christmas Vacation* (*¡Socorro! Ya es Navidad*, Jeremiah S. Chechik, 1989), *Vegas Vacation* (*Vacaciones en Las Vegas*, Stephen Kessler, 1997) y la reciente *Vacation* (*Vacaciones*, John Francis Daley y Jonathan Goldstein, 2015), en la que el hijo de los Griswold, ya adulto, embarca a su familia en el mismo viaje de la primera entrega.

Falcone, 2014), remedo cómico de *Thelma and Louise*, está formada por una joven obesa y su abuela (interpretada por Susan Sarandon).

La *comedia gamberra de carretera* surge del maridaje entre la comedia gamberra y la *road movie*. De la primera se toma el gusto por la grosería más burda (lenguaje procaz, contenido sexual y escatológico), el protagonismo coral (generalmente masculino, abundan los jóvenes universitarios) y la acumulación de episodios cómicos¹⁵. De la segunda: la presencia de un viaje por carretera cuyas diferentes paradas jalonan el relato, los encuentros con una amplia gama de personajes y la acumulación de una serie de experiencias que transforman a los protagonistas (viaje exterior = viaje interior). La estructura de la *road movie* favorece la fragmentación narrativa, en episodios, lo cual se adapta perfectamente al desarrollo en *sketches* característico de la comedia gamberra. En realidad, se trata de una versión renovada de las comedias de persecuciones (saga *Smokey and the Bandit*), carreras (saga del *Cannonball*¹⁶) o vacaciones familiares (saga *National Lampoon's Vacation*) propias de los 80, sólo que ahora se pone un mayor énfasis en lo grotesco y en el simbolismo del viaje (por eso hemos hablado de maridaje entre géneros).

El film inaugural es *Road Trip (Viaje de pirados*, Todd Phillips, 2000), que recrea el alocado periplo de cuatro jóvenes universitarios. Este modelo se adaptó posteriormente al protagonismo de americanos (físicamente) más maduros: *Wild Hogs (Cerdos salvajes con un par... de ruedas*, Walt Becker, 2007); a la incorporación de chicas: *We're the Millers*; minorías raciales: *Harold & Kumar Goes to White Castle (Dos colgaos muy fumaos*, Danny Leiner, 2004); e incluso inmigrantes: *Borat. Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan (Borat*, Larry Charles, 2006).

5. CONCLUSIONES

La *road movie* es un objeto de estudio controvertido. En las últimas décadas ha dado lugar a numerosas publicaciones que discrepan en cuanto a su origen y encuentran dificultades para definir de forma exclusiva su

15. Popularmente se considera a *National Lampoon's Animal House (Desmadre a la americana*, John Landis, 1978) como la inauguradora del género.

16. *The Cannonball Run (Los locos del Cannonball*, Hal Needham, 1981), *Cannonball Run II (Los locos del Cannonball II*, Hal Needham, 1984) y *Speed Zone! (Los locos del Cannonball III*, Jim Drake, 1988).

carácter autónomo frente a otros géneros anteriores.

Algunos autores consideran a la *road movie* un fenómeno transnacional unido al desarrollo de la movilidad (Orgeron), otros creen que convivió con los géneros del cine clásico norteamericano (Cohan y Hark). Aquí hemos intentado demostrar que, a pesar de ser un género menor (un intergénero, según Sánchez Noriega), la *road movie* posee un origen preciso, una poética propia y una evolución que comporta la incorporación de cambios sustanciales.

La *road movie* nace en EE.UU. a finales de los 60 a partir de una serie de elementos preexistentes típicamente norteamericanos (el espíritu renovador de la extensión de la frontera, la *highway culture* y la contracultura), coincidiendo con el periodo conocido como New Hollywood (1967-1975).

Sus rasgos característicos son: la estructura narrativa en torno al desplazamiento por carretera; el empleo de unos recursos técnicos concretos (*camera car*); el sentido metafórico del viaje, entendido como iniciación o aprendizaje; y su capacidad para retratar la sociedad del momento.

Bonnie and Clyde y *Easy Rider* marcan las dos líneas temáticas de desarrollo de la *road movie* contracultural durante los primeros 70: la huida (*key outlaw road movies*) y la búsqueda existencial (*quest road movies*) respectivamente; así como el predominio de la pareja masculina o heterosexual. Con la irrupción de la posmodernidad a mediados de los 70 el género inicia una fase revisionista y autorreflexiva: sus protagonistas habitualmente pertenecen al *establishment*, y se critica la *yuppie culture*, como en *Rain Man*; otra vía muy transitada es la deconstrucción de la *road movie* en clave paródica, como en la saga de *Smokey and the Bandit*. En los 90, el hombre blanco joven heterosexual (*american male*), protagonista canónico del género, se ve desplazado por otras alternativas sexuales y raciales: mujeres, *gays*, indios americanos, afroamericanos, enfermos y discapacitados. La película bisagra es *Thelma and Louise*. En las primeras décadas de siglo XXI existen tres fenómenos de interés: la consolidación del protagonismo femenino y el de las nuevas minorías con la entrada de los ancianos (a partir de *The Straight Story*), la incorporación de la familia (en títulos como *Little Miss Sunshine*) y el *boom* de la *comedia gamberra de carretera* (a partir de *Road Trip*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, N. (2013). *The French Road Movie. Space, Mobility, Identity*. New York: Berghahn.
- _____. (2016). *The Road Movie. In Search of Meaning*. New York: Wallflower Press.
- ALTMAN, R. (1984). "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre". *Cinema Journal* 23 (3), 6-18.
- ATKINSON, M. (1994). "Crossing the Frontiers". *Sight and Sound* 4 (1), 14-17.
- BARRIOS, M. (2001). *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*. Valencia: Pre-Textos.
- BISKIND, P. (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- _____. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BRANDELLERO, S. (ed.) (2013). *The Brazilian Road Movie. Journeys of (Self) Discovery*. Cardiff: University of Wales.
- COHAN, S. & HARK, I. R. (1997). "Introduction". En *The Road Movie Book*, S. Cohan y I. R. Hark (eds.), 1-14. New York: Routledge.
- COOK, B. (2011). *La generación beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona: Ariel.
- COOK, D. A. (2002). *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's Sons.
- CORRIGAN, T. (1991). "Genre, Gender and Hysteria: The Road Movie in Outer Space". En *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, T. Corrigan, 137-160. New Brunswick: Rutgers University.
- CUNNELL, H. (2007). "Fast This Time. Jack Kerouac and the Writing of *On the Road*". En *On the Road: The Original Scroll*, H. Cunnell (ed.), 1-52. New York: Viking.
- DE LAURENTIS, T. (1985). "The Rhetoric of Violence". *Semiotica* 54 (1-2), 11-32.
- ELSAESSER, T. (1975). "The Pathos of Failure: Notes on the Unmotivated Hero". *Monogram* 6, 13-19.
- FRASCA, G. (2001). *ROAD MOVIE. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*. Torino: UTET.

- INDURÁIN ERASO, C. (2001). "Thelma and Louise: 'Easy Riders' in a male genre". *Atlantis* 23 (1), 63-73.
- KLEPARSKI, G. & MARTYNUSKA, M. (2008). "The image of POLICE OFFICER as emerging from road movies and road lingo". *Studia Anglica Resoviensia* 51 (5), 70-84.
- KOTSOPOULOS, A. (2003). "Gendering Expectations: Genre and Allegory in Readings of *Thelma and Louise*". *Left History* 8 (2), 10-38.
- LADERMAN, D. (2002). *Driving Visions. Exploring the Road movie*. Austin: University of Texas.
- LA POLLA, F. (1978). "Poetiche dell'iperrealismo". En *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, F. La Polla, 163-187. Venezia: Marsilio.
- LEO, J. (1991). "On Society: Toxic Feminism on the Big Screen". *US News & World Report* 10 June, 20.
- LOTMAN, Y. (1979). "The Origin of Plot in the Light of Tipology". *Poetics Today* 1 (1-2), 161-184.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1998). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MAZIERSKA, E. & RASCAROLI, L. (2006). *Crossing New Europe: Postmodern Travel and The European Road Movie*. London: Wallflower.
- MENÉNDEZ, I. (2006). "Cuando ellas escapan: las road movies y las mujeres". En *Mujeres, espacio y poder*, M. Arriaga Flórez (dir.), 418-431. Madrid: Arcibel.
- MULVEY, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16 (3), 6-18.
- ORGERON, D. (2008). *Road Movies. From Muybridge and Mèlies to Lynch and Kiarostami*. New York: Palgrave Macmillan.
- PÉREZ, J. (2011). *Cultural Roundabouts: Spanish Film and Novel on the Road*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- RASCAROLI, L. (2005). "Carlo Mazzacurati, Silvio Soldini, and Gianni Amelio: Highways, Side Roads, and Borderlines -the New Italian Road Movie". En *Italian Cinema. New Directions*, W. Hope (ed.), 251-271. Bern: Peter Lang AG/European Academic Publishers.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- SCHICKEL, R. (1991). "Cover Stories: Gender Bender". *Time* 24, June, 52-55.

- SHAPIRO, L. (1991). "Women Who Kill Too Much". *Newsweek* 17, June, 63.
- TURNER, F. J.. (1961). "The Significance of the Frontier in American History (1893-4)". En *Frontier and Section. Selected Essays of Frederick Jackson Turner*, R. A. Billington (ed.), 37-62. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall.
- WEINRICHTER, A. (1979). *El Nuevo Cine Americano. Aproximación al cine americano de los años setenta desde una perspectiva de los géneros*. Bilbao: Zero.

Recibido el 24 de marzo de 2017.

Aceptado el 28 de abril de 2017.

FRANCOIST REPRESSION AND MORAL REPARATION IN THE THEATRE OF LAILA RIPOLL¹

REPRESIÓN FRANQUISTA Y REPARACIÓN MORAL EN EL TEATRO DE LAILA RIPOLL

Raquel GARCÍA-PASCUAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

rgarciapascual@flog.uned.es

Resumen: Este ensayo se centra en un corpus de piezas dramáticas de Laila Ripoll que denuncian cómo la guerra civil española, la dictadura franquista y exilio republicano marcaron la vida de sus protagonistas, la de sus hijos y la de las generaciones futuras. La autora subraya la responsabilidad colectiva de la comunidad creadora para desvelar datos omitidos en el pasado por un régimen autoritario y, en concreto, incide en que esta postura ética está en conexión con la mirada de su promoción, la de los nietos de la guerra. Las obras escogidas son una muestra de que esta tercera generación de víctimas trata de incorporar a la memoria pública los hechos vividos por sus antepasados apoyándose en una intensa labor de investigación. Se plantea además que, para ello, Ripoll recurre al poder de denuncia que tiene la estética grotesca, de larga tradición en nuestra escena.

1. This article has been produced as part of the Research Project *Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas* (Ref. FFI2015-63745-P), funded by the Spanish Ministry of the Economy and Competitiveness (Ministerio de Economía y Competitividad). As a teacher in UNED, it's integrated in the activities of Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), directed by José Romera Castillo (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>).

Palabras clave: Laila Ripoll. Memoria histórica. Grotresco. Teatro siglos XX y XXI.

Abstract: This article focuses on a corpus of dramatic texts by Laila Ripoll that denounce how the Spanish Civil War, the Francoist dictatorship and Republican exile marked the lives of the people involved, those of their children and those of generations to come. In these texts, the author highlights the collective responsibility of writers to reveal details left out from the past by an authoritarian regime and specifically she emphasises that this ethical stance is linked to the outlook of their generation, that of the grandchildren of war. The works chosen show that members of this third generation of victims seek to restore the events experienced by their ancestors into the public memory, supported by in-depth research work. In order to do this, Ripoll makes use of the critical power of the grotesque aesthetic, as this is a longstanding tradition on the Spanish stage.

Key Words: Laila Ripoll. Historic memory. Grotesque. 20th and 21st century theatre.

1. LAILA RIPOLL, A VOICE FOR THE GRANDCHILDREN OF WAR AND POSTWAR

Laila Ripoll is a respected Spanish dramatist who has combined her work as a creative writer, stage director and actress with other aspects of the profession, such as set design, lighting, wardrobe and costume design. Like other dramatists trained in the sixties, including Lluïsa Cunillé, Àngels Aymar, Beth Escudé, Yolanda Pallín, Angélica Liddell and Itziar Pascual, she stands out for her academic profile as a performing arts specialist, her professional career in the field and her continued presence on the theatre stage (Vilches-de Frutos, 2010). Her directing work for productions at the Centro Dramático Nacional and the Compañía Nacional de Teatro Clásico is also highly relevant in this sense. Her ongoing efforts to recover and reread the performing arts of the Spanish Golden Age have resulted in some exceptional adaptations of authors like Lope de Vega, Cervantes,

Calderón de la Barca and Tirso de Molina. As a stage director, she has taken part in productions of works by leading figures such as Shakespeare, Cervantes and Neruda. She has combined this work with the running of her own company, “Producciones Micomicón”, of which she is a founding member, alongside José Luis Patiño, Mariano Llorente and Juanjo Artero in 1992. Since then, the company has produced shows that have been staged in some twenty countries. This is an author who, since seeing her early works performed in alternative venues, notably the Cuarta Pared theatre in Madrid, she has consolidated a brilliant career, as she is present on the mainstream Spanish stage and was recently awarded the Premio Nacional de Literatura Dramática (National Dramatic Literature Prize) in 2015. Today her name is a byword for success in Spanish public theatres, a role that she combines with her ongoing work in the Ibero-American theatre world².

Because of Ripoll’s prominent and continued presence in theatre listings both in this country and abroad, the position she has adopted in relation to such a major issue as democratic historical memory is, in my view, extremely interesting. We should bear in mind that, as well as having a correlation in recent international film and narrative production recovering the topic of Nazism, in Spain the stage performance of the aftermath of the Civil War, the immediate post-war period and the Republican exile of 1939 gained momentum in light of the debates triggered by Spain’s Historical Memory Law³, as part of genre of literature based on memory that had been emerging since the 1990s. Both well-established and new authors have been coinciding on this. While “los dramaturgos nacidos a mediados del siglo XX han prestado atención en su teatro a la memoria de la posguerra con una tendencia a la autobiografía y una preferencia por lo íntimo, privado y cotidiano” (Pérez-Rasilla, 2009: 143 and foll.), we have to wait until the 21st century to see the greater recurrence on our stages of reflections on the Civil War and forty years of dictatorship in new formats. Although this selection is by no means complete, the following series of works are cited here: *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979-2003),

2. See studies on the author published as part of the European project DRAMATURGAE, developed by UNED (Spain), Université de Toulouse-Le Mirail (France) and Justus-Liebig-Universität Gießen (Germany). Respectively, Romera Castillo (2005), *Roswita* / Garnier (2007) and Floeck *et al.* (2008).

3. Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

by José Sanchis Sinisterra; *La cena de los generales* (1998), by Alonso de Santos; *El olvido está lleno de memoria* (2002), by Jerónimo López Mozo; *Varadas* (2004), by Itziar Pascual; *Presas* (2007), by Verónica Fernández and Ignacio del Moral; *Todos los que quedan* (2008), by Raúl Hernández Garrido; *Cantando bajo las balas* (2008), by Antonio Álamo; *La colmena científica* (2010), by José Ramón Fernández; *Perros en danza* (2010), by María Velasco, and *La piedra oscura* (2014), by Alberto Conejero. It is also fascinating to see that this critical theatre is opening up new ways forward that would have been unthinkable a few decades ago, such as the musical, with shows like *Hendaya, el musical. Cuando Adolfo encontró a Paco* (2012), by Carla Guimarães and Pepe Macías, and Álvaro Sáenz de Heredia's scathing production *La princesa roja* (2015) (Campos, 2015: s/p).

It is here that we can insert Ripoll's works *El día más feliz de nuestra vida* (2002), a burlesque portrait of female childhood education during the Franco era; *Cancionero republicano* (2008) and *Un hueso de pollo* (2009), denouncing the sectors hindering the exhumation of Civil War mass graves; and *Restos* (2009), jointly authored with Rodrigo García, José Ramón Fernández and Emilio del Valle. This article will focus specifically on other titles referring to the same historical period, namely *La ciudad sitiada* (1997), the pieces comprising the "Trilogy of memory" –*Atrabilis* (2001); *Los niños perdidos* (2005) and *Santa Perpetua* (2010)–, *La frontera* (2003), *¡Que nos quiten lo bailao!* (2004), *El convoy de los 927* (2009) and *El triángulo azul* (2014). Amongst the variety of techniques employed in this corpus, including restaging, metatheatrical games, documentary theatre techniques, symbolic objects, ghostly apparitions, the silence of discredited figures and evocation through the use of sounds. In all of them, the plot concentrates on a common thread, which is none other than a theatre practice that underlines our collective responsibility to reveal concealed details about the past, and doing so by drawing on the critical power of the grotesque aesthetic⁴.

Thanks to the acerbity of this parodic code, from our point of view the most interesting feature of these works is a dual one: on the one hand it seeks to vindicate the victims and on the other, it denounces repression

4. Complementary to the study of the grotesque aesthetic in Ripoll I refer to García-Pascual (2011) and the paper I presented entitled "La voz de los colectivos represaliados en la obra teatral de Laila Ripoll" at Colloque *Itinéraires et productions des dramaturges et cinéastes espagnoles (1990-2014)*, held at Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 in November 2014.

by placing the emphasis on executions, control over people's behaviour and seizure of assets. It foregrounds those who never knew where their loved ones were buried or on those still living in the same town as their executioners, as one of the author's main concerns is the need to reflect on how the Spanish Civil War, the Franco dictatorship and the exile of 1939 marked the lives of the people who lived through these events, plus those of their children and of future generations. In fact, although her work is not written as an autobiography, the author has explained that her grandfather was held in a concentration camp, incarcerated in a French prison and later suffered reprisals, which forced him into exile. This means that her work also focuses on the psychological consequences of this enforced migration and chooses to concentrate mainly on anonymous characters and intrahistorical landscapes (García-Manso, 2013: 220). The ethical stance of her theatre is also connected with the gaze of her peers, who belong to the third generation of victims, and features the experience of the close circle surrounding the dramatists, whose stories they try to incorporate into the public memory supported by in-depth research work on documents of the period. This is, then, a theatre of "metamemory" (Murias, 2017) in which the grandchildren activate their intrahistoric evocation by searching to look at the past from a greater distance, but with no less commitment. They make what is concealed visible. They give what is silenced a name with the aim of rigorously examining these events to gain an understanding of the present.

2. VOICES FROM CONFINEMENT. THE RETENTION OF LIVES, PEOPLE AND ASSETS IN *LA CIUDAD SITIADA* (1997)

La ciudad sitiada was premiered at the Sala Cuarta Pared in Madrid in 1999. It had been written during the war in Yugoslavia, at a time when Ripoll taught theatre workshops in Honduras and El Salvador as part of the Spain-Central America cultural project run by the Ministry of Culture. In 1996 the company was on tour with the Cervantes play *El sitio de Numancia* and they arrived in a town in El Salvador where audiences felt they could identify with the siege inflicted on the city by the Roman army. That experience produced the documentary drama *La ciudad sitiada*, which evoked a city in the grip of attacks and crushed by silence, a figurative way of once again identifying the problematic

of the work with post-war memory and the Franco regime. In Ripoll's version the enemy is an unknown figure who abuses the civil population and condemns them to confinement by means of intimidation and fear. It also reflects the blockading that happens during an armed conflict with the intention of publicising it on an international scale, as it talks about the World Wars, about the conflicts in Kosovo and Sarajevo, about African countries at war, about the struggles in Central America, about Ciudad Juárez and about Iraq. The characters talk to each other and to the audience about topics like bombings and people mutilated by war, some of which are based on real events drawn from the media: "Recuerdo una foto de una chica musulmana muy joven y guapa, sin piernas, en un bombardeo" (Ripoll, 2011b: 28). In fact, the author chooses to open the play with a monologue by the maimed young girl.

The town is visited by the top ranking political and church figures, who offer no solution whatsoever, as the only help comes in bags of humanitarian aid, which are shown to a background sound of a street organ and circus music simulating a puppet theatre. The characters in these sequences dance and embrace each other like "en aquella película de Kusturica, en la que la gente se divierte en un banquete nupcial, hasta que en la radio suena la voz de Hitler. A partir de ahí, todo se convierte en un vagar entre las ruinas, donde, a pesar de todo, los que sobreviven tratan de sonreír" (Fuertes, 2007: s/p). So, the work is constructed with pictures of conflicts, combined with a polyphony that mixes traditional Latin American and Balkan tunes, plus classic pieces like Bach's *St. Matthew Passion*, set against *risus paschalis*: "entre serpentinas y confeti con los colores vaticanos, Sor Angelina Griselda agita una banderita blanquiamarilla" (Ripoll, 2003b: 8). The lighting also underpins these contrasts, as the set design uses plain lighting for everyday scenes and bright, loud colours for post-traumatic scenes. An additional visual component is provided by projections of tropical landscapes and comic strip stories, together with liturgical images that give an element of surprise because of the contrasting tones. With this, the playful scenes and the "colores y prendas que invitan a la vida" (Ripoll, 1999: 171) attempt to cancel out the atrocities. It is important to add here that another of the consequences of armed conflict also documented in *La ciudad sitiada* is economic and administrative repression. Ripoll makes the point that, in addition to executions, imprisonment and purges of adversaries, this

subjugating process also spread to the seizure of assets. Once people were exterminated, their possessions were snatched from them, meaning that many families were left ruined and denied any kind of pension or aid.

This secular oratory is structured in a series of vignettes that alternate musical and narrative moments –distinctive style of Documentary theatre– with other testimonies. Dramatic techniques typical of Ripoll's theatre can be seen in this work, particularly the device of materialising the living dead (Guzmán, 2012: 3) and critique through the distorting lens of the grotesque and the carnivalesque. This is reminiscent of the best theatre by Francisco Nieva, Fernando Arrabal, Agustín Gómez Arcos and Domingo Miras (García-Pascual, 2006), and that has been practised so widely by Spanish women dramatic authors, including Maribel Lázaro, Maite Agirre, Angélica Liddell, María Velasco, Ana Vallés, Charo González Casas and, through Dance theatre, by Marta Carrasco. This list also includes Laila Ripoll. The following speech serves as an example of this aesthetic device: “en vez de muslos / tenía dos muñones retorcidos./ [...] No me quejo / porque soy afortunada. / Tengo un carrito con el que puedo moverme de ruina en ruina” (Ripoll, 2003b: 2). Like this passage, the lament of a mother who prostitutes herself to feed her son is not written melodramatically, but as part of the grotesque aesthetic, as she offers her breasts full of wounds to a man who abuses her whilst ignoring the torment she is describing⁵. This is an example of another feature of this technique: “el desfase entre realidades espeluznantes y el desapego con que las viven” (Reck, 2012: 65).

Another baby who is a victim of the war appears in scene V, when two men find its body and are reluctant to eat it because the corpse is in such an advanced state of decay. The grotesque appears once again in this sequence: “HOMBRE 1.- ¡Tiene gusanos! / HOMBRE 2.- Los apartamos” (Ripoll, 2003b: 3). Like in *El Guernica* (1969), by Jerónimo López Mozo, hunger plays a leading role as one of the terrible effects of conflict. As we can see, one of the essential features of the play is how women and children are used as weapons of war. Several characters emphasise that their childhoods were snatched from them, also reflecting on the case of an

5. “MADRE.- Lloro toda la noche / y yo... / verá usted, / yo... estoy reseca. (...) / El Hambre / ¿sabe usted? / (...) Por eso, si usted pudiera... / HOMBRE.- Súbete la falda. (...) / MADRE.- A veces me muerde el pecho / hasta sacarme la sangre. / Yo le dejo hacer / porque me digo: ‘es sangre, / algo alimentará’. (...) Cuento los desconchones del techo / y espero a que se acabe” (Ripoll, 2003b: 3, 4 y 8).

unborn child, wrenched from its mother's belly⁶.

In a new echo of earlier dramatic tradition, the play's ending calls for decent treatment for the silenced victims of intolerance, with references perhaps to *La llanura* (1954), by José Martín Recuerda: "*Todos los habitantes de la ciudad sitiada con ramos y coronas de flores que arrojan al público como en una fosa*" (*Ibid.*).

3. ABUSES OF POWER AND ACCUMULATED RESENTMENT IN *ATRA BILIS (CUANDO ESTEMOS MÁS TRANQUILAS)* (2001)

The first play in the "Trilogy of memory", entitled *Atra Bilis* (*Cuando estemos más tranquilas*), was first performed at the Festival Escena Contemporánea, in the Cuarta Pared theatre in Madrid on 23 February 2001 by the "Micomicón" company and directed by the author. It focuses on one of the consequences of the patriarchal education of the main characters, who are involved in a Lorca-style women's rural drama seen through the filter of the grotesque⁷. The whole text is saturated with scatological and absurd humour and sets up a dialogue with the forms, components and structures of short theatre⁸. The wealth of layers in the aesthetic of *Atra bilis*, from our point of view, sets up a direct dialogue with this Iberian tradition of grotesque in theatre, but also with Quevedo's narrative, with Goya's *Caprichos* and with Gutiérrez Solana's paintings, added to international references that range from Rabelais, Ghelderode, Jarry, Genet, Ionesco and Grotowski to Barba, Kantor, Brook, Mnouchkine, Bausch, Wilson or Sarah Kane's theatre.

This play gives voice to eliminated adversaries, to the disappeared, the silenced and the forgotten. It is a story of personal ghosts, of women plunged into falsehood and filled with bile, resentment, anger and hunger for revenge. Formulated by a Spanish contemporary dramaturgy, it can

6. "NIÑO.- Los fines de semana papá y mamá nos subían en el coche y nos llevaban de aventura. (...) Pero todo esto es mentira. / Son recuerdos prestados. / Yo nunca he ido de aventura, (...) / porque yo no he nacido. / Me arrancaron del vientre de mi madre / porque era de otra raza" (Ripoll, 2003b: 8-10).

7. For the study of the grotesque on stage see Martínez / *Roswita* (2001) and Vasserot / *Roswita* (2002).

8. As Bakhtin (1965), Barasch (1971), Baraz (1983), Stallybrass / White (1986) or Bubnova (2000) has studied, the folk and festive grotesque code evokes, on the one hand, the theatre of Aristófanes, Menippean Satire, the comedies of Plautus, ballads of the blind, Goliards poems, farces, *sotties* or *fêtes des fous*, *entremeses* or *Commedia dell'Arte*. Also included in this trend is the festive imagery that comes to the work of Spanish dramatic authors as Valle-Inclán and Alberti (Huerta Calvo, 1989; Romera Castillo *et al.*, 1995; Gutiérrez Carbajo, 2010). However, Bakhtin did not propose theater as a canonical genre for his fieldwork, an issue that did occupy Meyerhold (1998), who took the dramatic genre as a specific reference for the study of the grotesque.

be presented as a possible continuation of *La casa de Bernarda Alba* in the period after the Civil War. The play depicts three elderly sisters accompanied by a servant at the wake for the first sister's husband. As the first-born, the voice of authority is imposed by Nazaria, who is the heir to their father's family assets. Always in her shadow, the envious Daría (new Martirio) is defined by her resentment of her elder sister. It was Daría who broke her back, for which she feels a mix of guilt and resentment, feelings that weave her relationship with her sister, to whose service she dedicates herself in an ambivalent way, as she was also in love with her brother-in-law behind Nazaria's back. Thirdly, we meet Aurori (new María Josefa), who continues to be infantilised with the nickname of "la nena" because of the learning difficulties she suffers from and that lead her to go from moments of lucidity to others of absence. In all of them, their words are intriguing and allude to information that has been silenced, a condition shared by the interventions of Ulpiana (new Poncia), the maid who is perennially submissive until she brings up the grudge she bears with this family. It is important to note here that stereotypical and conformist expressions of a traditional view of society, of women's role and of social class are followed by the explosive venting of all the resentment that has been building up. Verbal violence accompanies the tone of this harsh confession⁹.

This text focusing on the isolation, repression and oversight of women in mourning, under surveillance, forced to hate each other despite being sisters thus refers to a long tradition of virilised Bernardas (Villán, 2001: 39). In fact, when Ripoll directed the production the roles were performed by men, and the play was written for them with the idea of increasing the ironic impact and the resulting alienation (Ripoll, 2012: 23-27). But the work not only portrays the obscurity of older women in deepest Spain, with their falseness and their pent-up resentment, it also shows their complicity in the reprisals they became part of when they took sides with one faction of society in which they were presented as bearers of secrets and lies carried around for years. *Atra bilis* shows that these women took the side of a faction that simulated illegal executions arising from court martial proceedings, reminding that amongst those who suffered such reprisals were countless anonymous victims who had defended the interests of their

9. "ULPIANA.- (...) Y me cago en las babas de viejo riposo del difunto. Y en las carnes resacas de estas tres viejas putas, que cada hormiga tiene su ira. (...) (*Cae al suelo, en medio de estertores y echando espuma por la boca. De pronto queda rígida, muerta. Silencio absoluto e indeterminable*)" (Ripoll, 2001: 234).

class, and who were murdered to spread terror. It also explains that others suffered repression because of personal feuds.

The action swings from the realm of death and terror to grotesque humour (Vieites, 2001: 16), only to return to tragedy in the portrayal of tyranny or the struggle for power. We find out about the baby snatched from Aurori, about Ulpiana's brother who was shot dead by the village policeman who discovered him out hunting, and about the sexual abuse inflicted by the master¹⁰. Once again, the play combines an atmosphere of tragedy with the parody of these characters, a "grotesquisition" that is definitively cancelled when Ulpiana invites everyone to a macabre dance after which they kill her. A combination of contrasts, so typical of the grotesque and also marked by what Bakhtin termed *dialogism*, in other words, the simultaneous presence of dominant thought and its rejoinder. It is the servant, the least valued one, who lifts the veil on what has been silenced by the dominant class. With theoretical support from Harpham (1982), we can argue that the grotesque can enable a reading of the centre from the margins, and with Kristeva (1982) we can say that the carnivalesque character can reveal the "other side", the side not accepted by the official version but nevertheless out there and ready to tell the truth. In fact, Ripoll makes use of this ancient and traditional anthropological dimension on the Spanish stage with a clearly critical intent.

4. DAMAGED AND SILENCED CHILDHOOD IN *LOS NIÑOS PERDIDOS* (2005)

Los niños perdidos (2005) was premiered at the Madrid Sur International Festival in October 2005 and performed two months later at the María Guerrero Theatre in Madrid by the "Micomicón" theatre company directed by Laila Ripoll. It was the first time a living Spanish woman dramatist had ever been featured on the Centro Dramático Nacional

10. "ULPIANA.- (...) Una criatura cuando empecé a servir. Y gracias. Y el señor palpándome los ijares y yo que ni había tenido mi primera sangre. (...) Y a sufrir trato de esclava. Pero eso se ha terminado. (...) De no se sabe dónde surge una música infernal con aires de habanera. Ulpiana agarra de las manos a las tres viejas y las obliga a bailar una extraña danza de la muerte. (...) ¡José Rosario Antúnez Valdivieso! (...) Voy a zapatear encima de tus restos por los siglos de los siglos, para que no se te olvide nunca el tacto de mis ijares de niña pobre. (...) Voy a zapatear encima del señor cura que no quiso enterrar a mi madre por suicida. Y en la tumba del guardia que se llevó por delante a mi hermano por cazar un conejo en el coto. (...) Y en las señoronas de la Casa Grande. (...) De pronto queda rígida, muerta. (...) Aurori, ausente, juega metiendo sus dedos en las narices y en la boca de la criada" (Ripoll, 2001: 234).

programme.

The play denounced the oblivion suffered by the descendants of Republican families who were shut away in religious orphanages and Social Assistance hostels during the Civil War and the Franco dictatorship. Ripoll was inspired by a documentary screened on the TV3 channel entitled *Los niños perdidos del Franquismo*, by R. Vinyes, M. Armengou and R. Belis, and by the plot of the comic *Paracuellos* by Carlos Giménez, as well as on eye witness accounts from the period. In this context the work also connects with literary tradition from the period immediately after the war, building a link in the denunciation the situation of reprisal victims of the Franco regime, with which “se llama la atención sobre la necesidad de dejar en herencia a las sociedades del futuro unos valores, confiando en el poder regenerador de las jóvenes generaciones, y se exige el cumplimiento de una obligación moral” (Vilches-de Frutos, 2010: 15-16).

Making a shameful episode visible as a reaction to a previous generation educated in silence, this historical review puts children confined in a hospice at the centre of the action instead of the adults. She regards to characters who, in their helplessness, were unable to tell their version as eye witnesses of these events. But other children of their peer group now denounce those crimes through the memories of Tusó, a 50 year old with special needs who, after experiencing a hallucination, remembers the three children condemned to death from starvation and abuse. In the case of Cucachica, a nun threw her out of the window and beat her companions Lázaro and Marqués to death. In revenge, Tusó pushed her down the stairs. These events are remembered by means of ghostly evocations, which in the play communicate their fear faced with the apparition of death symbolically and physically knocking at their door, personified in the figure of the Sister, in several prolepses of the ending. The Sister is in fact Tusó dressed up as a nun and embodying “el sentimiento de culpa o de vergüenza por haber pactado con el silencio” (Amo, 2008: 252). This is the reason why Ripoll makes this character especially grotesque. She portrays her with a detestable nature debased by attacks of possessiveness that border on the pathetic¹¹, and the carnivalesque is also featured with the children dressing up both as saints and as comic superheroes so they

11. “Va quedándose paralizada, como sin cuerda, con los ojos vacíos, huecos...” (Ripoll, 2011c: 254).

can fight her “*a lo Guerrero del Antifaz*” (*op. cit.* p. 277). Both the device of the mask and the use of “performance within performance” are used throughout in the play. In fact, the Spanish Civil War is criticised with a puppet theatre that uses children’s language to parody martial songs and the Organización Juvenil de la Falange¹².

Only a door, a window, a cupboard and some wooden beams make up the set on which the action takes place, a metaphor for the confinement of autocratic Spain at the time depicted. Although they were shut away to be re-educated in the ideas of their executioners, the children make fun of the slogans they hear, they parody hymns, joke about the speeches, react spontaneously to the discipline imposed on them and play because, in spite of everything, they are children. They combine children’s language, comic strips and puppet show. With the same theatricality, in the parodies by Lázaro, Cucachica and Marqués, instructors from Sección Femenina come out on stage. The play questions the charity of the Social Assistance organisation, which combined a patriarchal honour system and anti-Marxism to foster a strict discipline by gender, sending girls to convents and boys to orphanages¹³. The work denounces how these children were educated to hate their families and disassociated from their legitimate identity by means of a hard-line segregation regime. The play shows how they were transported in livestock trains with no water or food, where many were already dead as a result of this concealed infanticide¹⁴. Neither were those evacuated following mass deportations abroad during the Civil War were not spared this kidnapping by the Delegación Extraordinaria de Repatriación de Menores, which took charge of the selective evacuation of children to homes in France, Great Britain, Belgium the Soviet Union, Mexico or Argentina during the Civil War. In the same way that they there were repatriated without permission, the Falange body in charge of returning them to Spain did not give many children back to their biological relatives if these families were considered to be unsuitable. According to the official version, a change of surname gave the lost war children an identity, but in fact some highly irregular adoptions were being facilitated¹⁵.

12. “*En el teatrillo, aparece una muñeca de porcelana calva y medio rota, vestida rústicamente con camisa azul y boina roja de la que sale una larguísima trenza de lana amarilla*” (*op. cit.* p. 273).

13. “LÁZARO.- (...) a mis hermanas se las llevaron unas monjas” (Ripoll, 2011c: 299).

14. “Entonces se murió otro niño, que no sé cómo se llamaba, pero que era muy pequeño y tosía mucho. Y en otro vagón se murieron dos niños más que estaban muy malitos” (*op. cit.* p. 285).

15. “LÁZARO.- A cada asilo que iba, las monjas iban y me cambiaban el nombre (...) y aquí, para

In the regime's institutions all trace of them could be lost. Probably this is why Ripoll uses the grotesque once again to vindicate the voice from the sidelines, the voice of the forgotten.

Los niños perdidos gives its speeches to children's taunts and to the truths of people who lived in confinement, suffering cold and hunger, terrified and insulted by a supposedly bad education blamed on their family's political affiliation. It alludes to the eugenics promoted by hygienists, politicians, lawyers, psychiatrists and paediatricians in order to establish a supposed analogy between progressive beliefs and the degeneration of the race. Because it exposes that the relationship with the parents was not only physical but that they were also regarded as children of murderers, atheists and criminals who were there thanks to sheer public charity. They were intimidated by institutions that stated they were doing good works with them, but in the hospices a form of discipline based on threat was drummed into them¹⁶.

With a surname that marks his adoption without memory, Expósito¹⁷ recalls that his father, originally from Badajoz, one of the cities that suffered the greatest repression during the Franco regime, was a teacher, a profession that was treated particularly harshly because schools had been the Republic's greatest project. Complementing this, in a masterly combination of two silenced histories, that of these children and their parents, the stage is also a setting for remembering the female prisoners in Franco's jails who were murdered, accused of being "canalla roja"¹⁸. The children remember their mothers, which is precisely what the Regime wanted to prevent with its purification campaigns. The play calls for a halt to the sacrifices of those who were imprisoned in these jails, even when they were sick, heavily pregnant or nursing small babies. Thus ingenuity is skilfully combined with astuteness, laughter with silences, fun with horror, alternated until at the end of the play, what took place in the orphanage attic is eventually revealed¹⁹. Tusó could not get there in time to save them:

abreviar, Expósito. (...) Pero las monjas nunca me quieren hacer caso, ni con lo del apellido, ni con lo de que soy de Badajoz, y me acaban poniendo el nombre que les da la gana" (Ripoll, 2011c: 300).

16. "*Ha perdido totalmente el gesto de beatitud*" (Ripoll, 2011c: 256).

17. "LÁZARO.- A las niñas, después de lo de mis padres, se las llevaron a un asilo. (...) Luego les prendieron fuego con gasolina y olía muy mal, pero mis padres no volvían. Y así hasta que una vecina de casa me llevó al cuartelillo y me metieron en un tren" (Ripoll, 2011c: 298-299).

18. "CUCA.- Una monja me dijo '¿Tu mamá? A ésa la han fusilado porque era una roja muy malísima'" (Ripoll, 2011c: 285).

19. "LAS VOCES: ¿Qué hacéis aquí, escorias?; ¡No me des más golpes!; ¡Que me lleva el aire!;

“ya era tarde. (...) Decidieron no dar parte para no montar un escándalo. Total, ya erais niños perdidos. Al fin y al cabo, los niños de aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos” (*op. cit.* p. 310). This is the dramatic ending for these children and the testimony of someone who resists allowing them to leave his memory.

5. VICTIMS’ FAMILIES DEMAND JUSTICE IN *SANTA PERPETUA* (2010)

Santa Perpetua (2010), the work that closes the “Trilogía de la memoria”, made its debut at the Madrid Sur Festival on 31 October 2010 and performed by the “Micomicón” that same year in the Cuarta Pared theatre in Madrid by the “Micomicón” theatre company, directed by the author. Ripoll also revisited a central theme in *Un hueso de pollo* (2009) of the thousands people who were murdered in ditches, buried haphazardly and whose remains are still unidentified. Although it also refers to victims buried illegally in armed conflicts taking place in other parts of the world, the allusion to the Spanish context is undeniable²⁰. The play is still quite pertinent, considering that since 2000 exhumations are being carried out in Spain to help identify the people who disappeared in these mass killings and the Law on Historic Memory was passed in 2007. From this perspective, Ripoll criticises Spain’s reluctance to take action, compared to other exhumation projects in other countries being backed by the State, by the United Nations or by NGOs with the so-called “comisiones de la verdad y de reconciliación” (Ríos *et al.*, 2008: 140). This information can be confirmed by looking at the promotion of this production in some of the media, where it is clear that there was a greater emphasis on the theme of the visionary old woman than on that of memory²¹.

To express her defence of the restoration of the dignity of the disappeared during the Civil War on the stage, Ripoll opted to not split the play into acts or scenes, dividing it instead into two parts marked by notable differences in the actantial roles. In the first part, the character of Perpetua

¡Rojo!, ¡Hijo de Satanás!, ¡Castigados!, (...) ¡TRES NIÑOS MUERTOS...!” (Ripoll, 2011c: 309).

20. The author admits: “es hacer un homenaje a gente que ha vivido muchos años avergonzada, asustada por algo de lo que no deberían avergonzarse, (...) es rendir un homenaje a la gente que lo ha pasado muy mal y a la que, encima, no se le da voz” (cit. in Basalo, 2005: s/p).

21. In Ripoll’s words, “el tema de la memoria histórica es aún delicado y hay sitios en los que no se puede ni hablar de ella porque todavía existe censura” (cit. in Prado, 2011: s/p).

and her submissive brothers Plácido and Pacífico present scenes from everyday routine in which “la santa” is the owner of a business in which she charges money for her ability to predict the future, read the past, guess hidden information, promote fertility and relieve pain: “Es un don divino” (Ripoll, 2011a: 14). But it is in the second part that Zoilo’s character appears to claim the bicycle stolen from his uncle, shot dead in the Civil War because of Perpetua. It is his spirit that takes over Perpetua’s body to denounce this.

Although Perpetua does not admit her guilt or show any remorse for it, her subconscious is unable to forget the crimes she committed. In the play we discover that as a young woman she was in love with Zoilo’s father, but when her passion was unrequited she turned against his mother. When the war was over she denounced her to the army, but the mother found out and was able to escape being captured. Her brother, Zoilo’s paternal uncle, was shot in her place and his remains were buried in a mass grave precisely on land belonging to Perpetua. The character herself confesses this when, in an attack of clairvoyant madness, she speaks as Zoilo-uncle. Indirectly, thanks to theatre, this deceased character has the possibility to do what had been forbidden for so long, tell the truth about how he was killed. We thus discover that she is the wealthy owner of grazing land, but that the body of her victim is buried in it. Through this procedure the play confirms that she expanded her fortune with the goods of a reprisal victim, alluding to the immoral gains made by certain supporters of the Regime²².

To emphasise this plot line, the clairvoyant falls into a trance to recount the shootings in the holm-oak wood. And although this time it is disappointment in love that triggers her revenge, Ripoll does not stop at this biographic reference. With Perpetua she demands that the dead be buried in a dignified way. But once again grotesque humour is combined with this tragedy’s historic references. Still hurt at not being loved by Zoilo’s uncle, Perpetua suggests they pose together to simulate the wedding photograph that she never had taken when she was young, in an attempt to superimpose an invented reality²³. It is surprising that Zoilo agrees to pose for

22. “PLÁCIDO.- ¡Suelte esa bicicleta y salga de esta casa ya! / ZOILO.- No. (...) / PERPETUA.- ¿Y qué les voy a dejar? (...) ¿Y que todo el mundo se entere de que tengo muertos en la dehesa? (...) Si quieren enterrar a los muertos como Dios manda, que se hubieran aplicado y hubieran ganado la guerra ellos” (Ripoll, 2011a: 87).

23. “PERPETUA.- ¿Te harías esa fotografía conmigo? (...) Y tú de militar” (Ripoll, 2011a: 81-82).

this outrageous photograph, the fact that the three siblings fail to fulfil the agreement is not unexpected. When Zoilo comes to take possession of the bicycle, Plácido threatens him with a gun and Perpetua refuses to give him the permission that will enable his uncle to be exhumed. In an allusion to the symbolic readings of the brothers' names, Pacífico is the brighter of the two despite his ingenuousness, whereas Plácido tries to keep things calm, that is, to keep the premeditated lie concealed. However, dramatic irony means that this guarantor of the status quo will be the one to accidentally kill his sister:

PERPETUA.- Eleuterio Cabrera García, secretario del ayuntamiento... Fosa común del cementerio de Valencia... 3000 desaparecidas... (...) Las muertas de Ciudad Juárez... (...) /

PACÍFICO.- ¡La pistola, Plácido, apártala!

PERPETUA.- Ambrosio Pacheco García, agricultor... Sima... Gabriel Pérez Carra, agricultor... Huesos... Fujimori... Rusia... Cientos de desaparecidos en México... España... Trescientos mil... Zoilo Torres Cifuentes... Zoilo Torres... Zoilo... / Suena una detonación. (...) /

PACÍFICO.- Plácido, has matado a la Santa (Ripoll, 2011a: 89).

With this series of confessions, the ghosts of the mass graves and the saints she was so fond of invoking lead to Perpetua's death, to maximum satirical effect, by firing squad. Once again, the play's type of humour is screened through the grotesque absurd, a distancing device to denounce the atrocities described in the work. We can see that Ripoll is experimenting with revived characters and she again takes the action into the realm of the supernatural with "muertos vivientes que escenifican el proceso activo, en continua reconstrucción, de la memoria particular y social del conflicto de 1936" (Guzmán, 2012: 2). The production underlines this crazed setting, placing *Santa Perpetua* in the sphere of a fantastic theatre of trances and apparitions, like the ones already seen in other works by the same author. This means we are looking at a grotesque tinged with echoes of expressionism and surrealism, as well as the allegories in the canvasses of Bosch and Brueghel or Goya's black paintings, as well as in a long

tradition of the *tragic grotesque* (Kayser, 1965; Robertson, 1996), with its fondness for supernatural elements. The author knows the wealth of layers in this aesthetic extremely well.

6. VOICES FROM EXILE

6.1. Dissent in the third generation of emigrants: *La frontera* (2003)

La frontera was performed for the first time in the Teatro del Pueblo in Buenos Aires in 2004, one year after the Leyes de Punto Final y de Obediencia Debida were passed. It was suggested that the play should make its début in this city and on this date because of the connection between both states in recovering the memory of victims of dictatorship. In this short play Ripoll's theatre crosses the Atlantic again to portray the story of an old Catalan exiled in Mexico who tries to prevent his grandson living rootless in the country that took his family in. This third generation descendant has left his homeland, Mexico, in search of the American dream and he crosses the frontier with the ghost of the grandfather riding on his back, with the feeling that he is carrying not only the weight of the dead man but also the weight of other reflections he is not prepared to face up to. Ripoll thus develops a variation on this theme with a cross-generational conflict. It raises the issue that there may be cracks in this point of view, and that grandchildren may not always be sensitive to their grandparents' committed legacy. In *La frontera*, instead of seeing these experiences as something be proud of and whose memory should be recovered, the young man regards them as being from another era gone by.

Faced with the possible case of a young generation indifferent to the tragedy lived by their ancestors, the spectre explains to him that Mexico took him in during the Franco dictatorship and that it became his home country because that was where he brought his children up, accumulated a few possessions and buried his dead. By using assertive formulas, he reminds the young man that the lives of his family are part of his own history²⁴. But his attempt at hitting his grandson's conscience fails. Instead, all

24. "Uno es de donde su madre le canta" (Ripoll, 2003a: 114).

he gets is his grandson's angry response²⁵, as he not only reacts insolently but stops carrying him when they reach the lake in a landscape tinged with echoes of the naturalist grotesque²⁶.

The young man of Spanish descent and the man resuscitated for the scene play a joint leading role in a play in which we discover that not only has the older man come to beg his understanding of the generations that went before him, but also that he has left his descendant a key, a symbolic object that serves as a link with the past to keep his memory alive²⁷. With this symbolic object, the grandfather identifies with the Sephardic community, who kept the keys to their families' houses as a symbol of their rootedness.

6.2. Tribute to the exiled in *¡Que nos quiten lo bailao!* (2004)

The musical show *¡Que nos quiten lo bailao!* was first performed in Nave de Cambaleo (Aranjuez) in 2004. In this production, Ripoll deals with coinciding views of the emigration experience with the underlying thread of a radio programme where people dedicate songs on this topic. The sound space is complemented by a cyclorama showing photographs of farewells on a number of railway platforms. This performance technique of graphic superimposition is also used to project "*imágenes de emigrantes, exiliados, pateros*" (Ripoll, 2005b: 76). The use of these techniques highlights that although the 1939 Republican exile was one of the initial themes, the scope of the play's reading is much broader. As an example, in the scene entitled "Trenes", a number of forgotten items are piled up in an abandoned station, while the dates of the known diaspora in Spanish history are recited, along with those of other exoduses (Berlin, Krakow, Quito, Buenos Aires, Kampala). Ripoll calls on refugees in other latitudes (Balkans, Sudan, Palestine, Iraq) in order to remember that the reality of banishment is not exclusive to one region, one time or one particular community. She also underlines the xenophobia suffered by people who are deported in many of today's exoduses and genocides.

25. "JOVEN.- Son sus recuerdos, abuelo, no los míos" (*op. cit.*, p. 118).

26. "JOVEN.- ¡Viejo, cabrón, no me arañe! Para usted esta tierra. (...) Regrese a la fosa y déjeme en paz... (...) *el Joven consigue desprenderse del anciano, que cae al lado. (...) Zumban los insectos*" (Ripoll, 2003a: 121-122).

27. "Ha aguantado dos guerras, la cárcel, el campo de concentración, a Franco, el viaje en barco... ha cruzado los Pirineos, ha cruzado un océano" (*Ibid.*).

In putting this production together, Ripoll was inspired by an argument made by Gonzala Martín Scherman, who was also responsible for producing the play. The staging takes the form of a reflection on the testimonies of some members of the company about their emigrant families. She explained that the work “recoge decenas de testimonios, algunos muy cercanos, otros conocidos por los periódicos y por las lecturas compartidas”, to which “se suma la experiencia agri dulce, entrañable y similar de nuestras madres, exiliadas, repatriadas, perdidas, condenadas eternamente a despedirse” (Ripoll, 2005c: 64). In fact, the subtitle of *¡Que nos quiten lo bailao!* is “historia sobre las despedidas”, as it tells of numerous separations, but also of some reunions, and focuses on the lives of two women. The first is the now old woman Amparo, who lived through the 1939 exile and converses with the ghost of her dead husband. Like in other productions by Ripoll, there is a ghost, although this time the spirit is somewhat argumentative: “tú cascaste unos días después. Qué vas a acordarte tú, si ya no estabas” (Ripoll, 2005b: 75). The second is Amparo’s grandson’s young wife. Both characters are played by several actresses depending on their ages and the way they relate exile back then with today’s migrations.

As with other previous plays, it is again the third generation of victims who reclaim the family memory in *¡Que nos quiten lo bailao!*, in which two grandchildren appear, the granddaughter of the exiled grandmother who has set her sights on Tarifa, and Miguel, who talks to his grandmother thinking she is asleep. In parallel, the play tells the story of Ignacio and Marcial, two beggar clowns who get involved in circus-style clowning and introduce an absurd grotesque situation (Reck, 2012: 62) hinging on a not immediately identified object: they entertain themselves playing with what they later discover is the funerary urn of Amparo, who turns out to be Ignacio’s sister. These two copies of Beckett’s Vladimir and Tarragon meet when meeting is no longer possible. This way, sentimental scenes alternate with others featuring these two mistreated clowns.

With this, the play also highlights the desire to incorporate individual and family memory into the public memory. It emphasises that the values of the losers of the war were excluded from the collective imagination, so it is significant that it is precisely the third generation of victims who reclaim their memory in *¡Que nos quiten lo bailao!* through Amparo’s grandson. This makes the play into a way of making silenced histories visible, against the intentions of those who have covered them up and faked

information, causing double offence: after the aggression of the executioners came the attempt to deny their victims the right to be remembered.

7. *EL CONVOY DE LOS 927* (2009): COLLUSION OF THE FRANCO AUTHORITIES IN THE DEPORTATION OF SPANISH REFUGEES

El convoy de los 927 is a radio-phonetic play that was broadcast for the first time in October 2007 from La Casa Encendida (Madrid). It went on to make its live début in La Laboral Theatre in Gijón in 2008, adapted by Boni Ortiz. The performance coincided with the period in which judge Garzón was compiling information to produce a census of the disappeared and people buried in mass graves and with the time at which the Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (Association for the Recovery of Historical Memory) presented its provisional list of victims of Francoist repression to the Spanish High Court, the Audiencia Nacional (Henríquez, 2008). The play's main character is inspired by the testimony of a Mauthausen concentration camp survivor and by the TV documentary with the same title by Montse Armengou and Ricard Bellis, the making of which used an enormous amount of audio visual material as well as the eye witness accounts of around a hundred reprisal victims.

El convoy de los 927 concerns thousands of Spanish refugees who left Angoulême in a convoy that was intercepted in occupied France by the Nazis, who segregated them into two different locations: the men were sent to concentration camps and the women and children were returned to Spain. More specifically, the play remembers the Republicans who fled Francoist repression and who were detained as prisoners of war and then taken to Mauthausen after Franco's government refused to take responsibility for them. There they joined many other social and national minorities as they fell into the hands of the Third Reich. Ripoll highlights the brutal torture they were subjected to and the collusion of the Franco authorities in such inhuman treatment. She also commemorates the decisive work done by the Spaniards who survived, as they were able to reveal incriminating information, a theme Ripoll recovers in *El triángulo azul* (2014).

The author thus covers a topic that had largely not been addressed in theatre. Other dramatists like Max Aub, had portrayed extermination camps based in France on the stage. However, the theme of Nazi con-

centration camps has come to be dealt with in theatre more recently, with important examples such as *Himmelweg (Camino del cielo)* (2004), by Juan Mayorga, on the space created by the Nazis as a sweetened residential complex to make the world believe it was an idyllic prisoner of war camp. This same period of time also saw Raúl Hernández Garrido's play *Todos los que quedan* (2008) telling the story of a man who, despite fleeing the war, is constantly finding himself and ends up being imprisoned in Mauthausen, and the 2011 début of *Oratorio para Edith Stein*, directed by Ernesto Caballero.

In this context, *El convoy de los 927* belongs to a theatre of deportation. It documents a family's journey in the train mentioned earlier through the voice of Ángel, the main character, who in his old age is remembering the events he experienced as a child. To show this, Ripoll makes it so that this character is split into two ages and his memories on stage take on the appearance of ghosts shown behind a tulle curtain. Ángel tells how his father died in a French camp and that his older brother was taken to Mauthausen. Unlike in *Los niños perdidos*, this means that the character of Ángel Child does not have an innocent gaze, as it is projected by the mature vision of Ángel Adult. Faced with the boy's childish questions, the main character offers definite dates, accompanied by projections of real photographs, maps, tunes and other visual and sound effects. With these procedures taken from documentary theatre, personal and collective memory combine at both audio-visual and stage design level, both aspects that foreground allusion to cello player Pau Casals, who was widely known to be anti-Franco and the lantern with which these passages are illuminated to reinforce what Ripoll seeks to emphasise. On the contrary, the author denies the Nazis any voice, as they remain silent, with the exception of very brief imperatives. Any rights to tell of events is taken away from them and given to those who did not have the opportunity to tell their story.

Flashbacks enable specific historic events to be brought up to date. One of them is the actions of the French government led by Pétain. While Ripoll reflects the cautious greeting given by the French to the refugees from their neighbouring country, French deputies show that their nation was divided on the issue of the Spanish exiles, judging from the mix of booing and applause heard in the scene set in the Parliament. *El convoy de los 927* also shows how the SS receive Ramiro's character and add him

to the prisoners with the collusion of Franco's minister Serrano Suñer²⁸.

The work reiterates that the work and extermination camps lacked the minimum conditions of hygiene and health standards. It mentions overcrowding, dirt, hunger and harassment. In addition to being deprived of their freedom, far away from their loved ones and their homelands, and being subjected to subhuman conditions, attempts were made to break them and wipe out their identity by demoralising them and indoctrinating them in the ideology of their captors (Vinyes, 2003: 171). This reflected by the only grotesque passage in the play, as well as other features²⁹.

With techniques and devices such as filtering images through a veil, the projection of images and sounds for documentary purposes, the multiplication of some characters at different ages and ghostly apparitions, the set becomes a place for remembering torture, gas chambers and crematoria, abuse that did not come to an end with the intervention of allied powers because those who were able to return remained scarred for life.

8. THE WORLD OF NAZI CONCENTRATION CAMPS IN *EL TRIÁNGULO AZUL* (2014)

El triángulo azul, the play for which Mariano Llorente and Laila Ripoll received the Premio Nacional de Literatura Dramática (National Dramatic Literature Prize) in 2015, made its début at the Madrid Sur Festival in 2014 and was performed in Teatro Valle-Inclán (Madrid) that same year. The work focuses on the Mauthausen extermination camp, the last to be liberated by the Allies and that was designed as the place for concentrating the enemies of Nazism, namely communists, anarchists, socialists, artists and antifascist intellectuals, primarily from Austria, Germany and Czechoslovakia. Although at first most of the people held there were common criminals, over time it started to specialise as a camp for political

28. "ÁNGEL MAYOR: Cuatrocientos treinta hombres y niños bajaron a empujones aquella mañana en la estación de Mauthausen, trescientos cincuenta y siete de ellos perdieron allí la vida... El resto... el resto está en los libros de historia, o debería estarlo... Los españoles fueron los primeros en entrar en Mauthausen y los últimos en salir, ningún gobierno se preocupó de si estaban vivos o muertos y tuvieron que lucir el distintivo azul: el de apátrida, porque el gobierno de Franco así lo decidió" (Ripoll, 2009: 76).

29. "RAMIRO.- Uno de los SS le quitó a una mujer su hijo, recién nacido, de los brazos. (...) aquel bárbaro levantó al niño y cogiéndolo por una pierna, lo golpeó contra el muro de granito. Su pequeña cabeza explotó como una sandía lanzada contra la pared, salpicando a todos aquellos cuerpos desnudos de sangre y trozos de cerebro de la pobre criatura..." (Ripoll, 2009: 76).

prisoners, people from the upper classes and intellectuals from countries under Nazi occupation.

Llorente and Ripoll pick up the shocking story of the thousands of Spanish who were victims of Nazi reprisals and how they were handed over to the Third Reich by the collaborationist Vichy government. It is a heart-rending theatre chronicle of the horror experienced by our fellow compatriots who, after being liberated, could not return to their home country. As a mark of shame they wore the blue triangle of the stateless with an "S" for "Spanier" in the centre, assigned when the caudillo would not recognise them as Spanish citizens. At the same time, the play highlights that thanks to some prisoners assigned to administrative jobs and to those who did forced labour in the quarries, essential graphic documentary evidence was seized to condemn their executioners and prove their participation in the mass killings. In this, the play emphasises the bravery of Francesc Boix, a Catalan communist photographer who managed to get decisive images out of the camp as proof of the tortures inflicted. He was the only Spaniard to give evidence at the Nüremberg trials and he did so supported by one of the incredibly rare shots that exist of concentration camp life. But this piece of information becomes even more momentous when we find out that Mauthausen was the only camp that documentary information was smuggled out of while it was still active.

The narrator of events is an SS officer named Paul Ricken, an old German professor who was once abducted by Nazism and who in the play is given the task of photographing everyday life in the camp. In *El triángulo azul* he acts as repentant eye witness and testifies to events along with his two assistants, Spanish prisoners Paco and Toni, respective copies of historic figures Francesc Boix and Antonio García. In fact, the photographs they took serve as a common thread and as visual support. Boix was a field photographer and his shots have a fundamental place in the production, they are not only featured in the narration but they are also projected during many scenes. At this point it is significant that Toni has a close relationship with gypsy prostitute Oana, with whom allusion is made to the brothels in the camps and a connection is made with information referring to the presence of women in Mauthausen, but the main stress is on denouncing the holocaust of Hungarian and Dutch Jews³⁰. In fact, we meet

30. "Muchos exiliados hablan de la gitana del burdel de Mauthausen. Nos pareció interesantísimo

SS officer Brettmeier, Head of Security at the genocide collaborationist camp and La Begún, one of the bloodthirsty Spanish *kapos*.

The other plot line of *El triángulo azul* tells how a group of Mauthausen prisoners obtained permission to put on a theatre production, a revue called *El Rajá de Rajaloya*. Against all expectations, this variety show was tolerated by the Nazi authorities. It was a erotic style performance, full of risqué touches but also macabre references, pure grotesque. Along with the actors, a band plays live music, including *chotis* and *pasodoble* numbers, *cuplés*, *coplas*, satirical songs and vaudeville style choreographies, which are once again used on stage to hint at a documented event. It is a historical fact that these music bands sometimes greeted new arrivals on the livestock trains, marched in front of those being led away to be hung or shot, and bade farewell to prisoners as they were taken to the extermination showers³¹. Turning to the musical show to talk about tough topics like forced labour, firing squads and gas chambers is similar to the devices used in Brecht's epic theatre and its distancing effect (Vallejo, 2014). It is also ridicule tinged with grotesque. The dramatic medium chosen by Ripoll and Llorente turns out to be a powerful weapon in this genre, providing an alternative to other more orthodox critical formats. Like in other works by the two authors, humour is used to talk about horror and is complemented by the use of ghosts. It has all been transferred to the stage giving great prominence to the projection of video scenes and expressionist lighting, all in grey tones to hint at the railway tracks carrying the trains on which prisoners arrived, at the electrified fences, the crematoria showers and the granite quarries.

In terms of the sound space, prisoners in fancy dress perform musical numbers that include songs on the supremacy of the Aryan race, *El chotis del crematorio* and *El Pasodoble de los triangulitos de colores*. Again, the evocative function of the music links it with the grotesque factor (Oñoro, 2016; Trecca, 2016: 254) and is aimed at inviting the audience to “participate” in this effect of immersion that is the play.

que fuera gitana. Además se habla muy poco del holocausto gitano y fue terrible” (Ripoll / Llorente, 2014: s/p).

31. “Las orquestas estaban muy presentes en los campos de concentración. Eran vitales para los nazis, y esta es la paradoja. Las utilizaban para su servicio, y, a veces, para escarnio, befa y burla” (Ripoll / Llorente, 2014: s/p).

CONCLUSIONS

At present there are plenty of examples in the performing arts on the recovery of Historical Memory, including those written by the author studied. Ripoll's plays examined in this article insist that institutional agents, the history community, civil society with its testimonies, the media and also various areas of the creative community can all provide valuable documents for denouncing the violence and reprisals inflicted. They give voice to the forgotten and to the victims who survived, despite showing that in certain sectors this topic causes feelings of unease. These plays confirm that in today's Spain, questions should continue to be asked about the country is going about the investigation into the disappeared and the victims of reprisals during the Civil War and the dictatorship, and about the indifference still being shown to other contemporary conflicts.

The corpus selected illustrates several forms of repression, such as the physical elimination of the enemy, deportation, incarceration in prisons and concentration camps, persecution, administrative and economic purging, while at the same time showing some of the psychological consequences of being subjected to torture. To do this Ripoll uses a wide range of expressive languages. The grotesque devices employed include carnivalesque humour, animalisation, role inversion, transvestitism and the perception of reality from beyond the grave, from the sphere of possession, visions, madness, ghostly apparitions and in the eyes of children. On many occasions she presents an excessively ornate stage bordering on the Baroque, on others she uses circus elements or devices from the short theatre tradition, submerging the spectator in a nightmarish and crazy space of sound with which she harasses the conscience of the guilty characters. This paper has set out to examine Ripoll's work and show how grotesque humour marks an ironic, critical distance, leaving a trace of bitterness from the humiliating situations shown. In our view, in this kind of work by one of the exponents of recovering memory for the stage, the use of the grandchildren's point of view is exceptional. This is a gaze and a voice from further forward in time, but less confined in a single critical register as well as less conditioned by threats, self-censorship and pacts of silence.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- AMO SÁNCHEZ, A. (2008). “*Los niños perdidos*, de Laila Ripoll. La memoria histórica al servicio de la identidad colectiva”. In *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, W. Floeck, H. Fritz and A. García Martínez (eds.), 246-258. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms.
- BAKHTIN, M. (1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.
- BARASCH, F. K. (1971). *The Grotesque. A Study in Meanings*. París: Mouton.
- BARAZ, M. (1983). *Rabelais et la joie de la liberté*. París: Librairie José Corti.
- BASALO, S. (2005). “Laila Ripoll pone la verdad sobre la mesa en *Los niños perdidos*”, 14/12, in <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=?24943> [15/02/2015].
- BUBNOVA, T. (2000). “Varia fortuna de la cultura popular de la risa”. In *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín (Adiciones y cambios a “Rabelais”)*, M. Bajtín, 79-95. Barcelona: Anthropos / Fundación Cultural Eduardo Cohen.
- CAMPOS, P. (2015). “De la ‘revancha’ al musical. La Guerra Civil en el teatro español”, 19/01, in http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-01-19/de-la-revancha-al-musical-la-guerra-civil-en-el-teatro-espanol_622996/ [15/02/2015].
- FLOECK, W., FRITZ, H. and GARCÍA MARTÍNEZ, A. (eds.) (2008). *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms.
- FUERTES, J. (2007). “Teatro de escuela”, 02/12, in <http://www.elcomercio.es/gijon/20071202/cultura/teatro-escuela-20071202.html> [15/02/2015].
- GARCÍA-MANSO, L. (2013). *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*. Oviedo: KRK Ediciones.
- GARCÍA-PASCUAL, R. (2006). *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- _____. (2011). “Producción teatral creada por mujeres del siglo XXI”. Epilogue, in *Dramaturgas españolas en la escena actual*, R. García-Pascual (ed.), 315-362. Madrid: Castalia.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2010). *Tragedia y comedia en el teatro español actual*. Tübingen: Georg Olms.
- GUZMÁN, A. (2012). “Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *Convoy de los 927*, *Los niños perdidos* y *Santa Perpetua*”. *Don Galán* 2, 1, in http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4 [15/02/2015].
- HARPHAM, G. G. (1982). *On the Grotesque*. Princeton: Princeton University Press.
- HENRÍQUEZ, S. (2008). “*El convoy de los 927*”. *Primer Acto* 325, 180-181.
- HUERTA CALVO, J. (coord.) (1989). *Formas carnavalescas en el arte y en la literatura*. Madrid: Del Serbal.
- KAYSER, W. (1957). *The Grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia U. Press.
- MARTINEZ THOMAS, M. / ROSWITA (eds.) (2001). *Corps en scènes*. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman.
- MEYERHOLD, V. (1998). *Textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- MURIAS CARRACEDO, R. (2017). “Recuperando la memoria. Dos propuestas: *El triángulo azul*, de Laila Ripoll y Mariano Llorente y *Ligeros de equipaje*, de Jesús Arbués”. In *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 398-407. Madrid: Verbum.
- OÑORO, C. (2016). “Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en *El triángulo azul*, de Laila Ripoll”. In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 236-246. Madrid: Verbum.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2009). “La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición: la generación del 1982”. *Anales de Literatura Española* 21, 143-160.
- PRADO, Á. (2011). “Laila Ripoll reivindica en *Santa Perpetua* la necesidad de recuperar la memoria histórica”, 11/11, in <http://www.diarioinformacion.com/cultura/2011/11/11/laila-ripoll-reivindica-santa-perpetua-necesidad-recuperar-memoria-historica/1189240.html>

- [15/02/2015].
- RECK, I. (2012). "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora". In *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*. Monográfico de la revista *Signa* 21, 55-84. Ed. and coord. Raquel García-Pascual.
- RÍOS FRUTOS, L.; MARTÍNEZ SILVA, B.; GARCÍA-RUBIO RUIZ, A. and JIMÉNEZ, J. (2008). "Muertes en cautiverio en el primer Franquismo: Exhumación del cementerio del penal de Valdenoceda (1938-1943)". *Complutum* 19.2, 139-160.
- RIPOLL, L. (1999). "Notas para *La ciudad sitiada*". *ADE Teatro* 78, 170-171.
- _____. (2001). *Atra bilis*. Volumen Premio María Teresa León 2000, 184-293. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- _____. (2003a). *La frontera*. En *Exilios*, G. Woodyard (ed.), 115-122. Buenos Aires: Biblos-Unión Latina.
- _____. (2003b). *La ciudad sitiada*. *El Pateo* 11, 1-10.
- _____. (2005a). "Los niños perdidos". *Primer Acto* 310, 116-167.
- _____. (2005b). "Que nos quiten lo bailao". *ADE Teatro* 105, 65-78.
- _____. (2005c). "Despedidas, exilios y sonrisas". *Primer Acto* 105, 64.
- _____. (2009). *El convoy de los 927*. *La Ratonera* 25, 57-77.
- _____. (2011a). *Santa Perpetua*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- _____. (2011b). "Santa Perpetua y la Trilogía Fantástica". *Primer Acto* 337, 25-38.
- _____. (2011c). *Los niños perdidos*. In *Dramaturgas españolas en la escena actual*, R. García-Pascual (ed.), 249-314. Madrid: Castalia.
- _____. (2012). "Atra bilis y Perpetua: la desmedida pasión por los ijares". In *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 23-27. Madrid: Visor Libros.
- _____. and LLORENTE, M. (2014). "El triángulo azul, memoria sobre los deportados españoles en Mauthausen", 29 April. http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3532:el-triangulo-azul-l-ripoll-y-m-llorente&catid=260:infor2013&Itemid=235 [19/10/2016].
- ROBERTSON, A. K. (1996). *The Grotesque Interface: Deformity, Debasement, Dissolution*. Madrid: Iberoamericana.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J.; GARCÍA-PAGE, M. and GUTIÉRREZ CAR-

- BAJO, F. (eds.) (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.
- ROSWITA / GARNIER, E. (eds.) (2007). *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman.
- STALLYBRASS, P. and WHITE, A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell UP.
- TRECCA, S. (2016). "Funciones dramáticas de la música en la puesta en escena de *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*, de Laila Ripoll". In *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 247-258. Madrid: Verbum.
- VALLEJO, J. (2014). "Teatro imprescindible". *El País*, 02/05/2014. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/02/madrid/1399051592_158036.html [19/10/2016].
- VASSEROT, Ch. / ROSWITA (eds.) (2002). *Le corps grotesque*. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman.
- VIEITES, M. F. (2001). "Creación dramática, género y compromiso". In *Sin nombre, sin nada; Otoño en réquiem; Atra bilis; Border santo*. L. Pérez Gornatti *et alii*, 7-23. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- VILCHES-DE FRUTOS, F. (2010). "Entre tumbas, desvanes y tejados: espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo". In *Los niños perdidos*, L. Ripoll, 9-29. Oviedo: KRK.
- and NIEVA-DE LA PAZ, P. (coords. and eds.) (2012). *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes Escénicas (siglos XX y XXI)*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- VILLÁN, J. (2001). "Bernardas, Adelas y Mari Gailas". *El Cultural*, 21/12, 39.
- VINYES, R. (2003). "El universo penitenciario durante el franquismo". In *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, C. Molinero Ruiz, M. Sala and J. Sobrequés i Callicó (eds.), 155-175. Barcelona: Crítica.

Recibido el 23 de enero de 2017.

Aceptado el 1 de marzo de 2017.

PRE-SEMIOTICIDADES. APUNTES SOBRE UNA FRONTERA ENTRE MEMORIA PREHISTÓRICA Y LENGUAJES DEL ARTE

PRE-SEMIOTICITIES. NOTES ON A FRONTIER BETWEEN
PREHISTORIC MEMORY AND LANGUAGES OF ART

Ariel GÓMEZ PONCE

CONICET, Facultad de Lenguas

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

ariel.gomezponce@fl.unc.edu.ar

Resumen: Este trabajo busca operativizar categorías de la semiótica de Iuri Lotman con el objeto ampliar el paradigma de sus reflexiones. A partir de la configuración semiótica denominada “cuadro de mundo”, analizaremos una secuencia de textualidades recientes que reviven, en sede ficcional, especies extintas, mostrando un desplazamiento que rellena vacíos semánticos con nuevas inscripciones significantes. A través de filmes y modelizaciones digitales de las redes sociales, nuestra hipótesis sostiene que la reactivación semiótica del dinosaurio modela un estado presemiótico: semiotización que interpela el lugar de lo humano en el mundo natural desde sus orígenes evolutivos, cuestionando una mirada antropocéntrica.

Palabras clave: Iuri Lotman. Semiótica cultural. Estados presemióticos. Cuadros de mundo.

Abstract: This paper tries to operationalize categories of Juri Lotman’s semiotics in order to expand the paradigm of their reflections. Based

on a semiotics settings understood as a “picture of the world”, we will discuss a sequence of recent textualities which, in fictional key, revive extinct species, relocating in new significant inscriptions. Through films and digital modeling of social networks, our hypothesis argues that this semiotics revival of dinosaur models a a presemiotic state: semiotization which questions the place of the human in the natural world from its evolutionary origins, questioning an anthropocentric vision.

Key Words: Juri Lotman. Cultural semiotics. Presemiotic states. Picture of the world.

1. INTRODUCCIÓN

Ante el interrogante de cómo los textos son capaces de actualizar cierto caudal de información pretérita, el semiólogo Iuri Lotman [1923-1993] supuso que era preciso repensar metodológicamente el “evolucionismo trivial, según el cual el pasado de la cultura se asemeja a dinosaurios fósiles” (1998 [1986]: 154). La analogía no es casual, dado que, a los ojos de los sistemas culturales, la metáfora del fósil (pese a orientarse hacia otro sentido heurístico) resulta pertinente para reflexionar sobre el ejercicio del mecanismo de la memoria y la resistencia semántica que ejercen ciertos focos textuales a lo largo de la historia. A través de un texto, indicará Lotman, es posible reconstruir toda una parcela completa de la cultura (recordemos el descubrimiento de las tablillas hititas a finales de 1800 que permitieron comprender todo un colectivo lingüístico y social), de la misma manera que, desde un fragmento óseo petrificado en el tiempo, los paleontólogos pueden revivir un organismo y todo un ecosistema con sus diversos grados de complejidad. En términos semióticos, así como el ser vivo guarda en su estructura genética la historia de su linaje (Barbieri, 2008), todo texto comporta también una memoria que es siempre creativa y, en este caso, no hereditaria (Lotman, 1990).

Pero, ¿cómo trabajan los textos de la cultura aquellos fenómenos de los cuales nuestra humanidad no fue testigo? Como hemos indicado en investigaciones anteriores (Gómez Ponce, 2015), aun de los sucesos más pretéritos, las formas primitivas del arte son centinelas de nuestra primera experiencia como sujetos en el mundo, tal como lo demuestran

las pinturas rupestres que representan colectivos atávicos del hombre y el primer encuentro con las especies animales. No obstante, sabemos que la historia de los humanos comenzó hace casi 200 mil años: antes del surgimiento del *Homo sapiens* y aun de las primeras proto-herramientas que dan cuenta de una incipiente cultura, el registro del paso del tiempo es tan solo fósil o geológico y, por ende, biológico. Sin embargo, observamos que, más allá de los conocimientos que ciencias como la antropología y la paleontología buscan impartir, el arte, por su parte, se esmera reiteradamente por recrear este espacio temporal atávico y prehistórico. En esta lógica, un caso recurrente lo ofrecen los dinosaurios, especies a las cuales solo conocemos mediante restos fósiles (fragmentos de huesos, marcas de dentición, coprolitos –excrementos fosilizados–) y por el estudio comparativo con especies contemporáneas, fundamentalmente de sus hermanos filogenéticos más cercanos: los reptiles¹.

Sabemos que, en el imaginario cultural, la figura del dinosaurio se presenta como recurrente y asidua en diversos órdenes textuales. Desde tratados científicos que buscan comprender la complejidad que comportaban estas misteriosas especies hasta filmes clásicos o dibujos animados, los dinosaurios rememoran un pasado inconmensurable y enigmático que muestra las fisuras de una razón que no termina de comprender cómo seres de significativo poder pudieron desaparecer casi por completo de la faz de la Tierra. En otras palabras, la cultura opera mediante la reconstrucción (siempre creativa) de aquello que Iuri Lotman ha llamado un *cuadro de mundo*, entendido como la configuración de un modelo semiótico de alta complejidad que se determina a partir de la oposición del sistema cultural con espacios externos o pretéritos.

Para dar cuenta de cómo se organiza un cuadro de mundo a partir de una especie que nunca convivió con el humano, nuestra hipótesis de trabajo afirma que el esfuerzo mnémico de la cultura pone de manifiesto una constante creativa que busca revivir, a través de variadas producciones de sentido que se organizan a la manera de un cuadro, la historia misma del

1. Debemos destacar que las aves, por la permanencia de ciertos rasgos que en el curso de la evolución se han mantenido, también pertenecen al clado *Sauropsida*. Sin embargo, en este trabajo, seguimos la postura de Teresa M. Sánchez (2009), quien admite que, dada la evidencia paleontológica, las aves siguieron un curso evolutivo diferente que derivó en el surgimiento de otros aspectos morfológicos (como, por ejemplo, las plumas), siendo por ello los reptiles actuales, los referentes etológicos, genéticos y aspectuales más cercanos. Por esta razón, por las similitudes y los grandes vacíos que la ciencia aún no puede completar, el conjunto total puede ser inscripto bajo la nómima del reptil.

planeta y, principalmente, el lugar de lo humano. El objetivo general del presente trabajo consiste en operativizar categorías teóricas de la semiótica cultural de Iuri Lotman que, aunque abordadas en variadas ocasiones y en diversas publicaciones, no han sido profundizadas por el autor. Siguiendo esta propuesta teórica, creemos que resulta de interés ampliar el paradigma de las reflexiones de Lotman y detenernos en los mecanismos semióticos que permiten el diálogo entre el ser humano y el mundo natural, aun aquel prehistórico. Si bien este no fue un tópico central en el edificio teórico lotmaniano y aunque el aspecto jurásico no haya sido de interés para el semiólogo cultural, podemos rastrear ciertas preocupaciones en lugares marginales de sus artículos, sus clases y sus entrevistas que nos permiten reflexionar sobre el modo en que los textos (principalmente, aquellos del arte) permiten el diálogo activo con “estados profundos, a veces muy arcaicos” (1996[1996]: 233).

De manera específica, nos proponemos describir el modo en que, a partir de uno de los mecanismos que le permite a la cultura escenificar determinadas modelizaciones, se configura un abismo semiótico entre la contemporaneidad y el mundo prehistórico. En vistas de alcanzar este objetivo, analizaremos una secuencia de textualidades recientes que reviven, en sede ficcional, especies extintas como los dinosaurios, reubicando estos seres en un desplazamiento que rellena vacíos semánticos con nuevas inscripciones significantes, a partir de una de sus manifestaciones más recurrentes: el Tiranosaurio Rex. A través de filmes recientes como *Jurassic World* (2015) o *The Good Dinosaur* (2015) y modelizaciones digitales como aquellas que proponen los memes de las redes sociales, la reactivación semiótica del dinosaurio organiza una topografía que interpela el lugar de lo humano en el mundo natural. Dicho de otro modo, nuestra interacción con otras especies (los modos de competitividad o cooperación), la mirada antropocéntrica y el cuestionamiento de la evolución en la naturaleza son motivos que, interrogados desde una especie que jamás convivió con el ser humano, se reflexionan críticamente desde la construcción de un “cero semiótico” o un estado presemiótico.

2. LA SEMIÓTICA DE IURI LOTMAN: ACERCA DEL CUADRO DE MUNDO

En primer lugar, destacamos que, a nivel metodológico, el pensamiento

de Iuri Lotman, semiólogo ruso radicado en Estonia, ha abordado un amplio caudal de objetos de estudio (literatura, mitología, cine, teatro e historia) hasta llegar a las discusiones que, en el final de su recorrido, abren el campo de una culturología hacia fenómenos más complejos como lo son los mecanismos de lo impredecible, la asimetría cerebral, la personalidad histórica y, lo que más nos interesa en esta investigación, el comportamiento y la conducta tanto individual como masiva. En términos de una semiótica de la cultura, es plausible estudiar estos fenómenos, interrogándonos de qué manera un texto provee una determinada información a partir de la cual podemos reconstruir una porción o una cultura entera (Barei y Arán, 2002). Categoría central junto con las nociones de cultura y modelo, el texto permite pensar cómo funciona todo un sistema cultural, diacrónica y sincrónicamente. Con la propuesta lotmaniana, nos hallamos ante un programa de investigación semiótica interdisciplinar que se inscribe dentro del marco de un pensamiento complejo. Mediante un esfuerzo teórico por vincular arte y ciencia de forma transversal, Lotman entenderá que tanto los modelos científicos como los artísticos producen información, incrementan el conocimiento del mundo y construyen un modelo de la realidad que puede rastrearse genealógicamente en todo sistema cultural.

Ahora bien, para comprender cómo funciona esta perspectiva teórica, resulta de importancia remitirnos al modo en que la cultura organiza la información tanto de su propio sistema como del exterior: en otras palabras, nos referimos a los lenguajes que implementa. Anclado en un pensamiento topológico, Lotman ha entendido que la cultura se presenta como un sistema complejo de textos, definido como una esfera semiótica o, en otras palabras, una semiosfera: un gran mecanismo semiótico cuya particularidad es que los textos se configuran a través de constantes interrelaciones y, fuera de este, existe una imposibilidad de sentido (Lotman, 1990). Para el semiólogo, los textos no pueden (en principio) tener relación con sentidos extraños (no-textos) a menos que puedan ser traducidos/convertidos a alguno de los lenguajes del espacio interno: toda información externa debe ser semiotizada por un determinado espacio cultural. En otras palabras, los lenguajes (lenguas naturales, artificiales, artísticas) son empleados para dar cuenta de la realidad y comportan los mecanismos de codificación semiótica que siempre se encuentran circunscriptos a determinadas coordenadas socioculturales, configurando aquello que Lotman entiende como un “cuadro de mundo” (1998 [1993]:

147) y que en el Grupo de Estudios de Retórica hemos denominado un “orden de la cultura” (Barei et al., 2006).

A través de este funcionamiento, los sistemas culturales realizan procesos de traducción constante mediante los cuales se “comparan” y establecen analogías entre lo natural y otros sistemas culturales. Desde este parámetro, objetos como animales, plantas, minerales y espacios naturales se cargan de inteligibilidad semiótica que, tanto positiva como negativamente, pone de manifiesto sentidos codificados culturalmente en una misma configuración. Lotman ha referido que, por ejemplo, en el pensamiento mítico, del otro lado de la frontera, se organiza una construcción cultural como es el “mundo de los animales” a través de un sistema de divinidades, seres y sujetos no antropomorfos e inconcebibles que se asocian a grupos hostiles y que, desde el punto de vista social, son excluidos (como, por ejemplo, ha sucedido con estereotipos como el salvaje o el bárbaro).

En esta lógica, Lotman afirmará que el carácter delimitado de todo sistema cultural habilita semióticamente la construcción de dos cuadros principales que se definen como ajenos pero que, al mismo tiempo, determinan toda una gama de semiotizaciones que varían ideológicamente a lo largo de la historia. Aunque estas distinciones y clasificaciones son abstractas dado su carácter teórico, el semiólogo explica que, considerando su posición contraria a la esfera cultural,

si se logra describir una colectividad en la que los distintos textos, representaciones y tipos de conducta dentro de los límites de cada nivel no se ligen en un único cuadro del mundo, entonces se debe hablar de estado precultural o extracultural de la misma (1998 [1969]: 98, la redonda es nuestra).

De esta manera, por un lado, la contraposición con lo natural establece que, sobre el fondo de la no-cultura, el único sistema de signos posible es aquello que Lotman entiende como uno los “rasgos distintivos de la cultura”. De allí que defina al mundo natural como el principal cuadro extrasistémico, en tanto “la peculiaridad del hombre como ser cultural necesita de su contraposición con el mundo de la naturaleza” (1999: 44).

Por otra parte, nos encontramos con el segundo cuadro de mundo

que será el objeto de atención en este trabajo y que Lotman (2000[1992]) entiende como otro de los “supuestos” básicos de la semiótica: la existencia de un *espacio pre-semiótico* habitado por especies primitivas como, por ejemplo, aquellas concebidas como “pre-hombres”. Nos referimos a un metalenguaje que implica una particular comprensión del pasado evolutivo de todas las especies y, en particular, del ser humano. Los aportes de la zoosemiótica (Sebeok, 2001) le permitirán a Lotman afirmar que subyace un error al suponer que hay un estado de “cero cultural” (un “cero semiótico”, dirá), que “coincide con el mundo animal” y a partir del cual surge la cultura (2000 [1992]: 194). Fuertemente influenciadas por la antropología y la paleontología del siglo pasado, estas ideas generan todo un complejo semántico de una “mitología del principio” que, según Lotman, explica el proceso de organización social del ser humano a partir de un punto cero incognoscible, antes del cual a los sistemas culturales les resulta posible solamente barajar hipótesis.

En este sentido, los mitos, las leyendas y las formas de la ficción vienen a ocupar un lugar privilegiado como mecanismo para la explicación de un cuadro de mundo antes del devenir humano. Tal es el caso de la prehistoria de nuestra especie que, ante los ojos de la cultura, se presenta como caótica y habitada por seres incoherentes: una imagen estereotipada, por ejemplo, en la figura cultural del cavernícola que ha sido asiduamente replicada en diversas textualidades. Aquí, la frontera se determina no solo como espacio “entre” sino, para ser más específicos, como “tiempo entre”.

Lo interesante en este punto es que, en estos estadios tempranos del sistema cultural, las especies animales poseen un papel fundamental ya que estas aún no eran separadas con precisión del colectivo humano: es un “paradigma inevitable” que sirvió de modelo a nuestra especie en un paseo diacrónico que se remonta a un periodo arcaico y que explica, con diversos matices de sentido, qué nos hace humanos. Mitólogos como Vladimir Toporov (con quien Lotman ha trabajado reiteradamente) han definido este aspecto como el “código zoomorfo”, mecanismo de semiotización que da cuenta de una modelización de la realidad que le permitió a la cultura volver inteligibles fenómenos no asequibles para la conciencia temprana (como es nuestra propia existencia en el mundo) y que, por ende, articulan cultura/naturaleza cuando aun ambos sistemas se encontraban en vías de una diferenciación cognitiva. Como hemos podido observar en investigaciones anteriores (Gómez Ponce, 2016), esta perspectiva abre interrogantes que

remiten a nuestro aprendizaje del mundo animal, que va desde los modos de organización social hasta estrategias de alimentación como la caza o la comprensión contemporánea de ciertos sujetos en clave animalizada. El arte aquí es entonces un mecanismo central para (re)pensar los orígenes de la cultura y el pasado.

3. EL DINOSAURIO COMO TRADUCCIÓN CREATIVA

Siguiendo esta propuesta teórica, resulta lógico pensar que, en estas construcciones de cuadros de mundo prehistóricos, especies animales que convivieron con las colectividades primitivas humanas hayan influenciado ciertas configuraciones textuales históricas. Son claros ejemplos nuestros primeros depredadores, la megafauna que fue presa de nuestra humanidad y las especies cánidas que comenzaron a convivir con el ser humano. Pero, ¿qué sucede con especies como el orden *dinosauria* que, desaparecidas más de 200 millones de años antes del surgimiento de los primates, jamás pudieron “dialogar” con el ser humano? ¿Cómo la cultura, a lo largo de los siglos, ha procesado esta interacción que solo se determina por la existencia de vestigios óseos? En este sentido, si el orden mitológico asienta una base como principio explicativo desde lo animal que se mueve sincrónica y diacrónicamente por los sistemas culturales, serán las ciencias (principalmente, la paleontología) quienes han otorgado otro cariz a la cuestión, fundamentando recorridos que intentan explicarnos esta existencia presemiótica desde parámetros más “verosímiles”.

Como hemos mencionado líneas arriba, Lotman intuye que un camino hacia el entendimiento de estas actividades intelectuales es a partir de una modelización comparativa entre ciencias duras y ciencias blandas: en otras palabras, de los mecanismos de traducción que, en la frontera de los campos, permiten el tránsito de sentidos entre esferas (que parecen) distantes como son aquella de la ciencia natural y la del arte.

De esta manera, desde un punto de vista modelizante, podemos recordar que la paleontología nos ha indicado que los dinosaurios aparecieron en el mundo hace aproximadamente 230 millones de años, dominando aquel periodo que las ciencias naturales dominan Jurásico (Curtis *et al.*, 2008). Las hipótesis más actuales sostienen que la caída de un asteroide modificó el curso de la vida biológica en la Tierra en el transcurso de casi un año y eliminó a la numerosa variedad de reptiles

que integraban este orden. Aunque la aniquilación de las especies no fue instantánea, la vida comenzó un proceso de desaparición paulatina por el aumento de temperaturas, los incendios descomunales, las inundaciones, las lluvias ácidas, los numerosos terremotos, la falta de recursos y la competencia extrema, afectando principalmente a todo el territorio de América (Sánchez, 2009). Para las especies saurias de gran tamaño que dependían más de la visión que del olfato (sentido poco desarrollado en estos organismos), este impacto ambiental y la ausencia casi total de luz tuvo consecuencias catastróficas, siendo los primeros en extinguirse y produciendo una desaparición que, aunque masiva, fue gradual. Con todo, la dinastía de los dinosaurios llegaba a su fin.

En esta lógica, el Tiranosaurio Rex pareciera ser uno de los supervivientes a la catástrofe biológica dado que, al menos en términos semióticos, permanece aún como uno de los dinosaurios más recurrente en los textos de la cultura. Según afirma Joaquín Moratalla (2008), el *Tyrannosaurus rex* (“rey lagarto tirano”) parece ser uno de los principales cazadores activos que, a veces también carroñero y oportunista, comporta una de las biodinámicas más sorprendentes del mundo prehistórico. De extrema agresividad, con un cuerpo de cinco metros de largo y dos de alto, y dientes de treinta centímetros, el Rex se posiciona como uno de los mayores depredadores del Cretácico: el “último gran superdepredador” (Moratalla, 2008: 72). Aunque esqueletos completos no hayan sido encontrados hasta finales de la década de los '80, no resulta imposible imaginarnos la sorpresa y la incertidumbre que debe haber generado el descubrimiento del primer resto fósil de un cráneo de esta especie a mediados del siglo XX. Desde entonces, la ciencia se esmera por llenar los vacíos etológicos y morfológicos del Rex, y el arte, por su parte, pareciera dedicarse a lo mismo con su propio afán.

Ahora bien, a partir de esta cuestión, creemos que resulta posible hipotetizar que la cultura construye el cuadro de mundo presemiótico a partir de un mecanismo de traducción que busca, como dijera Lotman, cubrir cierta “mancha de sentido” (1996 [1992]: 32). Como ya observáramos, la teoría lotmaniana nos lleva a entender que la cultura (con todos sus órdenes, discursos y textos) se configura como una estructura que procesa la información que proviene del exterior (el mundo natural, el mundo precultural) para expulsarla creativamente: allí donde resulta imposible traducir sentidos, los textos trabajan de manera creativa para ocupar los

vacíos semióticos. En otras palabras, entender cómo los sistemas culturales procesan fenómenos del mundo biológico como la existencia de especies prehistóricas es indagar sobre las diferentes traducciones y trasposiciones que los textos comportan y que buscan siempre fundamentar la existencia humana sobre la base de lo animal, sean estas especies *in praesentia* o *in absentia*. En esta lógica, los textos que pertenecen a la esfera artística poseen un lugar especial por ser aquellos que comportan el mayor caudal de información e integran creativa y dinámicamente las restantes organizaciones discursivas, tales como la científica.

Para dar cuenta de ello, abordaremos de manera exploratoria un recorrido de textos contemporáneos que nos permiten repensar el lugar actual del Tiranosaurio. En estos casos, las trasposiciones estéticas de este dinosaurio abren una serie de interrogantes en torno a su figura: ¿qué pasa cuando la razón de la (hipotética) agresividad del Tiranosaurio desaparece? ¿Qué hubiera sucedido si el ser humano hubiera podido convivir con ellos? ¿Cómo se trabaja de manera creativa una morfología y un comportamiento del que poco sabemos o del que, al menos, tenemos hipótesis verificables y refutables? Con el objeto de arrojar luz a estos cuestionamientos (o, al menos, de producir otros nuevos), observaremos tres modelos actuales y, al mismo tiempo, diferentes para el tratamiento de este cuadro de mundo que ubican al Rex como sujeto agresivo, cooperativo y replicativo.

3.1. Modelo 1. Un dinosaurio agresivo

Primer caso: secuela del clásico cinematográfico iniciado en 1993, *Jurassic Park*, y bajo la dirección de Collin Tevorrow y la producción de Steven Spielberg, *Jurassic World* (2015) retoma el mundo narrativo de la franquicia que nos ubica en un centro de entretenimiento zoológico en una isla ficticia cercana a Costa Rica y cuya principal atracción son dinosaurios reconstruidos genéticamente. En esta oportunidad, la historia se relata veinte años después de que abriera por primera vez este parque temático, inauguración siempre fallida dado que las especies no pueden ser controladas y, en plena contemporaneidad, se gesta un caos prehistórico. En este sentido, el filme de Tevorrow replica el fracaso del parque jurásico, incorporando algunos elementos que merecen ser atendidos.

El reciente texto centra su trama en la historia de Claire Dearing (Bryce Dallas Howard), directora del centro, quien, por pedido del dueño, llevará

un proyecto biotecnológico cuyo objetivo es desarrollar nuevas especies de dinosaurios ya que, como refiere la protagonista, “no one is impressed with dinosaurs anymore (...) Consumers want them bigger, louder, with more teeth” (Tevorrow, 2015). En este proceso, el principal ejemplar será una hembra modificada del clásico Tiranosaurio: la *Indominus rex* (“rex indomable”). Combinación morfológica de otras especies jurásicas, esta Rex posee mayor inteligencia (reacciona de manera creativa, su memoria es más aguda), nuevas herramientas biológicas (es capaz de reconocer registros térmicos y camuflarse) y una agresividad incontrolable (aunque se crían dos ejemplares, esta es la única superviviente luego de haberse comido a su gemela en un rapto de ira). La trama de la película tomará otro cariz cuando este experimento se escapa y Claire se ve obligada a recurrir a Owen Grady (Chris Pratt), un *ex-marine* devenido investigador del comportamiento de los dinosaurios que trabaja en el parque entrenando a especímenes de velocirráptor. Desatado el caos en un parque repleto de visitantes y en la búsqueda de este ejemplar que destroza todo a su paso, los protagonistas terminarán por entender que la *Indominus* “is learning where she fits on the food chain” (Tevorrow, 2015).

Ahora bien, podemos observar que se estructuran dos series de tensiones ideológicas en torno a la modelización del tiranosaurio que, tanto a nivel morfológico como comportamental, ofrecen una crítica al lugar de lo humano en un cuadro de mundo que, aunque prehistórico en la actualidad, se rige por las reglas de la esfera ecológica o aquello que Lotman (1999) definió como el “confín fisiológico”. En primer lugar, destacamos que, gracias a los descubrimientos recientes de la genética, estos investigadores desarrollaron aquello que definen como “a whole new frontier” (Tevorrow, 2015): híbridos modificados genéticamente. El genetista a cargo de la creación de estos seres, el Dr. Henry Wu (BD Wong), explicará que estos no son gestados, sino “designed” (Tevorrow 2015). Nos referimos a un trabajo de ingeniería, una modelización genética de la vida prehistórica, a partir de la cual el ser humano juega con la creación de vida (mitema frankenstaniano que la ciencia ficción repite asiduamente). En una conversación con el dueño del parque, el genetista recordará que

Nothing in Jurassic World is natural. We have always filled gaps in the genome with the DNA of other animals. And if the genetic code was pure, they will look quite different. But you never asked

for reality. You only asked for more teeth (Tevorror, 2015).

En este punto, la lectura del film parece instaurar el interrogante en torno al modo de modelización de los dinosaurios: ¿estamos ante una reconstrucción verosímil que tiene fundamentación científica? ¿O ante un imaginario cultural que este centro jurásico, atravesado por las leyes de mercado, se ve obligado a replicar? ¿Cómo la Rex rellena aquí el abismo de sentidos en torno a la imagería presemiótica? Cabe recordar que, a nivel visual (podríamos decir morfológico), la especie es el resultado de un proceso de “des-extinción”, plausible gracias a la constitución del ADN, abriendo interrogantes sobre los aspectos éticos que conlleva la manipulación genética.

En segundo lugar, en *Jurassic World*, el intervalo semiótico ofrece un mecanismo para repensar la etología de las especies, particularmente aquella que apunta a una matriz de agresividad como vector común en todo ser vivo, sea este contemporáneo o atávico. En este sentido, se ponen de manifiesto dos miradas encontradas. Mientras para los ingenieros genéticos la manipulación del genoma jurásico es un testeo de la posición, nuestra especie dentro la cadena trófica en el mundo natural (dirá el dueño que “Jurassic World exists to remind us how very small we are, how new”, Tevorror, 2015), los militares, de manera análoga, encuentran en el dinosaurio una máquina de guerra en potencia. A diferencia de un espía que puede alternar posiciones o de un droide que puede ser hackeado, las especies prehistóricas son instintos manipulables: “they’ve got millions of years of instincts in their cells, instincts that we can program. Their loyalty cannot be brought” (Tevorror, 2015). Como pudimos observar en investigaciones anteriores (Gómez Ponce, 2016), el instinto deviene aquí categoría semiológica: a través de estrategias discursivas (y de la traducción de premisas de las ciencias naturales que se vuelven funcionales para armar el argumento de la película), el instinto “pierde” su trazo biológico y deviene herramienta por medio de una excitación, una manipulación (diseñable) mediante ingeniería genética.

En ambos casos, la agresividad instintiva del dinosaurio da cuenta de que la lucha (“the struggle”) es parte de la naturaleza: la supervivencia del más fuerte depende de la posición del ser vivo en la pirámide de la vida y de las ventajas que este puede sacar para escalonarse en la cadena. No obstante, una perspectiva opuesta la ofrece Owen, esta suerte de

líder de la manada jurásico que lleva años estudiando y entrenando a lo velocirraptores, la especie enemiga por antonomasia en las secuencias anteriores de la franquicia. Este giro resulta interesante dado que, en esta versión, no solo pareciera posible la convivencia con la especie raptora, sino que, además, existe una forma precaria de cooperación con el humano. El etólogo de la prehistoria ha logrado “a bond between man and beasts”, porque, después de todo, los dinosaurios “are actually animals” (Tevorrow, 2015).



Figura 1

Imagen promocional de *Jurassic World* (2015). (cinta cinematográfica). Collin Tevorrow (Director), Rick Jaffa (Escritor), Frank Marshal (Productor). Estados Unidos: Amblin Entertainment / Universal Pictures

Para Owen, la hembra Rex no posee el mecanismo principal para canalizar la agresividad: la interacción social. Como bien practica con las manadas de raptores, el etólogo entiende que debe construirse un “mutually respect” en las especies saurias, ya que la influencia recíproca (la convivencia, la experiencia compartida entre los especímenes) es un vínculo esencial. El personaje establece una suerte de cooperación que le permite formar parte del colectivo velociraptor (él se define como alfa y el espécimen siguiente al mando, Blue, como beta), reviviendo una larga

discusión entre los dos modelos ideológicos que comporta el discurso biológico (Thompson, 2009 [1987]): el de la agresividad y el del altruismo. Para el filme, en esta lógica semiótica, la única posibilidad de desenlace es enfrentar a esta especie modificada a su proximidad biológica: el original Tiranosaurio. Una vez vencida la hembra, el parque queda deshabitado de humanos, pero ahora las especies jurásicas tienen el terreno libre para impartir sus reinados.

De este modo, en este cuadro de mundo, el caso de la Rex pone de manifiesto un interrogante en torno a “algo instintivo” que ejerce una (im)posibilidad de convivencia con nuestra especie y, por ende, de toda domesticación posible. Como bien refería el filme de 1993 (motivo que se mantiene en las cuatro ediciones), el ser humano “can’t just suppress 65 million years of gut instinct” (Spielberg, 1993). Finalmente, a través de esta configuración del Tiranosaurio, no solo triunfa lo instintivo sino, principalmente, lo atávico y prehistórico, refutando así la premisa del plan militar de utilizar los dinosaurios como armas.

3.2. Modelo 2. Un dinosaurio cooperativo

The Good Dinosaur (2015, conocida en español como *Un gran dinosaurio*) es una película animada de la productora Pixar (Disney Pictures), bajo la dirección de Peter Sohn y con un gran elenco de actores que les otorgan voces a los personajes. En este filme dirigido al público infantil, nos hallamos ante un desenlace alternativo a la extinción de los dinosaurios hace 65 millones de años. ¿Qué hubiera pasado si aquel asteroide que colisionó con la Tierra hubiera esquivado su trayectoria y, por ende, las especies jurásicas hubieran seguido su curso evolutivo? El filme responde a este interrogante de una manera creativa, dado que las especies saurias (gracias a la carencia de una presión evolutiva) incursionan en formas de lo que podríamos llamar una cultura: forman núcleos familiares, realizan prácticas ganaderas y agricultoras (sistemas de riegos y plantaciones), y, aun más extraordinario, la facultad de lenguaje reflexivo. En esta relectura ficcional del pasado, nos encontramos con el protagonista de la historia: Arlo, un miedoso Apatosaurio (especie característica del norte de América a finales del periodo Jurásico) que vive con su familia agricultora en una granja en una colina. Su padre, en un intento de que el pequeño perdiera el miedo, es llevado por la corriente de un río y muere, dejando a su familia

con la carga de la granja (recurso dramático al que, como bien sabemos, Disney recurre asiduamente). El pequeño dinosaurio se pierde y queda desamparado en un territorio que es totalmente desconocido para él.

Con todo, lo interesante en este texto es que Arlo emprende una odisea por el mundo jurásico en la búsqueda por regresar a su hogar, acompañado de un personaje bastante particular: un niño humano que no sabe hablar (apenas gesticula y gruñe) y que se presenta a la manera de un cachorro salvaje que se aventura con el protagonista como una mascota de compañía y, al mismo tiempo, ayudante (le brinda comida, protección y guía) y amigo². En este camino heroico, ambos personajes, Arlo y la cría humana (que el primero nombra como Spot), se toparán con un variado número de dinosaurios que complejizarán la trama y serán tanto colaboraciones como obstáculos en el camino de regreso de nuestro protagonista.

Así, Arlo y Spot se encontrarán con tres Tiranosaurios rancheros de acento sureño que, en clara parodia a los cowboys del oeste norteamericano, buscan a su rebaño: Nash (A.J. Buckley), Ramsey (Anna Paquin) y su padre, Butch (Sam Elliot). Estos Rexs ganaderos son seres sociales, alejados de toda práctica agresiva y comportan sus propias manifestaciones artísticas, tales como tocar la armónica y contar historias pasadas alrededor del fuego (descubrimiento que, según podemos observar, los dinosaurios han alcanzado en este cuadro de mundo). El pequeño dinosaurio y su acompañante humano colaborarán con los Rexs, al mismo tiempo que aprenden una lección de vida importante para nuestro protagonista. Porque, una vez resuelto el misterio del hurto del rebaño, Butch, el patriarca de esta manada prehistórica, reflexionará sobre el miedo como condición necesaria para todas las especies, al explicar cómo obtuvo las cicatrices que orgullosamente muestra. Al recordar su encuentro con un cocodrilo, le dirá a Arlo que

If you don't get scared of a croc biting you on the face, you ain't alive. Listen, kid, you can't rid of fear. It's like Mother Nature: you can't beat her or outrun her, but you can get through it. You can find out what you're made of (Sohn, 2015).

2. Además de estos dinosaurios que hablan y cultivan, el texto ficcional opera aquí a través de otro “error histórico” dado que, como bien mencionáramos líneas arriba, el surgimiento de los primates (y, por ende, del *Homo sapiens*), solo fue posible gracias a la desaparición de las grandes especies. En términos paleobiológicos, la convivencia entre ambos seres vivos hubiera sido, en principio, imposible.

En estos personajes, el miedo, aquella emoción que Lotman (1970) hipotetizó como una de las principales regulaciones de los sistemas culturales, junto con el honor y la vergüenza, se construye como parte esencial en la vida dentro del mundo natural. Pese a su gran tamaño y a ser los depredadores por excelencia en la prehistoria (o, en este caso, los ganaderos), los Tiranosaurios comprenden que temer es un sentimiento necesario, al que deben enfrentarse con el objeto de conocerse a sí mismos. Arlo entiende que esta lógica es visible en su amigo humano, quien, pese a ser un “cachorro”, ha atravesado un sinnúmero de peligros y le ha ayudado a sobrevivir en este mundo hostil. Aprendida la lección, los protagonistas siguen su camino y, luego de variadas proezas, llegan a aquel lugar que llaman “hogar”.

Pese a la amistad construida y al gran número de amigos encontrados, Arlo y Spot son dos especies diferentes que, aunque pudieron establecer un diálogo precario (entre aullidos y gestos), pertenecen a esferas distantes: un lenguaje rudimentario que organiza una frontera no como límite infranqueable, sino como zona altamente porosa y dialógica. Es por este motivo que, al llegar a la colina, Spot será adoptado por lo que pareciera ser una familia de humanos más evolucionados, quienes vienen siguiendo su rastro. El cachorro humano, huérfano pero lo suficientemente fuerte para sobrevivir por sí solo, necesita del mismo vínculo afectivo que Arlo: ambas especies, requieren de ese círculo social cercano que llaman familia.



Figura 2

Arlo, Spot y los Tiranosaurios, relatando historias junto al fuego. Imagen promocional. The Good Dinosaur (2015). (cinta cinematográfica). Peter Sohn (Director), Erick Benson (Escritor), Denise Ream (Productora). Estados Unidos: Pixar Animation Pictures / Walt Disney Pictures.

Con todo, el cuadro de mundo que constituye este filme da cuenta de una alternancia de roles que no está marcada por la diferencia biológica, sino por prácticas culturales, dado que la cultura es poseída por los dinosaurios y los humanos, por su parte, se encuentran en estado salvaje (o, al menos, en vía de desarrollo cultural). Existen, en este aspecto, dos factores fundamentales a considerar: que, en primer lugar, los dinosaurios son capaces de expresarse mediante formas complejas de lenguaje (no solo hablan, sino que, además, dejan sus marcas como una suerte de firma y poseen nombres propios) y que, en segundo lugar, el estado salvaje se encuentra en el pequeño humano. En este último aspecto, como bien refería Lotman (1999), radica una de las distancias fundamentales con el mundo animal: parecería que, en principio, el ser humano es la única especie capaz de individualizar a sus pares. En la teoría lotmaniana, el nombre propio se instaura como “la más aguda manifestación de la naturaleza humana” (1999: 52).

En este sentido, resulta de importancia la capacidad cultural “impredecible” que el pequeño humano manifiesta, poseedor de ciertos “trucos” que les permiten a ambos personajes sobrevivir: comporta ciertos ases de inteligencia que se enfrentan a las inclemencias del entorno hostil y desconocido para ambos. Arlo pensará que su compañero es una “crazy creature”, aunque los restantes dinosaurios, incluidos los Tiranosaurios, se encargarán de demostrar que “clearly you have a connection” (Sohn, 2015). Con todo, entre el Apatosaurio, los Rexs y el propio humano la convivencia ha sido posible: sobre la base de la empatía y la cooperación, las especies (aquellas prehistóricas, aquellas en vías de desarrollo evolutivo) confluyen en un mismo espacio dialógico que organiza al cuadro de mundo prehistórico como cartografía altruista y colaborativa.

Cabe destacar además la importancia que adquieren los valores y las prácticas socioculturales que esta película traduce en una narración para niños mediante figuras del universo jurásico como recursos retóricos. En tal sentido, en este filme el dinosaurio no solo “funciona” como modelización de una especie jurásica, sino que además deviene figura representativa del ser humano para hablar de la necesidad humana de desarrollar prácticas cooperativas: se trata, a fin de cuentas, de un mensaje de índole moral que el texto incorpora a través de este cuadro de mundo presemiótico que perseguimos en el presente trabajo.

3.3. Modelo 3. Un dinosaurio replicado

Finalmente, el tercer caso que revisaremos atañe al mundo digital. Más específicamente, nos referimos a uno de los fenómenos recientes que se propagan diariamente por las redes sociales: los *memes*. Combinación de parodia y estilización, parecería que los memes se presentan como uno de los productos más intertextuales en la contemporaneidad. Realizados con programas de edición de imágenes (desde los más complejos hasta aquellos más básicos), con poca definición y a veces fragmentos de frases, los memes trabajan creativamente imágenes de películas, libros, series o simplemente crean sus propios personajes y escenarios que se cristalizan en futuros usos. El nombre es deudor de la propuesta de Richard Dawkins (1986) sobre el modo de funcionamiento de los registros culturales: de la misma forma que el ADN es un replicante constante de una información biológica, la cultura se constituye a través de productos meméticos, es decir, memes.

Como bien señala Silvia Barei (2012), nos hallamos ante un lenguaje cultural relativamente reciente que requiere otro tipo de competencias cognitivas en una construcción del mundo ligada a herramientas digitales: aquello que se entiende como “modelización digital”. En este sentido, todo meme pone de manifiesto una mimesis que “se licua en la semiosis y la modelización virtual aporta a la modelización estética (¿original?) un nuevo régimen de visibilidad, un cambio fundamental en las coordenadas espacio temporales y en la sobreimpresión de textos metonímicos” (Barei, 2012: 408). Con todo, resulta casi imposible encontrar el preciso momento en que surge determinada imagen y, más difícil aun, quién es su emisor originario: nos referimos a una autoría que parece perderse en la inconmensurable cantidad de representaciones que organizan un continuum de acercamientos y divergencias a lo largo de la red. Una vez modificada la imagen original, el producto circula libremente sin regímenes legales que parecieran cubrirlos y sufriendo modificaciones recursivas a partir del uso que cada lector pretenda darle. Modelo peirceano de la era digital, la semiosis aquí también es infinita: los memes no poseen principio ni final, pero configuran un propio cuadro de mundo en otro tipo de soportes culturales.

En esta lógica, que recupera activamente registros de memoria

de todos los soportes y las culturas, el dinosaurio encuentra un “nicho semiótico” especial, como elemento recurrente para ironizar ciertos aspectos de la cultura contemporánea. Desde los que parodian grandes filmes hasta aquellos que se encargan de trazar nuevamente la distancia entre evolucionismo y creacionismo, los memes en torno a las modelizaciones de los dinosaurios son innumerables. No obstante, en este trabajo, nos interesa un modelo particular que proponen estas textualidades recientes. Nos referimos a la hilarante replicación de memes del Tiranosaurio que concentran su sentido paródico en uno de los rasgos más sobresalientes de esta especie: el largo de sus brazos. Aunque los científicos hayan explicitado que la capacidad predatoria de este dinosaurio recae en su cráneo, su gran dentición y la fuerza de su mandíbula (Moratalla, 2008), la cultura aún se sigue preguntando cómo tamaño espécimen pudo sobrevivir con extremidades tan cortas. Los ejemplos son innumerables y un breve rastreo por la web obtiene como resultado las más variadas reproducciones. Veamos algunos ejemplos:



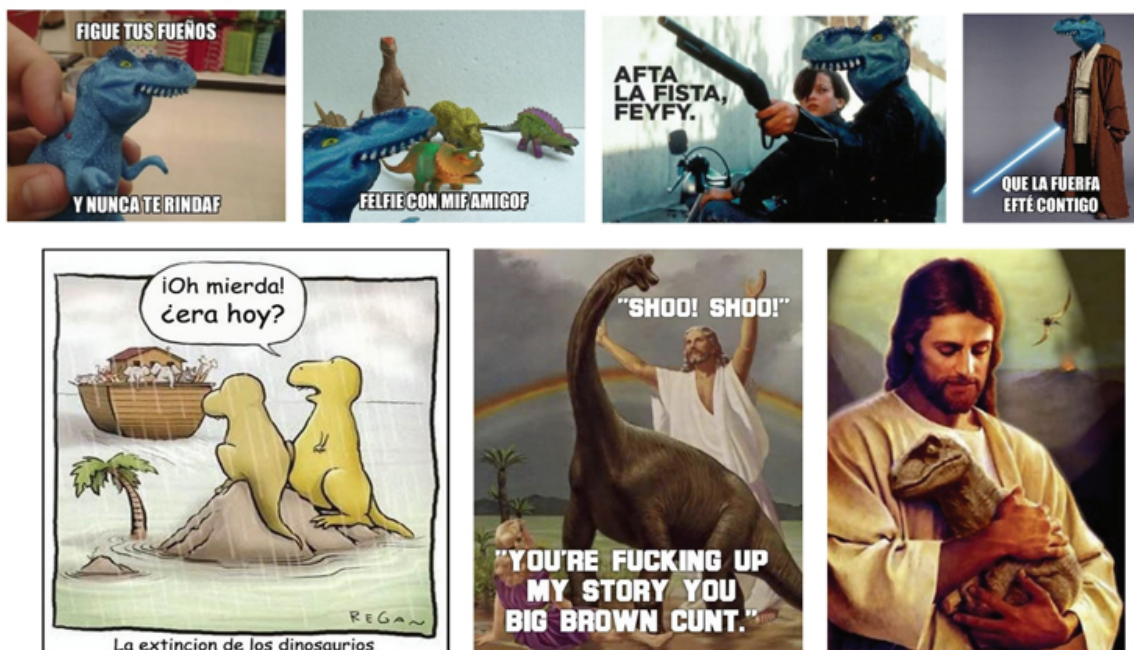


Figura 3. Memes de los dinosaurios

En una primera serie de imágenes, atendemos a las imposibilidades prácticas que tendría el Tiranosaurio al querer, por ejemplo, alcanzar el rollo de papel higiénico, tender una cama, levantar una pesa, o frotar lo que pareciera ser la lámpara mágica de Aladino. En otros casos, los memes resuelven de manera ingeniosa esta limitación morfológica del saurio: una suerte de manos mecánicas y uno de los inventos más controvertido de los últimos tiempos, el *selfie stick*, desplazan esta problemática corporal.

No obstante, uno de los casos recientes más controvertidos ha sido el meme generado a partir de una fotografía de un juguete de Tiranosaurio que se mastica su propia mandíbula. Como si el dinosaurio tuviese alguna dificultad para la producción del habla por este “defecto” morfológico, los creativos autores anónimos han construido innumerables imágenes en las cuales todo sonido consonántico puede ser reemplazo por una “F”. En primer lugar y bajo el inspirador lema “figue tuf fueñof y nunca te rindaf”, el Rex de plástico se convirtió en un recurrente continuum que desplegó los más variopintos intertextos que lo llevaron a protagonizar paródicamente filmes como *Terminator*, *Star Wars* o simplemente, ser parte de una *selfie* con otros dinosaurios de juguete.

En todos los casos, estos memes, textos culturales díscolos, están orientados a recrear, a través del humor, una especie de la que poco sabemos, pero aún sigue sorprendiéndonos. Si con *Jurassic World* el Tiranosaurio se postulaba como una competencia biológica para el hombre y, por otro lado, en *The Good Dinosaur* funcionaba como elemento cooperativo, en estas textualidades le permiten a la cultura dar cuenta de ciertas “limitaciones” del mundo natural que son, a fin de cuentas, también propias de lo humano. Estos memes cuestionan la idea de un diseñador perfecto de la naturaleza: de aquello que Richard Dawkins (2002[1976]) denominó un “relojero ciego”. En este cuadro de mundo, las especies saurias se vuelven funcionales para dar cuenta de que esta larga discusión biológica donde la naturaleza operaría de maneras misteriosas y que en la evolución hay un condimento azaroso que aún la ciencia no puede explicitar.

Asimismo, puede destacarse el hecho de que, en los memes, los dinosaurios son recursos semióticos que permiten hablar del orden de lo humano (Barei, 2013), aspecto similar a lo que ocurre con la película de Disney pero, en este caso, aplicado en clave paródica. El humor y la parodia se presentan, en tal sentido, como puentes que permiten la traducción entre mundo cultural y mundo prehistórico, inscribiéndose en coordenadas contemporáneas. En tal sentido, se recupera el papel capital que ocupan los animales y la imposibilidad, según comentáramos con Lotman, de separarlos del colectivo humano: son, finalmente, un “paradigma inevitable” que aun en la actualidad explica nuestra condición con los más variados matices de sentido.

4. BREVES CONCLUSIONES

De manera exploratoria, hemos podido observar cómo a través de diversas textualidades, tanto mundo natural como mundo prehistórico ingresan en el orden cultural mediante los lenguajes que habilitan su traducción. Cuanto más “alejado” estén los sentidos del campo de la esfera humana (ya sea en el tiempo o en la distancia espacial), mayor es el empeño que manifiesta el sistema por insertarlos en su interior (Lotman, 1999). En este punto, ocupan un lugar privilegiado los textos artísticos como mecanismos que ponen de manifiesto un modo cognoscitivo de pensar el lugar de lo humano en relación con especies que pueden o no haber estado

presentes en su historia evolutiva: nos referimos a textos (filmes, memes) que, desde la semiótica de la cultura, son configuraciones semánticas que cartografían un cuadro de mundo a través de “algo arcaico” (Lotman, 1999, 45). Son textos que permiten reconocer toda una mitología del principio en esto que hemos llamado el cuadro de mundo presemiótico.

El campo teórico de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman y algunas categorías dispersas por su edificio teórico nos permitieron indagar sobre modos contemporáneos de traducción de un pasado no vivido, centrándonos en la categoría poco explorada del cuadro de mundo, indagando sobre un cuadro de mundo anclado en una presemioticidad o un sentido anterior al sentido. Desde esta perspectiva, el mundo cultural y el mundo de la vida (como así también presente y pasado) no parecerían estar tan alejados. Porque, si ante los ojos de la cultura, la naturaleza se opone a los fenómenos sociales y culturales, la semiótica de Lotman permite demostrar que existen lenguajes que generan un “quiebre” con el orden biológico y dan cuenta, en palabras del semiólogo, de la “decadencia fisiológica”. Todo fenómeno o acontecimiento biológico tiene que volverse “humano” para influir en la conciencia del hombre, y esto solo es posible a través de la adquisición de una “*inteligibilidad semiótica*” (1999: 183, la cursiva es nuestra). En esta oportunidad, un quiebre de sentidos que ubica al dinosaurio en una nueva frontera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAREI, S. (2012). “Efectos retóricos de modelización: perspectivas desde la complejidad cultural”. En *Actas del I Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina*, Alejandra Vitale (comp.), 399-413. Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica.
- _____. (2013). “Fronteras naturales / fronteras culturales. Nuevos problemas / nuevas teorías”. En *Cultura y formas de la vida I. Perspectivas teóricas*, Silvia Barei y Ariel Gómez Ponce (comps.), 13-28. Córdoba: Ferreyra Editor.
- _____. y ARÁN, P. (2002). *Texto, memoria, cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Ediciones El Espejo.
- _____. et al. (2006). *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*.

- Córdoba: Ferreyra Editor.
- CURTIR, H. *et al.* (2008). *Biología*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
- DAWKINS, R. (1986). *The Blind Watchmaker*. New York: Penguin.
- _____. (2002 [1976]). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat.
- GÓMEZ PONCE, A. (2015). “El devenir animal. El depredador como manifestación cultural”. En *Seminario de Verano I. La pregunta por lo humano*, Silvia Barei (ed.), vol. 1, 93-123. Córdoba: Ferreyra Editor.
- _____. (2016). “La morfogénesis animal. Acerca del depredador y la presa en la complejidad cultural”. En *Seminario de Verano IV. La pregunta por lo humano. Hombres / Dioses / Monstruos / Robots*, Silvia Barei (ed.), 85-109. Córdoba: Ferreyra Editor.
- LOTMAN, I. (1970). “Semiótica de los conceptos de ‘vergüenza’ y ‘miedo’”. En *Semiótica de la Cultura*, Manuel Sánchez Cáceres (comp.), 205-207. Madrid: Cátedra.
- _____. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. (1996 [1992]). “La retórica”. En *La Semiosfera I*, Desiderio Navarro (ed. y trad.), 118-142. Madrid: Frónesis Cátedra.
- _____. (1998 [1969]). “Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura”. En *La Semiosfera II*, Desiderio Navarro (ed. y trad.), 93-123. Madrid: Frónesis Cátedra.
- _____. (1998 [1986]). “La memoria de la cultura”. En *La Semiosfera II*, Desiderio Navarro (ed. y trad.), 152-162. Madrid: Frónesis Cátedra.
- _____. (1998 [1993]). “La cultura como sujeto y objeto para sí misma”. En *La Semiosfera II*, Desiderio Navarro (ed. y trad.), 140-151. Madrid: Frónesis Cátedra.
- _____. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2000 [1992]). “Sobre la dinámica de la cultura”. En *La Semiosfera III*, Desiderio Navarro (ed. y trad.), 194-214. Madrid: Frónesis Cátedra.
- MORATALLA, J. (2008). *Dinosaurios. Un paseo entre gigantes*. Madrid: Editorial Adaf.
- MORIN, E. (2011 [1990]). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- SÁNCHEZ, T. (2009). *La historia de la vida en pocas palabras*. Córdoba:

- Editorial Facultad de Ciencias Exactas y Naturales.
- SEBEEK, T. (2001). *Signs: an introduction to semiotics*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- SOHN, P. (2015). *The Good Dinosaur* (cinta cinematográfica). Peter Sohn (Director), Erick Benson (Escritor), Denise Ream (Productora). Estados Unidos: Pixar Animation Pictures / Walt Disney Pictures.
- SPIELBERG, S. (1993). *Jurassic Park* (cinta cinematográfica). Steven Spielberg (Director), Michael Cruchton (Escritor), Kathleen Kennedy (Productor). Estados Unidos: Amblin Entertainment / Universal Pictures.
- TEVORROW, C. (2015). *Jurassic World* (cinta cinematográfica). Collin Tevorrow (Director), Rick Jaffa (Escritor), Frank Marshal (Productor). Estados Unidos: Amblin Entertainment / Universal Pictures.
- THOMPSON, W. (2009 [1987]). “Las implicaciones culturales de la nueva biología”. En *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*, James Lovelock *et al.* (comps.), 11-34. Barcelona: Kairós.
- TOPOROV, V. (2002). “Animales”. En *El árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, Rinaldo Acosta (ed.), 23-25. La Habana: Casa de las Américas / Criterios.

Recibido el 5 de abril de 2017.

Aceptado el 28 de abril de 2017.

EN TORNO AL ESTUDIO HISPÁNICO DE LA MICROFICCIÓN CONTEMPORÁNEA: OBJECIONES A LA CONSIDERACIÓN DEL MICRORRELATO COMO TEXTO NARRATIVO¹

AROUND THE HISPANIC STUDY OF CONTEMPORARY FLASH FICTION: OBJECTIONS TO THE CONSIDERATION OF MICRO- STORY AS A NARRATIVE TEXT

Jorge GÓMEZ VÁZQUEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

jorgegrual@hotmail.com

Resumen: En este estudio exponemos ciertas objeciones sobre la concepción y definición del microrrelato como texto narrativo, pues la particular narratividad del fenómeno literario aludido, también denominado minicuento o minificción, no resulta acorde con la delimitación de texto narrativo, tanto por los frecuentes casos de elisión parcial o completa de la secuencia textual narrativa, por ejemplo, como por los constantes casos de hibridez o mixtura narrativa entremezclada de elementos no narrativos. En este sentido, preferimos la denominación de microficción por resultar un término más abarcador, distintivo y adecuado para este singular género estudiado.

Palabras clave: Mini/Microficción. Mini/Microrrelato. Mini/Microcuento. Texto narrativo. Narratividad.

1. Este estudio se ha realizado en el marco de los estudios de Doctorado de la UNED, dentro del Programa de Doctorado en “Filología. Estudios lingüísticos y literarios: teoría y aplicaciones”.

Abstract: In this study, we expose certain objections about the conception and definition of the micro-story as narrative text, because the particular narrativity of the literary phenomenon mentioned, also called micro-tale or micro-fiction, does not agree with the delimitation of narrative text: as much for the frequent cases of partial or complete elision of the narrative textual sequence, for example, as by the constant hybridity or mixed narrative mixture of non-narrative elements. In this sense, we prefer the definition *microfiction* to be a more comprehensive, distinctive and appropriate term for this unique genre studied.

Key Words: Mini/Micro-fiction. Mini/Micro-story. Mini/Micro-tale. Narrative text. Narrativity.

1. PREVIAS ACLARACIONES SOBRE NOMENCLATURA Y PERSPECTIVAS NARRATIVISTAS EN LA MICROFICCIÓN

En general, los términos mini/microcuento, mini/microficción y mini/microrrelato suelen aludir a un mismo fenómeno literario específico, en torno al cual se han utilizado diversas y creativas denominaciones, aunque en el conjunto de los estudios sistemáticos, iniciados a partir de los años 80², sobresalen —a veces con ciertos matices diferenciales— aquellos tres señalados términos más especializados: minicuento, minificción y microrrelato, cuyos dos últimos tecnicismos son los que han resultado preferentes dentro del marco teórico de los estudios actuales y colectivos hispánicos. Por otro lado, dentro de este marco teórico conjunto, se han propuesto diferentes postulados en torno a la definición, delimitación y caracterización de tal objeto de estudio microficcional. Alrededor de algunos de estos postulados, vamos a abordar y objetar ciertas perspectivas narrativistas en las que se suele concebir y definir el microrrelato como texto narrativo. Asimismo, dentro de algunas de estas perspectivas, se ha entendido y definido la minificción como un término hiperónimo que incluiría a todos los microtextos ficcionales representados por diversas especies, géneros o categorías/formas cortas literarias, entre

2. La crítica especializada ha reconocido en un primer artículo publicado de Dolores M. Koch (1981), titulado “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, el arranque de los estudios sistemáticos sobre minificción.

los cuales se hallaría como hipónimo el microrrelato (cf. Andrés-Suárez, 2008: 20-21; Lagmanovich, 2006a: 23-31). En ambos casos, diferimos de tales postulados y definiciones, pues, en primer lugar, no reconocemos la particular concepción del microrrelato (sinónimo para nosotros de minificción) como texto puro o solamente narrativo, y, en segundo lugar, tampoco concebimos la minificción como tal supuesto término hiperónimo, principalmente porque esta denominación no representa a otros géneros (o categorías/formas) breves literarios, ya sean estos antiguos (fábulas, parábolas, casos, etc.) o modernos (tal como, por ejemplo, el poema en prosa). Por otra parte, el término minificción se difundió a partir de 1970 en uno de los principales espacios fundacionales de consolidación y proyección genérica del fenómeno: la emblemática e internacional revista mexicana *El Cuento*³, dirigida por Edmundo Valadés. El distintivo término difundido en la revista de Valadés aportó una denominación acertada y precisa respecto al corpus proyectado y promocionado —a través también de su periódico concurso precursor del género— desde algunas secciones resaltadas en su revista, entre las cuales destaca la ejemplar sección permanente de “Caja de sorpresas”, en donde se conjugaba la recopilación de evidentes minificciones mundiales del siglo XIX y XX, el rescate recontextualizador de microtextos (mayormente micronarrativos) de todas las épocas y lugares y la cocreación microficcional por medio de diversas operaciones *hacedoras* de minificciones, tal y como ya había establecido Borges en colaboración con Bioy⁴. Alrededor de esta proyección, tampoco se puede obviar el gran impulso que supuso esta revista para la progresiva conciencia genérica de la minificción, en torno a la cual se difundieron

3. La palabra *minificción* aparece impresa en el sumario del ejemplar n.º 40, correspondiente a enero-febrero de 1970, de *El Cuento. Revista de la imaginación*, cuyo ejemplar puede verse en <http://www.elcuento-revistadeimaginacion.org/indexcuento.php> [20/05/2017].

4. Tales influyentes operaciones *hacedoras* de microficciones fueron practicadas por Borges, en colaboración con Bioy, en su sección microficcional “Museo”, cuya célebre sección apareció primero en los tres únicos números de la revista *Destiempo* (1936-1937) y, ya desarrollada y perfeccionada, en la revista *Los Anales de Buenos Aires* (n.º 3-11, de 1946). Estas operaciones perfeccionadas reaparecerán luego en célebres antologías de Borges en colaboración (con Bioy y/o con otros colaboradores). Así, por ejemplo, en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* ([1940] 1965), de Borges, Bioy y Ocampo, se incluirán títulos espurios a los recortados textos hiperbreves ya publicados en la primera edición, cuyas intituciones espurias ya habían practicado Borges y Bioy en la sección “Museo” de 1946. Por otra parte, las diversas operaciones microfccionales de recortes, intituciones espurias, recontextualizaciones microtextuales, etc., unido a la recopilación de específicas minificciones contemporáneas, las ejecutará Borges (en colaboración o en solitario) en diversas antologías posteriores al “Museo” de 1946. Asimismo, todas estas operaciones borgianas (y bioyanas) influirán en posteriores y precursoras revistas y antologías hispánicas de minificción.

otras denominaciones alusivas a tales producciones, pero menos distintivas por su relación denominativa con el cuento, entre la cuales apuntamos solo la más general, extendida y problemática: cuento/relato breve/corto (así como el de micro/minicuento). Por otra parte, Dolores Koch procuró también distinguir —apoyándose en previas distinciones y puntualizaciones ya señaladas por Luis Leal ([1966] 1971)— entre lo que consideró como un fenómeno más narrativo y relacionado o ligado con el cuento, es decir el cuento muy breve (o *minicuento*), y aquello otro que observaba Koch, en torno a una particular producción microficcional desarrollada por destacados escritores hispanoamericanos (Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi, Virgilio Piñero, etc.), como un fenómeno literario no tan narrativo y más distintivo respecto al género cuento: el *micro-relato*, el cual, según lo solía definir Koch, “participa de la naturaleza de la narrativa, el ensayo y el poema en prosa” (1986: 9). Posteriormente, en torno a la concepción general del fenómeno microficcional, ya sea denominado y estudiado como microrrelato o minificción, las distinciones de Koch entre *minicuento* y *micro-relato* volverán a quedar subsumidas —tal vez por simplificar las dificultades teóricas que conllevan tales matices distintivos— en aquellos dos términos más preferentes en los estudios sistemáticos actuales sobre tal fenómeno literario (más allá de ciertas divergencias o postulados particulares). Ahora bien, dicho esto, nuestra mayor preferencia por el término microficción, en lugar de microrrelato, se justifica, en buena medida, por las implicaciones que conllevan las objeciones que planteamos y desarrollamos en este estudio, a través del cual se podrán observar algunos de los problemas y delimitaciones que plantean ciertos postulados más narrativistas, especialmente agudizados por destacados investigadores españoles, que suelen concebir la *narratividad* del microrrelato en base a su textualidad narrativa. Nosotros, en cambio —adelantamos aquí—, concebimos y definimos el fenómeno genérico de la *microficción* contemporánea (denominada microrrelato, minificción o minicuento) como un *microtexto literario autónomo de ficcionalidad narrativizadora gobernada por la elipsis*. Es decir, el común denominador genérico de este corpus microtextual está en su carácter *ficcional* de índole *narrativizador* o *narrabilizador*, y no en que el texto sea o deba ser narrativo, ya que, tal como se verá, no solo algunos de los necesarios elementos de la secuencia narrativa textual pueden estar elididos, sino que, más aún, la

secuencia textual narrativa puede estar completamente elidida. Asimismo, la *narratividad* prosística del específico fenómeno literario aludido puede conllevar cierta hibridez o mixtura de elementos no narrativos, tal como ya señalaba Dolores Koch respecto a su específica distinción del *micro-relato*, lo cual, pensamos, está relacionado con el desarrollo formal y sustancial de su diversa genealogía y con su denominado carácter proteico, entre otras posibles y variadas causas.

2. ACERCA DE LA LIMITADORA DEFINICIÓN DEL MICRORRELATO COMO TEXTO NARRATIVO

Vamos a señalar ahora lo indicado por Domingo Ródenas de Moya en torno a lo que suele concebirse, desde ciertos postulados narrativistas, por microrrelato, entendido este como fenómeno literario microtextual narrativo, y, por ende, texto narrativo definido como tal desde perspectivas narratológicas. Así pues, dice Ródenas lo siguiente:

Utilicemos microrrelato, minicuento [...] o cualquier denominación, el objeto al que aludimos es un texto narrativo muy breve con valor estético. Ello lo sitúa en la intersección de tres ámbitos: la textualidad narrativa, la microtextualidad y la literariedad [...]. Para que un texto literario pueda ser considerado microrrelato sólo debe cumplir dos condiciones: brevedad y narratividad. Determinar cómo se objetiva esta segunda condición es bien sencillo gracias, por un lado, a las aportaciones de la narratología y, por otro, a los estudios de tipología textual en el marco disciplinario del análisis del discurso. De acuerdo, por ejemplo, con Jean-Michel Adam, la narración es un modo de organización del discurso que implica cinco factores como constituyentes estructurales: la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante); la transformación de una estado inicial o de partida en otro distinto y final; unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso coherente; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una

virtual intriga. El microrrelato, pues, debe presentar estos requisitos o, de lo contrario, no puede ser considerado texto narrativo (Ródenas, 2007: 70-71).

Si entendemos en esta definición de microrrelato el componente de ficción integrado ya en la aludida literariedad (Garrido Domínguez, 1993: 29), y profundizamos algo más en esa imprecisa brevedad⁵, estaremos de acuerdo con Ródenas en todo lo señalado, salvo en uno de los tres puntos fundamentales: lo seguido por Ródenas para definir un texto como narrativo, es decir: “la descripción de la secuencia narrativa que elabora Jean-Michel Adam, [en] *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan, 1992” (Ródenas,

5. En este sentido, si consideramos los principales espacios fundacionales de proyección genérica de la microficción, tales como precursoras revistas y antologías hispánicas, se comprobará que la extensión más recurrente y marcada de la minificción allí difundida no suele exceder la hoja impresa y las 300 palabras. En torno a tal extensión microtextual, se establece, pues, el mayoritario corpus de minificciones recopiladas (y resignificadas) en las consideradas iniciadoras antologías hispánicas del género, tales como, por ejemplo, *Cuentos breves y extraordinarios* (1955; 2ª edición ampliada en 1973) y *Libro del cielo y del infierno* (1960), ambas elaboradas por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; *El libro de la imaginación* (1970; 2ª edición aumentada en 1976), de Edmundo Valadés; *Los primeros cuentos del mundo* (1977), de Enrique Anderson Imbert; *Brevísima relación del cuento breve de Chile* (1989) y *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990), ambas compiladas por Juan Armando Epple; *La mano de la hormiga...* (1990), de Antonio Fernández Ferrer; *Antología del cuento corto colombiano* (1994), de Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer, etc. Respecto a los términos *minificción* y *microrrelato*, comenzarán a difundirse en los títulos de antologías publicadas a partir del último lustro del siglo XX, tal como se comprueba ya en las siguientes antologías: *Dos veces cuentos. Antología de microrrelatos* (1998), de Joseluis González; *La minificción en Colombia. Antología* (2002), de Henry González Martínez; *La minificción en México. 50 textos breves* (2002) y *Minificción mexicana* (2003), ambas de Lauro Zavala; *La minificción en Panamá. Breve antología del cuento breve en Panamá* (2003), de Enrique Jaramillo Levi, etc. Por otro lado, la extensión microtextual mencionada será, de igual manera, la más recurrente y marcada en las relevantes secciones de minificción difundidas en precursoras revistas hispanoamericanas, tal y como sucede, por ejemplo, en las secciones de “Caja de sorpresas” y, posteriormente, en las secciones del correo y concurso de minificciones —precursor concurso del género en donde ya se establece la extensión microtextual máxima en torno a las 250 palabras— de la revista *El Cuento* (1964-1999), refundada por Valadés (México, 1915-1994), cuya difusión y promoción minificcional repercutirá sobre otras revistas, entre las cuales cabe destacar la colombiana *Ekuóreo*, *Revista de minicuentos* (1980-1984; 1992), dirigida por Zamudio y Kremer, y la argentina *Puro Cuento* (1986-1992), dirigida por Mempo Giardinelli. Pero más allá de tales espacios fundacionales de proyección genérica de la minificción, la caracterizadora hiperbrevedad de la microficción (mayormente hispánica) proviene, sustancialmente, de su llamado carácter proteico en relación con el extenso y perenne repertorio microtextual (especialmente micronarrativo) de la tradición oral y literaria, ya sea a través de la adopción formal, pero disfuncional, de categorías/formas cortas arcaicas y tradicionales, tales como, por ejemplo, el conjunto de los llamados géneros gnómicos, ya sea a través de esferas de producción creacional más relacionadas con la concepción tradicional de la escritura de fragmentos o aforismos, o ya a través de ciertas adaptaciones y derivaciones modernistas hispánicas del poema en prosa, entre otras variadas hibridaciones genéricas y revestimientos proteicos, algunos de los cuales implican también múltiples microformas transliterarias. En torno a todo esto y a su general intensificación de la elipsis, la compleja y particular *narratividad* del microrrelato o minificción resulta precaria o problemática en su definición pretendida de texto narrativo.

2007: 71).

Creemos que este tipo de asunciones narratológicas son las que han supuesto o suponen un escollo para comprender y abarcar bien la particular y distintiva fenomenología de la *narratividad* del microrrelato. No estamos diciendo aquí que cierta secuencia narrativa no se produzca (secuencia que, por otra parte, otros autores suelen simplificar), sino que en el fenómeno del microrrelato no siempre se produce de una forma *textualmente* evidente (hay también casos, por otro lado, de una *narratividad* en torno a conceptos o ideas), ni siempre se ofrece textualmente tal secuencia, ya que pueden aparecer elididos algunos factores básicos y constitutivos de tal secuencia narrativa, o, más aún, hay ciertos casos de extrema elisión de tal secuencia narrativa. Parte de lo que aquí señalamos ya lo indicó Juan Armando Epple en el prólogo de su antología de 1990, en donde apuntaba a esa secuencia narrativa —aquí más simplificada— que debe tener el microrrelato, pero considerando también lo siguiente:

lo que distingue a estos textos como [micro-]relatos es la existencia de una situación narrativa única formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque en algunos elementos de esta triada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos. [...] El dinosaurio es un ejemplo propicio: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Aquí la narración está reducida al mínimo posible, a un eje clave de la tensión narrativa, mostrando el quiebre de las fronteras entre la realidad y el sueño, la súbita interrupción de lo fantástico. Pero en ésta hay un decurso temporal (fijado en los verbos) y una referencia a la situación espacial (“allí”, el lugar donde ocurre la experiencia). Hay otros [micro-]relatos donde no están explicitados todos los elementos básicos que concurren a particularizar el estrato del mundo narrado (algo que hace o le ocurre a alguien en algún lugar), pero donde hay al menos uno de ellos sosteniendo la concreción de lo narrado, convocando o aludiendo implícitamente a los otros para consolidar su connotación de sentido (Epple, [1990] 1999: 20 [la redonda es nuestra]).

Este tipo de microrrelatos en los que no se explicita la secuencia narrativa íntegra son abundantes y, lógicamente, seguirán produciéndose en abundancia dentro de la fenomenología característica del microrrelato o minificción. La perspectiva más narrativista del microrrelato, basada en la concepción de la secuencia textual narrativa, resulta precaria y no puede abarcarlos ni definirlos, solo ignorarlos o emparentarlos con otras especies o categorías literarias hiperbreves, lo cual, desde nuestro punto de vista, supone un craso error, pues son fenómenos evidentes de la microficción (precisamente son los fenómenos más característicos dentro del desarrollo particular del fenómeno literario denominado minicuento, minificción o microrrelato). Para indicarlos como tales *microrrelatos*, vamos a recurrir a un destacado investigador de perspectivas narrativistas, tal y como el mismo David Lagmanovich concibe su estudio sobre *El microrrelato. Teoría e historia* (2006a: 30). Así pues, se podrán encontrar ejemplos de este tipo de microrrelatos —señalados como tales por el propio Lagmanovich— en su relevante y canónico estudio citado, en donde dedica todo un apartado a “La extrema brevedad: microrrelatos de una o dos líneas” (2006a: 49-83), y, más concretamente, en el corpus de 46 microrrelatos de la “sección C: menos de 20 palabras”⁶ (69-78). Por otra parte, los problemas planteados por Lagmanovich al final de tal apartado proceden de cierta asunción previa del microrrelato como texto narrativo. Sin embargo, el microrrelato o minificción, tal como procuraremos mostrar, no se puede definir como un fenómeno de textualidad narrativa tal cual, ya que no todos los microrrelatos reflejan su secuencia narrativa en el texto, así como tampoco se puede concebir su *narratividad* prosística como *pura*, pues en abundantes casos, muy evidentes y consignados como microrrelatos, la *narratividad* conlleva hibridación de elementos más poéticos o especulativos⁷.

No obstante, según habíamos adelantado en la introducción, podríamos solventar tales problemas al definir el fenómeno de la *microficción* contemporánea (denominada minicuento, minificción o microrrelato)

6. El citado apartado de Lagmanovich, titulado “La extrema brevedad: microrrelatos de una o dos líneas”, también se publicó en el n.º 32 de la revista *Espéculo* (Lagmanovich, 2006b), pero aquí se incluyeron nueve microrrelatos más dentro de la mencionada “sección C”.

7. No vamos a detenernos ahora en esto último, solo piénsese, entre otros muchos y posibles ejemplos, en la minificción de Arreola titulada “Camélidos”, de prosa poética y de narratividad muy descriptiva, o en la especulativa minificción de Borges titulada “Argumentum ornithologicum”. Ambas microficciones las incluyó Lagmanovich en la sección “Los clásicos del microrrelato” de su antología hispánica del género, titulada *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (cf. Lagmanovich, 2005: 70 y 76).

como un microtexto literario autónomo de ficcionalidad narrativizadora gobernada por la elipsis. Así pues, en esta básica, matizada e integral definición genérica del fenómeno literario microficcional, también estarán contempladas aquellas producciones más *hiperbrev*es y problemáticas desde una definición literal del microrrelato como texto narrativo, en las cuales se produce en lo elidido (es decir, en lo no explicitado textualmente) el desencadenamiento de una parte (o del todo) de la secuencia narrativa, pero desvelada aquí por índices de intenciones *narrativizadoras* en la creación proyectiva de situaciones (mundos) ficcionales.

2.1. Algunos ejemplos de microrrelatos de textualidad narrativa difusa

A continuación, recogeremos algunos ejemplos de microrrelatos en los que no parece desarrollarse, definirse o plasmarse bien la secuencia textual narrativa, o bien, tal como señalaba Epplé, no aparecen explicitados todos los elementos básicos narrativos. Para ello, nos serviremos de algunos de los microrrelatos recopilados por Lagmanovich en la citada “sección C” de su libro, teniendo en cuenta que la mayoría de estos, a su vez, fueron y han sido recogidos en otras tantas antologías hispánicas de minificción. Por otra parte, prescindiremos aquí de todos aquellos microrrelatos relacionados intertextualmente con “El dinosaurio”, ya que suelen repetir ese esquema narrativo analizado por Epplé, pero también por no persistir en esta temática tan archiconocida y versionada, aunque no faltan creaciones más innovadoras o meritorias alrededor de tales homenajes paródicos a este celeberrimo microrrelato⁸. Dicho esto, pasamos a transcribir algunos de los microrrelatos recogidos por Lagmanovich en su “sección C”⁹:

66. Eugenio Mandrini (Argentina): “Prueba de vuelo”
Si evaporada el agua el nadador todavía se sostiene, no cabe duda: es un ángel.

68. Marco Denevi (Argentina): “Don Juan y las mujeres”
A ninguna le disgusta tener antecesoras a condición de no

8. Respecto a esta legión de *monterrosauros*, remitimos al interesante estudio y antología de Lauro Zavala: *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso* (2002).

9. Indicaremos con un asterisco aquellos microrrelatos que ya habían sido recogidos en la citada antología de Lagmanovich (2005).

tener sucesoras.

70. Juan José Arreola (México): “De escaquística”
La presión ejercida sobre una casilla se propaga en toda la superficie del tablero.

79. Edmundo Valadés (México): “La búsqueda”
Esas sirenas enloquecidas que aúllan recorriendo la ciudad en busca de Ulises.

81. Marco Denevi (Argentina): “Justificación de la mujer de Putifar”
¡Qué destino: Putifar, eunuco, y José, casto!

82. Guillermo Samperio (México): “Bebo tu boca”
Cuando beso tus labios de agua, nunca son los mismos.

84. David Lagmanovich (Argentina): “La hormiga escritora”

Si una hormiga resultara escritora, ¿qué podría escribir sino minificción?

88. Adolfo Bioy Casares: “Escribir”
Cada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente.

92. Luisa Valenzuela (Argentina): “Confesión esdrújula”
Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope.

95. Augusto Monterroso (Guatemala-México): “Fecundidad”

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.

97. Agustín Monsreal (México): “Cálculos renales”

¡Cuánto sufrí para poder arrojar la primera piedra!

98. Omar Lara (Chile): “Toque de queda”

—Quédate, le dije.

Y la toqué.

102. Eugenio Mandrini (Argentina): “Fiesta completa”

Y llovieron panes sobre el circo.

(Lagmanovich, 2006a: 71-78).

Más adelante volveremos sobre estos microrrelatos, pues lo que nos interesa ahora es alternar los comentarios planteados por Lagmanovich en relación con esta sección suya, de tal forma que podamos avanzar hacia el

punto más crítico del microrrelato definido como texto narrativo.

2.2. Planteamientos sobre los límites del texto narrativo en otros posibles microrrelatos más hiperbreves

Así pues, en relación a la extrema brevedad, Lagmanovich comenta otro microrrelato no incluido en su corpus y titulado “Desinencia” (escrito por el español Juanjo Ibáñez), cuyo texto dice así: “Cuando estaba escribiendo el cuento más breve de su vida, la muerte escribió otro más breve todavía: ven”. Sobre la alusión en este microrrelato a otro no escrito y más hiperbreve, Lagmanovich se plantea cómo se podría escribir tal cosa, pues “si intentamos escribir tan sólo lo que presuntamente dijo la muerte, no tenemos un microrrelato, sino una orden expresada con una lexía aislada, por añadidura monosilábica; y no es así como se construye literatura” (2006a: 79). Bien, dejemos de lado la consideración de cómo se construye literatura, pues ya sabemos que su herramienta es la palabra, pero recordemos también que el arte contemporáneo ha apelado recurrentemente a la abstracción y al minimalismo, a lo conceptual y al contexto, a la deconstrucción y al silencio..., conformando así obras artísticas que cuestionan no solo las propias herramientas implicadas en sus respectivas artes, sino el arte mismo. En torno a esto, pensemos en pintura en la indagación del blanco sobre blanco de Malevich, pensemos en escultura en la mera recontextualización de un urinario en fuente de Duchamp, pensemos en música en el silencio de la pieza 4’33” de John Cage...

A continuación, Lagmanovich se pregunta si sería posible reducir aún más la extensión decreciente de los microrrelatos recopilados al final de su “sección C”, en donde el último de estos, “Fiesta completa”, consta de ocho palabras si se computa el necesario título (fundamental en estos casos), el cual lo incluye tentativamente apelando a “su carácter ingenioso y su recurrencia a la intertextualidad que evoca en el lector”¹⁰ (2006a: 79). Sin embargo, al haber concebido este último microtexto como microrrelato, Lagmanovich piensa en otro que también podría haber recopilado, escrito por el español José Costa Santiago, titulado “¡Sorpresa!”, y que dice así: “La

10. Presuponemos, por tanto, que Lagmanovich percibe aquí el desencadenamiento narrativo de tal situación ficcional expuesta.

primera mañana después de mi muerte”. Sobre este último, Lagmanovich comenta lo siguiente:

¿Un relato donde nada se relata, puesto que no existe forma verbal alguna que tome a su cargo la exposición del desarrollo de una acción? Cualquiera puede enhebrar unas cuantas formas nominales y dejarlas sobre el papel; pero, por mucho que las formas cambien, lo que el lector espera es —palabra más, palabra menos— lo que recibía del “cuento” el oyente de antaño: “Había una vez una viejecita que vivía en medio del bosque...”. No es broma: es que hay que distinguir entre un relato y aquello que no lo es. Se puede innovar, pero no a costa de la narratividad (2006a: 79-80).

Según vemos, Lagmanovich entra en consideraciones ajenas al asunto crucial, sin abordar del todo lo que puede provocar, en última instancia, la *narratividad* de tales fenómenos microfccionales. En primer lugar, se observa cierta contradicción al principio de su comentario, ya que indica que un *relato* debe tener, al menos, un verbo explícito “que tome a su cargo la exposición del desarrollo de una acción”. Si fuera esto así, no se explica entonces la denominación y concepción de microrrelato, además de su doble recopilación en su citado apartado y en su antología del género (cf. Lagmanovich, 2005: 95), del microtexto de Marco Denevi, en el cual no está explícito ningún verbo, al igual que sucede en el titulado “Sorpresa”. Así pues, dejando a un lado el valor estético, la pregunta es la siguiente: ¿cuál es la diferencia entonces para considerar al microtexto de Denevi como microrrelato y dudar tanto, por ejemplo, del de José Costa?

3. DEL MICRORRELATO COMO TEXTO NARRATIVO AL MICRORRELATO DE NARRATIVIDAD NO TEXTUAL

A diferencia de tales interrogantes aludidos por Lagmanovich, nosotros pensamos que ambos microtextos son lo mismo: fenómenos microfccionales cuya *narrativización* completa está contenida en su elipsis, la cual requiere del lector para recomponer la situación ficcional presentada en mundo narrado. En ambos microtextos hay índices mínimos

que contribuyen a *narrativizar* la situación (mundo) ficcional presentada. Así, por ejemplo, la asignación del título y la situación ficcional expuesta produce un nexo virtual que contribuye a desencadenarlo todo en motor de mundo narrado. En el microrrelato “Sorpresa”, su intención ficcional *narrativizadora* se refleja por la inclusión de un título apropiado en colaboración con la selección precisa de una situación ficticia de potencial narratividad. El desencadenamiento de la secuencia narrativa sucede en la elipsis contendida entrambos, en ese salto y juego conceptual entre la indicación exclamativa del título, “¡Sorpresa!”, y la instalación sorpresiva, valga la redundancia, de tal situación ficcional presentada: «La primera mañana después de mi muerte», frase pensada o pronunciada por un personaje muerto. La sorpresa *móvil* no está solo en esta re-situación, sino en que tal hecho también se proyecta narrativamente sobre expectativas de lo que no se dice respecto al aludido mundo después de la vida, cuyo personaje-narrador, con su comunicada presencia, nos desvela el interrogante de que hay vida más allá de esta, pero sigue, como motor prospectivo *narrativizador*, manteniendo la incógnita en torno a tal sorpresa, lo que provoca también interrogantes sobre cómo (es aquello), qué (es lo que sucede), etc., en cuyo transmundo, o no-lugar aludido, el personaje está ya instalado, y en donde debe ocurrir u ocurrirá algo, o al menos ve o verá algo, o... Así pues, todo ello evidencia en el productor intenciones ficcionales *narrativizadoras* reflejadas en índices suficientes como para producir un mundo ficcional narrado, pero narrado de manera elíptica y cuya secuencia narrativa solo se completará de manera virtual y receptivamente, pues esta secuencia no aparece reflejada verbalmente en el texto. Además de esto, aquí podemos recurrir también a aquellos citados rasgos de índole pragmática y de intención, aludidos también para distinguir otros géneros como el poema en prosa o el aforismo (cf. Agudo y Jiménez, 2005: 13). En este aspecto, se evidencian las intenciones microfccionales de “Sorpresa” por lo dicho y también por su composición e inclusión deliberadas (tal como el titulado “Fiesta completa”) para la antología española de microrrelatos *Galería de hiperbreves* (2001), cuya edición llevó a cabo el microrrelatista grupo célebre del Círculo Cultural Faroni (encabezado por el escritor español Luis Landero).

Así pues, por todo lo expuesto y explicado sobre el texto titulado “Sorpresa”, nos hallamos, pues, ante un microrrelato, pero de textualidad no narrativa, ya que su intención productiva es la de generar movimiento

narrativo a la estática situación ficcional presentada, cuya narración está elidida textualmente. Por tanto, se entenderá que aquella definición de microrrelato como texto narrativo no resulta válida para este caso ni para otros tantos semejantes, tal como, por ejemplo, el de Marco Denevi, cuyo texto, recordemos, Lagmanovich recopila como microrrelato, aunque tampoco contiene siquiera un verbo¹¹. Y si esto es así, cabe preguntarse ¿por qué no le pareció este último tan objetable entonces como el de “Sorpresa”? Quizá una de las razones sea que en el de Marco Denevi se aprecian elididos los verbos que marcan las comas, pero sobre todo en el hecho de que este microtexto, al apoyarse completamente en lo intertextual, evoca mejor el desencadenamiento de una situación ficcional expuesta en todo un mundo de implicaciones narrativas. Así pues, gracias al apoyo intertextual del de Denevi, en el que el texto no es más que una mera exclamación situacional de la mujer de Putifar, se facilita o provoca mejor la proyección de todo un mundo ficcional narrado, el cual presupone en el lector unos cuadros o marcos de conocimiento en relación con esta historia presente en el *Génesis*, pero de resonancias arcaicas y material mítico greco-latino (cf. López, 1994). En todo caso, la intertextualidad no parece ser tampoco un recurso imprescindible para la creación proyectiva de un mundo ficcional narrado en su elipsis, sino un factor que contribuye a potenciar su evocación *narrativizadora*. Tampoco parece que todos los microrrelatos de muy pocas palabras exijan siempre la presencia siquiera de un verbo, si nos basamos en el de Denevi, en el de José Costa, o en el de otros tantos ejemplos posibles.

Ahora bien, sigamos avanzando. Si hemos visto que un microrrelato podría no tener siquiera un verbo (pues el verbo también puede estar elidido), y hemos visto que con muy pocas palabras se puede evocar (con o sin ayuda de la intertextualidad) todo un mundo ficcional narrado también en la elipsis, entonces, a la pregunta de Lagmanovich de si se podría producir algo más breve que aquellos y seguir siendo microrrelato, habría

11. En otro estudio publicado posteriormente, titulado *El microrrelato hispanoamericano* (2007), Lagmanovich recoge y analiza cuatro microrrelatos como ejemplos de hiperbrevedad de una y dos líneas, los cuales son los siguientes: “El dinosaurio” de Monterroso, “Justificación de la mujer de Putifar” de Denevi, “Fecundidad” de Monterroso y “Cuento de horror” de Arreola. Entre ellos, el de Denevi lo señala aquí con matices más objetables para poder concebirlo, desde su aludida postura narrativista, dentro de la clara y evidente categoría del microrrelato, ya que, a diferencia de “El dinosaurio” y de los otros dos —aunque estos dos también con ciertos matices señalados por Lagmanovich—, es el que prescinde de elementos de progresión temporal a través de su textualidad verbal (cf. Lagmanovich, 2007: 26-27).

que sospechar que es posible. No obstante, el problema es que al reducir la situación ficcional expuesta con menos palabras, más compleja será plantear tal situación con intenciones *narrativizadoras*, conforme, pues, a provocar o evocar un mundo ficcional narrado en la elipsis (aparte de esto, otro de los problemas de tales microrrelatos de textualidad tan exigua o mínima podrá ser el de su relevancia estético-literarias).

3.1. La narratividad invisible de los microrrelatos elípticos

En cualquier caso, difícil no significa imposible, pues hace ya tiempo que tales planteamientos de elipsis extrema se han llevado a la praxis dentro del fenómeno productivo de la microficción contemporánea. Así pues, podemos destacar, entre otros, dos célebres microrrelatos elípticos de textualidad no narrativa y de claras intenciones ficcionales *narrativizadoras*, los cuales son semejantes a los ya comentados, en el sentido de que uno apela a la intertextualidad (histórica) y otro no (salvo a la visual). Ambos microtextos han sido citados y recopilados en antologías de microrrelato (cf. Obligado, 2009: 222 y 223), y ambos han sido escritos por dos microrrelatistas bien conscientes del fenómeno productivo de la microficción contemporánea. Nos referimos aquí al microrrelato titulado “Luis XIV”, cuyo texto es el siguiente: «Yo», del español Juan Pedro Aparicio; y al titulado, pero sin texto, “El fantasma”, del mexicano Guillermo Samperio. Respecto al de Aparicio, cuyo autor denomina a sus microrrelatos “cuánticos” (en alusión a la física cuántica), señalamos lo que él mismo comenta sobre su específico microrrelato elíptico y, en general, sobre su oportuna teoría del microrrelato-cuántico:

A esta materia oscura en literatura la llamamos elipsis. En ningún otro género o modo literario se deja sentir con tanta fuerza como en el cuántico. [...] Cuántico [...] tiene el valor significativo de referirse a un orden distinto de la física convencional, [...] y eso creo yo que le ocurre al micro, o perdón, al cuántico que está gobernado por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de la literatura. ¿Cuál es la ley del cuántico? Sin duda la elipsis. Algún exagerado dirá, claro, y el mejor de los cuánticos sería aquel que dejara la página en blanco. [...] Pero [...]

habremos de aceptar que se necesita alguna palabra para cumplirlo, al menos una. Así lo he propuesto en mi libro La mitad del diablo [2006] con el cuántico titulado “Luis XIV” [p. 163].

Se supone que los lectores [...] tienen la suficiente cultura como para saber que Luis XIV fue el llamado Rey Sol aquel que proclamó L’État c’est Moi. Siempre que he leído el relato a alguien he visto cómo provocaba una sonrisa.

Ese “Yo” tiene para el lector la fuerza propia del monosílabo y la potencia de varios volúmenes de historia, una gran elipsis que abarca acontecimientos, intrigas, muertes, crímenes de estado [...].

En ese “Yo” hay, pues, movimiento. El que el lector culto le pone con su evocación (Aparicio 2008: 494-495 [la redonda es nuestra]).

Sin embargo, habría que puntualizar esto último, pues dicho microtexto no se apoya en una sola palabra (*Yo*), sino en su unión imprescindible con la/s del título (“Luis XIV”), ya que de lo contrario nada se *movería* en este microtexto que deviene en microrrelato en base a lo explicado por Aparicio, con cuyos argumentos coincidimos, pues percibimos bien, al igual que otros receptores, un movimiento *narrativizador* de una historia evocada gracias al apoyo intertextual. Estas intenciones *narrativizadoras* se inscriben en la selección deliberada de dos índices mínimos que procuran desencadenar movimiento al combinarse virtualmente entrambos (el nombre del título y el pronombre del texto). En este sentido, todo el microtexto es una prospección de un mundo ficcional narrado en su elipsis (cuya ficcionalidad se constata también en el sujeto enunciator de ese *Yo*, el cual no es el monarca histórico, sino el personaje histórico ficcionalizado por el contexto literario, tal como acontecería en una novela histórica). Por otra parte, se entenderá que, literal o verbalmente, este microtexto no es nada, pero en la medida en que todo aquello logra proyectarse receptivamente, entonces se actualiza tal microtexto en un destacable y meritorio microrrelato.

Respecto al de Guillermo Samperio, sin texto y titulado “El fantasma” (incluido en su *Cuaderno imaginario*, cuya obra obtuvo en México el Premio Nacional de Periodismo Literario al Mejor Libro de

Cuentos, 1988), se podría señalar algo semejante al de Aparicio, aunque con matices. En este caso, al sustentarse tal fenómeno microficcional en una referencia visual explícita por un texto (hoja) en blanco, puede resultar más descriptiva y menos narrativa la propuesta de Samperio, pues al receptor puede no evocarle historia —ni, por tanto, *narratividad*— alguna, sino solo el guiño estático y metonímico de la invisibilidad aludida. Sin embargo, aquí hay que destacar también las evidentes intenciones *narrativizadoras* en la producción de la situación (mundo) ficcional presentada y las señales pragmáticas en las que se debe encuadrar tal fenómeno microficcional. Estos rasgos de índole intencional y pragmática no se pueden obviar para la clasificación de este microtexto como microrrelato o minificción, pues sabemos que el autor, tal como en el caso de Aparicio u otros, no ha pretendido producir exactamente un poema visual, un chiste o cualquier otra especie microtextual semejante, sino que su intención y propuesta literarias no ha sido otra que la de ofrecer el posible fenómeno microficcional más elíptico que se pudiera producir. Tampoco debemos olvidar aquí el hecho de que, en general, este tipo de propuestas microfccionales, de reducción máxima de palabras y consiguiente extrema elipsis, se inscriben dentro de la celebridad acaparada por “El dinosaurio”¹². Y tampoco debemos olvidar que el fenómeno microficcional titulado “El fantasma” ha conseguido transmitir o evocar en receptores y/o antólogos de minificciones, tal como pretendió su autor, toda una historia: la historia mejor contada sobre un fantasma, o la historia más larga, o más breve, sobre un fantasma, dependiendo de la apelación receptiva a la enciclopedia de cada uno. Según señala el propio Samperio, “El fantasma” es “un relato muy largo, o [...] [el] más breve nunca escrito. Se llamará [...] «Fantasma» en una nueva edición. Claro que proviene de superar a mi maestro Monterroso, por [...] «El dinosaurio». [...] Busqué no solo la «microbrevedad», sino el texto significativo más breve” (cf. en la entrevista a Samperio realizada por Rafael Pontes Velasco, la cual fue incluida en su tesis doctoral, titulada *La puerta de la cárcel está abierta. La poética de Guillermo Samperio*¹³ [2011: 603] 2013:

12. Publicado en *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), en cuyo libro de Monterroso aparece algún que otro microrrelato más, tal como, por ejemplo, el titulado “Vaca”.

13. En torno a “El fantasma” de Samperio, remitimos al capítulo IV, titulado también “El fantasma”, de tal tesis doctoral de Pontes, así como a su Apéndice de entrevistas a Samperio con alguna que otra referencia a esta microficción. Por otra parte, en relación con la minificción y la conciencia sobre este género en Samperio, remitimos a sus artículos escritos específicamente para los Congresos Internacionales de Minificción, tales como el II celebrado en Salamanca, España, 2002 (cf. Samperio, 2004: 65-69), y el IV realizado en Neuchâtel,

599). Por tanto, desde tales perspectivas apuntadas, en donde los rasgos intencionales y pragmáticos son aquí muy evidentes, estaríamos, pues, ante la propuesta del fenómeno microficcional de extensión textual más reducida, especialmente en caso de suprimirle el artículo a “El fantasma”, tal como propuso Samperio para futuras ediciones.

En relación con este *tour de force* por el infinito de la elipsis sobre el mínimo soporte textual *narrativizador*, Francisca Noguerol, en su tesis sobre Monterroso ([1993] 1995: 46), ya señalaba la superación del modelo de “El dinosaurio”, tanto por “El fantasma” como por el microrrelato titulado “Dios”, del mexicano Sergio Golwartz, cuyo texto repite la misma palabra del título. Este microrrelato de Golwartz es el último de los 42 relatos incluidos en su libro *Infundios ejemplares* (1969), el cual tiene forma de embudo decreciente al ir reduciendo las palabras en cada uno de los textos (el primero consta de 500 palabras hasta llegar a este último de solo dos palabras iguales: “Dios”: «Dios»). Lauro Zavala (2004: 97-98; 2006: 48) comenta todo esto y alude a una especial lectura del microrrelato de Golwartz dentro del contexto mexicano, país mayoritariamente católico. Por otra parte, sobre la elipsis contenida en “Dios”, Zavala señalaba, en su artículo “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario” (1996), lo siguiente:

Una lectura literal [...], paradójicamente, puede llevar a reconocer lo que podría ser la narración más extensa del mundo. De hecho, su interpretación está en función directa del capital cultural y de la enciclopedia intertextual que posea cada lector, a la vez que permite efectuar simultáneamente lo que, siguiendo a Andrea Bell, podríamos llamar una lectura elíptica (resaltando sólo algunos episodios) o una lectura parabólica (de carácter metafórico y con final sorpresivo, necesariamente epifánico). Sin duda, éste es uno de los [...] ultracortos con mayor densidad genérica y con mayor gradiente de polisemia en la narrativa contemporánea (1996: 76).

Como se ha visto, la definición del microrrelato como texto

Suiza, 2006 (cf. Samperio, 2008: 569-580).

narrativo no resulta operativa para este tipo de evidentes producciones microficcional es. En estos casos, los rasgos e índices pragmáticos (contextuales) e intencional es colaboran también para determinar la particular ficcionalidad *narrativizadora* propuesta en tales microrrelatos o minificciones de máxima elipsis sin apenas soporte textual.

4. PARTICULARIDADES DE LA NARRATIVIDAD MICROFICCIONAL A TRAVÉS DE EJEMPLOS DE MICRORRELATOS VISUALES Y PROTEICOS

Dicho esto, acabamos de señalar los fenómenos microficcional es más complejos existentes, pues la elipsis está llevada a su absoluto en una supresión máxima del soporte literario que es la palabra, hasta el punto de que más allá de aquello está ya la hoja en blanco. Por otro lado, este tipo de formulaciones denotan también otro de los factores fundamentales del fenómeno productivo microficcional: su actitud experimentalista, transgresora, lúdica, irónica, etc. En este aspecto, y dentro también de la conciencia productiva microficcional, resultan abundantes y constantes las experimentaciones formales, visuales, lingüísticas, etc. Este factor proclive a la experimentación de toda índole en el fenómeno microficcional denota, en cierto modo, su herencia continuadora de las vanguardias históricas (y postvanguardias), y evidencia también su hermanamiento más próximo con la experimentación poética (caligramas, poesía visual, etc.). Entre las abundantes y diferentes propuestas de experimentaciones, frecuentemente lúdicas e irónicas, podemos señalar aquellas en donde lo destacado viene a ser lo visual en relación con lo textual. En torno a la posible problematicidad de su *narratividad* ficcional, dependerá no solo de la naturaleza narrativa, carácter elíptico y extensión textual, sino también podrá depender, tal como veremos más adelante, del formato, especie o categoría/forma literaria con la que pretenda metamorfosearse este tipo de formulaciones visuales o proteicas. Reproducimos solo algunos de los más conocidos y fáciles de transcribir (apuntando también los respectivos libros de los autores en donde aparecen sus microrrelatos):

Antonio Fernández Molina (España): “Las hormigas”
(... 442.413, 442.414, 442.415, 442.416
Cuando salió la primera hormiga no le

442.417, 442.418, 442.419, 442.420
di importancia y creí que después de la
442.421, 442.422, 442.423, 442.424
excursión se habría quedado escondida
442.425, 442.426, 442.427, 442.428
debajo de la uña del dedo gordo del pie
442.429, 442.430, 442.431, 442.432
pero salió otra y otra. Hace tiempo
442.433, 442.434, 442.435, 442.436
que me ha desaparecido parte de la pier
442.437, 442.438, 442.439, 442.440
na. Comienza a nublárseme la vista, las
442.441, 442.442, 442.443, 442.444
hormigas siguen saliendo, sale otra y
442.445...
otra, otr...

[en *Dentro de un embudo*, 1973: 21]

*

Luisa Valenzuela (Argentina): “El sabor de una medialuna
a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde
a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus
amigos los miércoles a la tarde”
—Qué bueno.

[en *Aquí pasan cosas raras*, 1975: 91]

*

Guillermo Cabrera Infante (Cuba): “Canción cubana”
¡Ay, José, así no se puede!
¡Ay, José, así no sé!
¡Ay, José, así no!
¡Ay, José, así!
¡Ay, José!
¡Ay!

[en *Exorcismos de esti(l)o*, 1976: 61]

Hipólito G. Navarro (España): “Isósceles”
Interesa enriquecerse paulatinamente.
Enriquecerse paulatinamente interesa.
Paulatinamente Enriquecerse inTeresa.

[en *Los últimos percances*, 2005: 391]

*

Ana María Shua (Argentina): “Huyamos”
¡Huyamos, los cazadores de letras est’n aqu’!

[en *Cazadores de letras. Minificción reunida*, 2009: 368]

*

René Avilés Fabila (México): “Aviso en la jaula del ave Fénix”

Horario de los funerales y del nacimiento:

Cada cien años, aproximadamente a las 12:30 del día, se le prende fuego a la canela, el nardo y la mirra que conforman el nido del ave (“que es —según palabras de Ovidio— su propia cuna y el sepulcro de su padre”). A las 13:30, luego que las llamas aromáticas han cesado, el Fénix resurge triunfal, con su hermosísimo plumaje dorado y carmesí, de sus propias cenizas.

[en *Fantasías en Carrusel*, 1978: 90]

En estas seis microficciones se ejemplifica la importancia significativa de lo visual de diferentes maneras y en diferentes grados. Así, por ejemplo, en el microrrelato “Las hormigas”, de Fernández Molina, observamos una combinación alternativa del texto con la serie de números correlativos, todo lo cual contribuye a “crear una ilusión óptica de una hilera de hormigas que van desfilando por el texto produciendo una sensación de mareo en el lector, equiparable a la que sufre el personaje

literalmente devorado por ellas” (Andrés-Suárez, 2005: 96-97). En el caso de Luisa Valenzuela, el humor irónico del microrrelato se basa en invertir los índices del título y del texto, jugando así con las expectativas respecto a lo que debe ser el fenómeno paratextual frente al textual. En este aspecto, el lector capta inmediatamente el efecto visual de tales índices y aprecia también la dimensión desproporcionada del cuerpo sustancial del *título* frente al exiguo e insustancial *texto*. En realidad, el título es el auténtico texto del microrrelato (y viceversa). En el caso de “Canción Cubana”, de Guillermo Cabrera, el efecto visual contribuye a reforzar el guiño y el humor del texto, en donde el significado de la primera oración varía según se va suprimiendo una palabra en cada frase sucesiva, y en donde, a la vez que se recurre a este artificio lipogramático de manera muy efectista, se juega también con los matices diferenciales y significativos de los acentos. En el microrrelato de Hipólito G. Navarro, la tríada de frases y palabras representan el aludido triángulo isósceles, cuya tercera y última frase, de connotaciones ajenas a la de las otras dos primeras de significados equivalentes, se visualiza bien por la acumulación de la letra mayúscula y por su desplazamiento, significativo y sorpresivo, dentro de la última palabra del texto: *inTeresa*. Respecto al microrrelato de Ana María Shua, el juego visual se sustenta en las mismas letras tipográficas, cuyo guiño humorístico se explicita en la desaparición (muerte) tipográfica de las letras por los temibles cazadores, cuyas letras parlantes son ya animales, o seres animados, huyendo en desbandada.

Por último, hemos dejado para el final el microrrelato de René Avilés Fabila, ya que con él se puede ejemplificar uno de los factores fundamentales y recurrentes de la microficción: su señalado carácter proteico en relación con infinidad de formas con las que el fenómeno microficcional se metamorfosea. En este caso, el microrrelato adopta la forma de una esquela, enmarcada incluso por su característico recuadro, tal y como así se destaca, por ejemplo, en la prensa periódica, aunque tal fantástica y humorística nota informativa se ubica aquí como “Aviso en la jaula del ave Fénix”. En realidad, dicho recuadro no resulta necesario para que este microrrelato proteico se *vea* como esquela, pues su dimensión, referencias temporales, estilo, estructura y esquema del texto contribuyen ya a la mimetización perfecta con el modelo de esquela o aviso funerario cualquiera.

4.1 En torno a los microrrelatos proteicos en relación con su confusa narratividad

Así pues, al igual que sucede en el microrrelato de Avilés Fabila, el fenómeno microficcional se ha revelado como el fenómeno literario más proteico existente, pues suele adoptar infinidad de formatos, categorías o géneros ajenos con cuyas múltiples formas se metamorfosea, mayormente para parodiar, ironizar, explorar o explotar recursos literarios en base a intenciones *narrativizadoras* de producción ficcional, y, generalmente, con particulares intereses creativos sorprendidos y desautomatizadores de lo establecido en relación con lo literario. Asimismo, junto al carácter proteico se suelen integrar otros recursos de apelación y completud receptiva, tales como aquellos de índole intertextual, ya que facilitan la reducción textual y, al mismo tiempo, favorecen la *narrativización* desencadenada en la elipsis que gobierna sobre la microficción, cuya menor apoyatura textual podrá exigir mayores estrategias y recursos compensatorios para compensar sus elípticos micro-universos literarios.

En relación con todo esto, Violeta Rojo (2009: 88) ha señalado la utilización constante de “cuadros” y, más concretamente, de “cuadros genéricos” para aportar más datos, los cuales no son tanto de contenidos, sino de esquemas narrativos. Tales “cuadros genéricos” actuarían como una especie de “cuadro intertextual de forma narrativa o de modo de relatar. Por ejemplo, en el minicuento se utilizan mucho las formas de la fábula, el bestiario, el mito, entonces podríamos pensar en un cuadro genérico de fábula, o en un cuadro genérico de mito” (Rojo, 2009: 88). Así pues, en el caso del microrrelato de Avilés Fabila, su “cuadro genérico” no es el del mito del Ave Fénix, sino el de la esquela, en donde, a su vez, se recurre a la intertextualidad del mito aludido. Por otra parte, Violeta Rojo recopila en su fundamental monografía, procedente de su tesis doctoral (cf. Rojo, [1993] 2009: 97-142), cuarenta y cinco ejemplos variados en los que se aprecia parte de la diversidad proteica representada por la microficción. Al respecto del carácter proteico e intertextual del fenómeno, Rojo señala que, por ejemplo:

podemos encontrar algunos de apariencia de ensayos, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para

designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera de diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos... (Rojo, 2009: 79).

Asimismo, en relación con la tendencia de la microficción a parodiar todo tipo de géneros, Rojo destaca algunas de las categorías cortas de la que se ha valido y se suele valer dicho fenómeno, tales como, por ejemplo,

los llamados géneros gnómicos [...]: el aforismo [...]; la alegoría [...]; la anécdota [...]; el caso [...]; el chiste [...]; el ejemplo [...]; la fábula o apólogo [...]; la ocurrencia [...]; la parábola [...]; el proverbio, la sentencia, el adagio y el refrán... [...] todas estas formas de las que a menudo se nutre el minicuento están relacionadas con la moral, pero como podemos observar en los ejemplos de la Antología, ningún minicuento basado en estas formas termina conteniendo enseñanzas morales y sí todo lo contrario. Estos textos se han parodiado, su sentido ha sido desviado mediante un proceso de transformación. La transformación convierte la seriedad en humor, y el sentido moral en un pragmatismo a veces cínico e irreverente (Rojo, 2009: 92).

En torno a todo esto, remitimos ahora a algunos de los microrrelatos que transcribimos y recogimos de la aludida “sección C” de Lagmanovich. Tal como se podrá comprobar, algunas de aquellas microficciones se asemejan a la variada tipología discursiva de categorías/formas cortas mencionadas, aunque en todas ellas destaca la inclusión de un título como índice ubicador y resemantizador apropiado y explotado para sus propias intenciones de producción microficcional, en donde se reflejan también sus rasgos paródicos (respecto a tales formas cortas) y/o irónicos (referenciales). Así pues, aunque el fenómeno microficcional moderno/contemporáneo pueda adoptar los “cuadros genéricos” de estas formas cortas, esto no significa en absoluto que sea estas mismas formas cortas, ya que las intenciones productivas microfccionales son bien distintas

y diferenciales respecto a la función clásica y caracterizadora de tales categorías/formas cortas arcaicas o tradicionales. Hay, pues, un abismo semántico e intencional entre la producción distintiva de la microficción moderna/contemporánea y la producción clásica o tradicional de máximas, apotegmas, aforismos, sentencias, fábulas, etc.

4.2. La progresiva delimitación del microrrelato como texto más narrativo y su problemática con ciertas formulaciones proteicas de narratividad compleja

En relación con este tipo de microrrelatos o minificciones, vamos a recopilar ahora el microtexto titulado “Euclideana”, del mexicano René Avilés Fabila, cuya microficción fue recopilada por Zavala en su antología *La minificción en México. 50 textos breves* (2002: 34), así como también fue recogida por Lagmanovich en su sección (B) de “microrrelatos de una o dos líneas” (2006a: 61). La microficción es la siguiente:

Euclideana

*En una ciudad actual la distancia más corta entre dos puntos
no es la recta: es el zigzag que nos evita los semáforos.*

René Avilés Fabila [en *Fantasías en carrusel* (1969-1994), 1995: 396]

Ahora bien, esta producción, según David Roas, “es un aforismo, un pensamiento, una reflexión ingeniosa, es decir, una de las muchas manifestaciones de la categoría de los microtextos, pero en él no se narra historia alguna, no hay tensión narrativa. No es un microrrelato” (2010: 26). En este sentido, se refleja aquí cierta perspectiva del microrrelato reasumido ya como texto claramente narrativo y como especie de cuento en miniatura, seguramente por la señalada delimitación excesiva que ha ido progresando, especialmente en España, desde asunciones teóricas cada vez más narrativistas sobre un fenómeno genérico de particular *narratividad* más compleja, diversa, amplia y enriquecedora, según nosotros, que la reductiva y unidireccional demarcación narrativa allí pretendida. Alrededor, pues, de tal concepción del microrrelato como texto narrativo, se ha defendido (Lagmanovich, 2006b; Andrés-Suárez, 2007; Valls, 2008, etc.) y se ha negado (Roas, 2010; Felices, 2010) el estatuto

genérico autónomo del microrrelato, cuyas perspectivas narrativistas obligan a una cuestionable exclusión —o a una problemática argumentación inclusiva— de los fenómenos propiamente microfccionales de naturaleza textual no narrativa, o de narratividad más difusa, compleja o híbrida. Por otro lado, a diferencia de David Roas, quien, tal como hemos visto, excluye claramente aquel fenómeno microficcional por no adecuarse a su concepción restrictiva del microrrelato puramente narrativo, nosotros, sin embargo, consideramos tal producción de Avilés Fabila como un claro exponente del fenómeno microficcional, es decir, no es otra cosa que un microrrelato o minificción de estructura proteica proposicional, cuya proyección de su historia se relaciona en parte con lo que Violeta Rojo, readaptando ciertos postulados de Tomachevski (1982: 182) y de Kayser (1976: 98), define como “minicuentos que son narraciones incompletas, o sin fábula *aparente*” (Rojo, 2009: 51). En este sentido, la ficcionalidad *narrativizadora* del microrrelato de Avilés Fabila acontece de una manera simultánea y proyectiva, la cual implica planos superpuestos de lectura en donde, en última instancia, se alude a nuestra propia historia dentro del contexto actual de saturación urbana y problemáticos desplazamientos (en automóviles), lo cual nos obliga a sortear semáforos (o impedimentos) para llegar antes, o a tiempo, al destino marcado: toda una pequeña *odisea* cotidiana. Por otra parte, el microrrelato se formula como una resolución irónica al problema planteado, cuya producción microficcional conlleva todo lo indicado más arriba, ya denotado desde la intencionalidad ficcional del título intertextual e irónico respecto a la Geometría de Euclides. Esta intencionalidad ficcional impregna la producción de arriba abajo, conformada dentro de los códigos microfccionales constitutivos a través de la marcación significativa del índice del título en combinación con el cuerpo y estructura del índice del texto, el cual adopta “el cuadro genérico” de contra-proposición de la geometría euclidiana, según la cual la distancia más corta entre dos puntos sería la recta. La falsificadora reformulación proposicional de Avilés Fabila, de claras intenciones ficcionales, parodia tal proposición (o axioma popular) derivada de la geometría euclidiana, y la desmiente irónicamente en torno a la problemática movilidad urbana. La artimaña ficcional de la pseudo-proposición se fundamenta aquí en el juego polisémico de las palabras “distancia más corta”, en donde se superponen dos magnitudes distintas: el Espacio (geométrico euclidiano) y el Tiempo. En este sentido, la distancia más corta se logra en el paradjico

zigzag que acorta la distancia... *temporal*. Asimismo, la lectura irónica del texto conlleva implícito un plano epistemológico clásico, el cual es contrapuesto a otro moderno o contemporáneo, desde donde se apela a nuestra experiencia urbana. Es decir, se contraponen lo clásico, lo puro, la certeza de la geometría euclidiana, la cómoda y recta verdad categórica de la abstracción, la gravedad proposicional, etc., frente a lo (post-)moderno, lo híbrido, la relatividad del espacio/tiempo (urbano), la incómoda y retorcida verdad irónica de la materialización, la parodia proposicional... Por otro lado, la específica creación autónoma del microtexto refleja su intención productiva y sus recursos ficcionales manejados: composición estructural y constitutiva del título y texto, intertextualidad, reescritura y parodia, densidad semántica contenida en la elipsis y necesidad de marcos de conocimientos para desentrañar el significado total y el carácter proteico, irónico, ficcional y alusivo del microtexto, elaboración productiva ficcional proyectada hacia un final que pretende la sorpresa sustentada por la paradoja, etc. Así pues, esta composición creacional autónoma, bien deliberada e intencional (referencias del autor, contexto de publicación original del microrrelato, etc.), conlleva evidentes índices proyectados hacia una dirección ficcional muy determinada. En suma, no observamos en “Euclideana” pretensiones creacionales de ser cualquier cosa discursiva indeterminada (“un aforismo, un pensamiento, una mera reflexión ingeniosa...”), sino que en toda su composición vemos reflejado el código productivo e intencional del microrrelato o minificción.

En torno a todo esto, no está de más recordar, finalmente, lo señalado al respecto por Dolores Koch (2002):

[El microrrelato] demuestra ciertos elementos de anarquía intelectual y espiritual. Primeramente, juega irreverentemente con las tradiciones establecidas por la preceptiva al escaparse de las clasificaciones genéricas, y se complace en romper las barreras entre cuento, ensayo y poema en prosa. Juega con la literatura misma en sus alusiones y reversiones. Juega con actitudes aceptadas mecánicamente ofreciendo o redescubriendo perspectivas. Juega con el concepto de la realidad, la desproporción y la paradoja. Su autor se vale de variados recursos narrativos, y sorprende al lector con un despliegue de ideas, de

palabras, o un punto de vista insospechado (texto citado y recogido de Noguerol, 2011: 608).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUDO M. y JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (eds.) (2005). *Campo Abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*. Barcelona: DVD ediciones.
- ÁLAMO FELICES, F. (2010). “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 161-180 (también en http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/catalogo_titulos/ [20/05/2017]).
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2005). “Del microrrelato surrealista al transgenérico (Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa)”. En *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, A. Cáceres Milnes y E. Morales Piña (eds.), 83-110. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- _____. (2007). “El microrrelato: caracterización y limitación del género”. En *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, T. Gómez Trueba (ed.), 11-39. Gijón: Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Pexe.
- _____. (2008). “Prólogo”. En *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.), 11-21. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- APARICIO, J. P. (2008). “Poética cuántica”. En *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, I. Andrés-Suárez y A. Rivas, 491-495. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- CÍRCULO CULTURAL FARONI (ed.) (2001). *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- EPPLE, J. A. (ed.) (1999). *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito Editores.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- KAYSER, W. (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*.

- Madrid: Gredos.
- KOCH, M. D. (1981). "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". *Hispamérica* X/30, 123-130.
- _____. (1986). "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi". *Enlace literario: Revista de literatura en lengua española* (Nueva York) 5/6, 9-13.
- _____. (2002). "Algunas ideas sobre la microficción". Revista digital *Literatura.com* (cf. sumario en <http://axxon.com.ar/not/c-110InfoLiteraturacom.htm> [10-03-2017]).
- LAGMANOVICH, D. (Ed.) (2005). *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- _____. (2006a). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- _____. (2006b). "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas". *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid), 32 (en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html> [10-07-2017]).
- _____. (2007). *El microrrelato hispanoamericano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- LEAL, L. (1971). *Historia del cuento hispanoamericano*. México, D. F.: Ediciones de Andrea.
- LÓPEZ SALVÁ, M. (1994). "El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con el Próximo Oriente". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* (Universidad Complutense de Madrid) 4 (en <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9494110077A> [10-07-2017]).
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2000). *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- _____. (2011). "Juego de villanos: para una poética de la seducción". En *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*, M. Fuentes y P. Tovar, 603-615. Tarragona: URV.
- OBLIGADO, C. (ed.) (2009). *Por favor, sea breve 2*. Madrid: Páginas de Espuma.
- PONTES VELASCO, R. (2013). *La puerta de la cárcel está abierta. La poética de Guillermo Samperio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (cf. tesis de 2011 en <http://hdl.handle>).

- net/10366/115599* [10-07-2017]).
- ROAS, D. (2010). “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”. En *Poéticas del microrrelato*, D. Roas (comp.), 9-42. Madrid: Arco Libros.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2007). “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”. En *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, T. Gómez Trueba (ed.), 67-93. Gijón: Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Pexe.
- ROJO, V. (2009). *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- SAMPERIO, G. (1988). *Cuaderno imaginario*. México, D. F.: Editorial Diana.
- _____. (2004). “La ficción breve”. En *Escritos disconformes. Nuevos modelos de Lectura*, F. Noguerol Jiménez (ed.), 65-69. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____. (2008). “El halcón de la ficción breve lee páginas clásicas”. En *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.), 569-580. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- VALADÉS, E. (Dir.). *El Cuento. Revista de la imaginación, 1964-1999* (en <http://www.elcuentorevistadeimaginacion.org/indexcuento.php> [10-07-2017]).
- VALLS, F. (2008). *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ZAVALA, L. (1996). “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI.1-4, 67-78 (también en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx [10-07-2017]).
- _____. (2002) (ed.). *La minificción en México. 50 textos breves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- _____. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- _____. (2006). *La minificción bajo el microscopio*. México, D. F.: UNAM.

Recibido el 31 de mayo de 2017.

Aceptado el 18 de junio de 2017.

EL GUION CINEMATográfico: SU ESCRITURA Y SU ESTATUTO ARTÍSTICO

THE SCREENPLAY: ITS SCRIPTURE AND ITS ARTISTIC STATUS

Julia Sabina GUTIÉRREZ

Universidad de Alcalá de Henares

juliasabina.gutierre@uah.es

Resumen: Son muy diversas las teorías sobre la naturaleza y la función del guion. Ha habido directores que han filmado sus obras sin un guion previo y en muchos casos este texto ha sido considerado como un instrumento puramente auxiliar. En la actualidad el guionista se encuentra en una batalla para hacer valer su estatus como creador. En este trabajo se exponen las diversas opiniones sobre la función del guionista, sobre el carácter visual o literario de este género y sobre un receptor indeterminado de su trabajo ya que podemos preguntarnos si un guion tiene lectores o espectadores.

Palabras clave: Guion cinematográfico. Narratología. Nuevos Medios. Cine.

Abstract: There are many different theories about the nature and function of the screenplay. There have been directors who have filmed their works without a previous script and in many cases the screenplay has been valued as a purely auxiliary instrument. Currently the scriptwriter is in a battle to assert his status as a creator. In this work different opinions on the scriptwriter's function are exposed, as the visual or literary character of this genre and the indefinite receiver of his work since we can ask if a

script has readers or spectators.

Key Words: Screenwriting. Narratology. New Media. Film Studies.

1. EL ESTATUTO DEL GUION

En los inicios del cine, cuando las funciones todavía no estaban bien definidas, algunos pioneros como Thomas Harper Ince se dieron cuenta de la importancia que tenía escribir la historia que iban a rodar, para poder controlar mejor los costes de producción de una película. A su vez, ha habido artistas que no han utilizado guiones –este es el caso de Buster Keaton– o que han filmado sus obras sirviéndose solo de notas, sin un guion real previo, como Jean-Luc Godard. De hecho, la función del guion en una película ha sido un tema controvertido durante muchos años, por cuestiones artísticas, pero también por motivos económicos. Este *antiscreenwriting frame*, como lo denomina el investigador Steven Maras (2009: 11), se apoya en la sospecha de que el guion aporta una dimensión literaria a la obra del realizador y lo aleja del lenguaje puramente audiovisual. Durante mucho tiempo ha habido cineastas que han considerado que rodar sin guion facilitaba la reflexión con imágenes.

En cuanto a las concepciones del guion, el Diccionario de la RAE lo define como un “texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un filme o de un programa de radio o televisión”. Isabelle Raynauld desarrolla estas ideas, insistiendo en sus aspectos literarios y filmicos, y en su valor pragmático:

Le texte scénaristique se distingue du texte romanesque sur plusieurs points, notamment par sa double destination, textuelle et filmique, et surtout par sa valeur pragmatique. En effet, le texte scénaristique, comme le texte de théâtre, est avant tout déterminé par sa potentialité à être réalisé et tout dans le scénario sert, de manière implicite ou explicite, le futur film (Raynauld, 2012: 204).

El estatuto artístico del guion todavía no ha sido bien definido ni por los teóricos ni por los propios profesionales del audiovisual.

Un guion presenta elementos formales semejantes a los de obra de teatro, pero, al contrario de lo que sucede en la obra dramática, el guion de una pieza audiovisual es un texto que todavía no ha sido reconocido y tiene una difícil inclusión en los géneros literarios.

Esto puede deberse a que el guion de cine y de televisión implica unas exigencias formales muy precisas. El guionista debe construir la historia y los diálogos, y describirlo todo con mucha minuciosidad para que sea reinterpretado por el realizador: escena interior o exterior, movimientos de personajes, día o noche, quién habla, qué edad tiene... Se trata de una escritura basada en la descripción de la imagen, objetiva y siempre en el tiempo verbal del presente (ya que no podemos ver nada en el pasado, vemos lo que vemos en tiempo presente, aunque sea un *flashback*). Estas circunstancias hacen que la lectura de un guion no sea tan fluida como la de una obra teatral o la de un texto narrativo. Otra razón que puede haber dificultado su estudio radica en que los lectores reales de un guion suelen ser muy reducidos, se limitan a las personas que participan en la creación de la película o de la serie televisiva, y el guion publicado no suele ser aquel sobre el que se ha trabajado sino uno reelaborado a posteriori.

Cuando se habla del guion del audiovisual se trata normalmente de la inferencia de una historia que nos han contado o que hemos visto representada. El guion que ha sido premiado en los festivales o comentado por la crítica es el fruto de esta abstracción. No nos encontramos frente a una obra literaria ni frente a una obra audiovisual; el guion es un elemento intermediario y aun así constituye las bases de la película, el mapa a seguir. Se trata de instrumento de trabajo que será escrito y reescrito, un proceso en el que pueden intervenir más de un guionista, directores, productores, censores...

Considerar el guion como un texto literario o un simple soporte de la imagen es objeto de tantas controversias como de las teorías y de los autores que las defienden. De la misma manera, podemos preguntarnos si un guion tiene lectores o espectadores. Como ya se ha explicado, el guion del audiovisual recibe la recepción por parte de un grupo bastante restringido de lectores, aquellos que intervienen en el transcurso del rodaje de un film, aunque una película sea vista por un numeroso grupo de personas (Viswanathan, 1999: 2).

Por ello, suelen plantearse las cuestiones siguientes: ¿dónde se encuentra el trabajo del guionista: en las palabras o en las imágenes

filmadas? ¿Radica el guion en lo que vemos y oímos en la película, o en el texto publicado tras la distribución del filme? Son cuestiones que le llevan a Steven Maras a plantear cuál es el “object problema”, ya que nos enfrentamos a dos dificultades al mismo tiempo: por un lado, definir el guion como objeto y, por otro, identificar un objeto para el guion, y se pregunta si es el guion el producto final del proceso guionístico o solo un aspecto más del proceso de realización de una obra audiovisual, o qué hacemos con las discrepancias entre el guion, la película y el guion distribuido a posteriori (Maras, 2009: 11).

De hecho, si como hemos explicado anteriormente, el guion se diluye en la película, ¿cabe plantearse la posibilidad de estudiar la obra de un guionista, como la de Rafael Azcona o de Jean-Claude Carrière. Es lo que ya se planteaban el mismo Carrière o Pier Paolo Pasolini (1966) cuando consideraban el guion como una estructura que tiende a otras estructuras. Nosotros estamos convencidos de que su estudio no solo es útil sino necesario, y en el mismo sentido se han pronunciado diversos investigadores en los últimos años, haciendo hincapié no solo en la naturaleza y en la función del guion sino también en el trabajo del guionista.

2. EL GUIONISTA ¿TÉCNICO, CREATIVO O AUTOR?

En esta época de eclosión de la ficción televisiva han surgido figuras como las de los creadores David Simon, J.J. Abrams, David Chase, que son garantía de calidad para los amantes de las series. Suelen ser guionistas que se encargan de que una serie se mantenga en una misma dirección creativa al constituir su producción y realización un proceso complejo y largo en el que interviene un gran número de profesionales. Y de este conjunto sobresale (he aquí la gran novedad que impone el apogeo y éxito de las series televisivas) el nombre del guionista en detrimento de la figura del realizador, algo impensable en el caso del cine. Este cambio de estatus del guionista como artista es el que nos ha lleva a interesarnos por la autoría del guion como eje imprescindible y modelador de la obra audiovisual en episodios.

Cuando se mantiene una conversación con un guionista, no es raro escuchar quejas relativas a las cuestiones de la autoría de los guiones, ya sea en las películas, series de TV o programas de entretenimiento en las que han trabajado y en los que muchas veces no aparecen citados ni en los

títulos de crédito. “Yo escribí esto... no, fue el otro... me quitó la idea... lo reescribí todo yo...” son algunos de los comentarios habituales. De hecho, desde que la historia narrativa empezó a ser una prioridad en las películas, el escritor se ha visto enredado en un conflicto de autoría con el director, con otros guionistas y con el productor, y ha emprendido una batalla prácticamente quijotesca por su reconocimiento como experto, como artista y, en algunos casos, como director del control creativo.

¿Quién puede ser considerado como el verdadero autor de una obra artística, como es una película? Martin Heidegger, en sus reflexiones sobre la obra de arte, mantiene que el origen de algo es la fuente de su esencia. Es la obra la que hace al artista, y si el artista se distingue como maestro de un arte es gracias a su obra:

Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro (...) El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte (Heidegger, 2010: 7).

Partiendo de estos postulados del filósofo alemán sobre la obra de arte, parece difícil poder hablar de un guionista como un artista (o un artista completo), dado que su obra está hecha para desaparecer, como indicaba Jean-Claude Carrière, y es la obra la que se supone que hace al artista, podemos preguntarnos si los guionistas son artistas sin obra. O, dándole la vuelta a esta propuesta, ¿podemos decir que la obra audiovisual tiene un autor no definido o determinado? No es raro encontrar en la historia del séptimo arte ejemplos de cineastas que han ocultado el hecho de haber co-escrito el guion de la película para ser considerados los *autores* de su obra.

La teoría de un autor individual es así frecuentemente criticada en los estudios sobre el guion, como los de Goldman (1984). Se considera que esta política es inapropiada para un complejo modo de producción industrial y que el uso del autor en el cine se utiliza de cara al marketing o

que incluso puede llegar a ser una categoría ideológica (Maras, 2009: 97).

En La obra de arte en la época de la reproductividad técnica, Walter Benjamin reflexiona sobre el poder de la tecnología en la reproducción del arte y, en concreto, en el cine, medio que considera como su agente más poderoso. Para explicar su teoría, Benjamin describe la alienación del actor de cine oponiéndolo a la labor del actor de teatro: “El intérprete de cine no actúa ante un público sino ante un sistema de aparatos” (Benjamin, 2003: 68). Esta situación puede ser equiparable a la del guionista del audiovisual, porque su trabajo se muestra, igualmente, a través de una máquina. Y, al igual que el actor de cine no es el mismo que el actor de teatro, el trabajo del guionista no puede equipararse al de un novelista o al de un dramaturgo.

Benjamin también señalaba cómo el sistema de división del trabajo capitalista estaba influyendo en el trabajo del actor:

El actor que se desenvuelve en el escenario se identifica con su papel. Al intérprete de cine, muy a menudo, esto le está prohibido. Su desempeño no es de ninguna manera unitario sino que está conjuntado a partir de muchos desempeños singulares (Benjamin, 2003: 69-70).

Asimismo, a medida que el cine ha evolucionado, el trabajo del guionista ha sido fragmentado y disgregado. No hay un único tipo de guionista, sino distintos con especialidades específicas: *showrunners*¹, *scriptdoctors*², dialoguistas, argumentistas, etc. Al contrario que otras formas de producción literaria, el espacio del guion puede estar muy segmentado y sometido a lo que se denomina “división de la escritura”, es decir, una escritura repartida entre creación y reescritura (Maras, 2009: 22). Por lo tanto, como el proceso creativo de la industria audiovisual implica la participación de numerosos trabajadores, puede caerse en la paradoja de analizar una “obra”, sin saber quién es el autor de esta. El ejemplo de la televisión puede ser muy ilustrador a este respecto, ya que presenta muchos programas que raramente se atribuyen a un autor determinado³.

1. El *Showrunner* es la persona responsable del trabajo cotidiano en una serie. Está a cargo de mantener una dirección coherente en todos los aspectos de la serie.

2. El *Script Docteur* es un guionista que ha sido contratado para trabajar en un guion con problemas narrativos. Los *Script Docteur* no suelen aparecer en los títulos de crédito. Por consiguiente, es difícil saber si han intervenido.

3. El grupo de investigación CEISME (Paris III, Sorbonne Nouvelle) está investigando sobre la

Además, encontramos distintas versiones de un mismo guion. Si tuviésemos entre las manos la versión final y definitiva (lo que en la industria es denominado como el *Final Draft*), podríamos constatar que muchas escenas, diálogos y personajes no aparecen como estaban escritos en el guion, ya que el texto que es publicado cuando la película ha tenido éxito suele diferir del que se utilizó durante el rodaje.

¿Tiene que ver la excesiva especialización con la muerte del artista? El investigador Nicols ve este fenómeno como un hecho necesario en las ciencias, ya que son campos difícilmente abarcables en su totalidad (Maras, 2009: 51). En este sentido Benjamin anticipaba que “en la grabación filmica, ningún intérprete puede pretender una visión del conjunto del contexto en el que se encuentra su desempeño” (Benjamin, 2003: 70). El guionista también es participe junto a montadores, directores de fotografía, directores de arte... de este complejo proceso de producción.

En este mismo orden de cosas, podemos hablar del trabajo de numerosos artistas multimedia que colaboran modificando *softwares* libres o nuevas aplicaciones. Parece que los conceptos de *obra* y *artista* se difuminan ante unos medios de expresión cada vez más complejos. Al mismo tiempo que, paradójicamente, ha surgido la figura del videoartista que es polivalente y controla todos los aspectos creativos. Buenos ejemplos de ello son las figuras de Shirin Neshat o Bill Viola.

No obstante, y a pesar de todos los elementos y procesos que un autor no puede controlar en su trabajo en el cine, como serían el montaje o los efectos espaciales, su situación y distancia frente a la cámara, no llega a tal punto que no pueda reconocerse a un actor de talento. El maestro de guionistas españoles, Rafael Azcona, por ejemplo, logró transmitir a través de la pantalla un universo propio, personal, identificable por los espectadores desde su primera película, teniendo en cuenta, además, que Azcona ha colaborado con guionistas y directores con técnicas y procedimientos muy diferenciados, como Marco Ferreri, Carlos Saura o Luis García Berlanga.

En definitiva, como afirmaba Paul Valéry, los avances técnicos pueden transformar tanto los modos de producción que pueden llegar a modificar la concepción misma del arte⁴. ¿No modifica esto, por tanto, la

creación en televisión y se cuestiona el rol del creador televisivo.

4. “Nos Beaux-arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temp bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d’action sur les choses était insignifiant auprès de celui que

concepción del artista? ¿Los trabajadores de la industria de los medios de comunicación de masas son creadores de una obra y, por lo tanto, artistas? ¿No vemos, sin embargo, emerger artistas con obras y obras sin artistas? O como reflexionaba Heidegger: “¿Acaso sólo hay obra y artista en la medida en que hay arte y que este es su origen? Sea cual sea la respuesta, la pregunta por el origen de la obra de arte se transforma en pregunta por la esencia del arte” (Heidegger, 2010: 7).

Por lo que se refiere al proceso de la obra de arte audiovisual, vienen distinguiéndose dos etapas: la de su concepción y la de su ejecución, una separación institucionalizada que divide la producción en fases (pre-producción, rodaje, postproducción) y que introduce una lógica en la que resulta difícil ver la ejecución en términos de guion (Maras, 2009: 22). Los guionistas escriben primero y los realizadores ejecutan después lo que ellos han escrito sin prácticamente dialogar sobre la obra en sí misma. Esta es la situación ideal en una productora audiovisual; no obstante, a lo largo de la historia del cine muchas son las películas que han mezclado ambos procesos. Las anécdotas son infinitas. Un caso conocido es el de *Casablanca* (1942), cuyo guion se fue escribiendo a medida que se realizaba la película. Suele afirmarse que la enigmática interpretación de Ingmar Bergman se debía a que no sabía cuál era el final y a cuál de sus dos amores iba a elegir.

Actualmente, la evolución tecnológica está difuminando esta línea de separación entre la concepción de la historia y la ejecución, como por ejemplo a través de los efectos digitales que se utilizan para resolver problemas prácticos del film (George Lucas que está evolucionando de un proceso de rodaje en línea a uno por capas) o la realización de películas de animación en las que en ocasiones se va escribiendo el guion a medida que se realiza la película:

Digital filmmaking techniques not only potentially rework the separation of conception and execution, but also the

nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art" (Valéry, 1934: 103-104).

relationship between words and images and the nature of scripting itself (through animatics and pre-visualisations) (Maras, 2009: 22).

Para conciliar las exaltadas emociones de los guionistas y la “política de autor”, Maras propone otra perspectiva de estudio, citando a Andrew Sarris, que asegura que existe una confusión entre las palabras autor-director, y considera la escritura y la dirección una actividad que se realiza dentro de un continuum. Sin embargo, considerar al director y al guionista como equivalentes plantea alguna dificultad porque si pensamos en el guionista como en un autor ¿por qué no considerar como autores a otros elementos significantes de un film, como el pintador o el director de fotografía, aparte del guionista? (Maras, 2009: 109).

Quizá en lugar de distinguir entre la concepción de una película (la fase de pre-rodaje) y su ejecución, se debería diferenciar entre la función de los creativos (guionistas), y la de los interpretativos (realizadores) (Maras, 2009: 112). Conviene, por tanto, analizar el texto del guion y su relación con el film, y explicar qué aportan, qué no aportan y en qué momento intervienen los guionistas.

3. LA BÚSQUEDA DEL TEXTO PERDIDO

Una visita rápida a la sección sobre el guion cinematográfico de una biblioteca nos permite ver libros dedicados a aspectos prácticos (Herman, 1951; Swain, 1976; Nash-Oakey, 1978; Seger, 1991; Carrière-Bonitzer, 1991; Field, 1996), o a procedimientos técnicos (Nouet, 1957; Vale, 1993; Fernández Díaz, 1996; Chion, 2000) o al oficio del guionista (Goldman, 1992; Brady, 1995; Mamet, 1995; Quinquer, 2001). En este mismo sentido, las investigaciones sobre el guion pueden centrarse en las estrategias discursivas (Sánchez-Escalonilla, 2001), sobre la trama de la obra (Tobías, 1999), sobre las bases de su escritura, la estructura o el estilo del guion (McKee, 1997; Rodari, 1998). Se han escrito “guiones modelo y modelos de guion” (Vanoye, 1996), y algunos investigadores se han centrado en cinematografías concretas, como las del cine clásico de Hollywood (Bordwell *et alii*, 1996 y Onaindía, 1996). Sin embargo, otros autores, como Jacqueline Viswanathan (1999) e Isabelle Raynauld (2012), han estudiado el guion como género narrativo en sí mismo, con los

métodos de la narratología.

Para algunos, el guion pierde su razón de ser después del rodaje de una película. Sin embargo, a partir de los años 60 del pasado siglo empezó a despertarse un interés por este texto, y algunas editoriales comenzaron a publicar los guiones de aquellas películas que habían tenido gran aclamación del público o de la crítica. Viswanathan insiste en que los guiones publicados y reescritos, una vez que la película ha terminado, resultan de gran utilidad ya que pueden servir para el análisis de un film, pero también por su interés literario, que es el que se intenta resaltar en este trabajo:

Le scénario transcende alors sa vocation première. Comme la pièce de théâtre, il survit à la représentation et peut faire l'objet d'une lecture autre où le monde fictif se construit comme un spectacle dans l'imagination du lecteur (Viswanathan, 1986: 3).

De forma análoga, Isabelle Raynauld defiende que es la película la que hace uso del guion y que esta no lo completa, no lo acaba. Se realice o no la película, el guion continúa siendo, independientemente del filme, un material escrito: “le film *se sert* du scénario, il ne le complète pas, ne le finit pas [...] que le scénario soit ou non réalisé, il reste, indépendamment du film, un matériau écrit” (Raynauld, 1990: 204).

Si no resulta fácil definir el estatuto del guion, tampoco este texto presenta una estructura única, sino varias, como expone Bruno Maltais (2010):

- a) La *novelización*, es decir, películas noveladas o ciné-romans, que son considerados como género literario.
- b) La transcripción de una película, el texto escrito después de la realización del film; este texto busca reproducir por escrito lo que aparece en la pantalla.
- c) El guion ficticio de un autor, de una película no realizada.
- d) El guion cinematográfico publicado.

En el último caso, Maltais lleva a cabo una distinción entre los guiones realizados antes, durante o sin que el film haya sido realizado. Señala que

los guiones escritos después de que la película se haya exhibido en las salas deben ser considerados como productos derivados: “Toutefois, si la version publiée est celle d’avant tournage du film, la publication de scénarios cinématographiques prend tout son sens” (Maltais, 2010: 149).

En la actualidad, diversos sitios de Internet están dedicados a la publicación de guiones, pero normalmente no indican en qué momento fue escrito el texto; todos estos guiones corresponden a películas que han sido ya rodadas.

Desde los inicios del cine, el guion ha pasado por múltiples formatos, desde textos cercanos a la dramaturgia literaria, a textos compuestos de dibujos o simples esquemas de la trama o la acción... Sin embargo, el carácter técnico del guion (un instrumento de trabajo para todo un equipo de especialistas) ha contribuido a que el guion se haya ido codificando. En la actualidad, las nuevas tecnologías que, por un lado, han dado instrumentos a los creadores multidisciplinares del audiovisual como los videoartistas, por otro lado, han contribuido a la estandarización de los formatos con la aparición de programas de software específicamente creados para la escritura del guion como *Finaldraft* o *Celtx*, que formatean el texto en estándares profesionales.

La división en escenas, la especificación de un decorado interior o exterior, la hora del día, la señalización de los personajes en mayúsculas, etc.... son técnicas que se utilizan para ayudar al productor a realizar el desglose de la película y el consiguiente plan de trabajo. Sin embargo, la escritura del texto también está codificada. Se distinguen, así, tres reglas o principios que deben tenerse en cuenta al escribir y leer un guion (Maras, 2009: 66):

- El guion marca el ritmo, ya que generalmente se entiende que una página de guion escrita representa un minuto de película.
- Se debe escribir en pequeñas frases más que escribir un párrafo de una página para relatar la ficción.
- Existen diferentes versiones del guion que van desde un de guion de presentación, a un guion de producción o el guion de rodaje. Estas distintas versiones de un mismo guion difieren en función de la información presentada.

Además, al unir el espacio de la página con el tiempo en pantalla se expresa la velocidad de la acción. Una descripción minuciosa del espacio se traslada en un ritmo más lento, y las frases cortas se traducen en un ritmo más rápido. Así, si se detalla con minuciosidad un elemento, este procedimiento se traslada a un tipo particular de tamaño de plano. Además, términos como la utilización de la palabra “nosotros” pueden sugerir un punto de vista omnisciente más que uno subjetivo. Esta escritura del guion contribuye a la visualización mental de la película:

Rush and Baughman show how the reader is in a particularly important position in relation to the screenplay, since it is they who must interpret the relationship between camera and subject, and all the nuances of the relationship: the implied camera directions under the slug line (Maras, 2009: 73).

No es necesario en este caso incluir ángulos de cámara y direcciones técnicas, porque esto interrumpe la lectura; la puesta en escena se realiza a través del lenguaje y el ser capaz de trasladar esta propuesta visual mediante el discurso verbal será una de las características que diferenciará a un excelente guionista de uno normal. Esto era lo que quería explicar Pierre Maillot con esta aclaradora afirmación:

Que l'on écrive, par exemple: “Penché sur son bureau il écrivait nerveusement” ou: “sa main courait nerveusement sur le papier” ou: “on le distinguait derrière les rideaux, qui écrivait nerveusement penché sur son bureau”, il s'agit chaque fois du même personnage, du même lieu, de la même action, mais il est clair que trois plans visuels différents sont ici proposés (Maillot, 1989: 16).

Jacqueline Viswanathan desarrolla este proceso y aboga por un análisis menos inocente de las descripciones de los guiones: tratar un guion como un “texto visual sería demasiado fácil”. Por otro lado

Certains scénarios sont loin d'être dépourvus d'intérêt

au-delà de leur fonction pratique car ils proposent, plutôt qu'une description précise, détaillée et évocatrice, une lecture de la signification essentielle de l'image pour le spectateur (Viswanathan, 1986: 3).

Viswanathan también se refiere a una cierta subjetividad en el lenguaje atribuido a los guionistas, a pesar de su tecnicidad:

Il est bien connu que les descriptifs de scénario relèvent d'un discours impersonnel où ne s'implique pas l'instance d'énonciation. Le scénariste se doit d'être clair et concis. Il utilise volontiers des propositions nominales elliptiques. Cependant, il n'est pas juste d'affirmer que les descriptifs transmettent une approche totalement neutre et objective de la diégèse. Le texte reflète une certaine subjectivité, non-celle du narrateur-scénariste mais celle du spectateur. En d'autres termes, les descriptifs cherchent à restituer la perception toute particulière de la diégèse que donne le film, non seulement par les énoncés qui décrivent les angles de prise de vue et les mouvements de la caméra mais aussi par les énoncés descriptifs du contenu de l'image (Viswanathan, 1986: 79).

Se comprueba, así, que la lectura especializada y reposada de un guion revela una riqueza de imágenes y ritmos cinematográficos variados.

¿Qué obstáculos existirían, por tanto, para considerar el guion como literatura ya que, a pesar de todo, el guion es un texto escrito y los manuscritos son leídos y publicados? Sus técnicas son compartidas por la poesía y por la novela, se estructuran mediante diálogos y descripciones, como el teatro, y del mismo guion pueden filmarse distintas películas (Maras, 2009: 47). No obstante, Maras sostiene que el guion no es únicamente un trabajo artístico autónomo sino un “intermediate work”, y esto no se debe únicamente a que la película la complete la cámara sino a que nunca hay una versión definitiva del guion; es un texto que cambia en cada etapa, constantemente: “There is never a definitive version of the screenplay of a film ; by definition it must related to the screenwork, but also by definition it cannot, as more work must precede the final outcome”

(Maras, 2009: 48).

Es problemático, por tanto, intentar ver el guion fuera de su contexto de producción ya que en todos los casos resulta esencial la función del guionista y del resto de los que intervienen en la construcción de la película:

¿Se puede entonces conciliar la estructura incompleta del guion con la noción de un trabajo completo y acabado? Hay autores, como Gassner que insisten en la importancia del último guion escrito antes del rodaje porque: “By focusing on the ‘final’ shooting script Gassner is seeking and ideal authoritative text, one that can be linked back to the authorial intention” (Maras, 2009: 56). Es decir, el guion final previo al rodaje será aquel que recoja la idea original antes de encontrarse con todos los problemas prácticos.

Un guion sirve como instrumento de trabajo a todo un equipo de profesionales durante la realización de una narración audiovisual; se trata de un texto que ha sido enriquecido y ha adquirido volumen gracias a la aportación de todo el equipo. Pero las páginas de este texto pueden ser modificadas por motivos no deseados, que tienen que ver con la industria, con la censura y con el contexto histórico. Es por ello por lo que lo que conviene considerar el guion “as a kind of blueprint, with production being modelled closely on the building of a house” (Maras, 2009: 22). Lo que, en cierto modo, nos remite a la tesis de Pier Paolo Pasolini (1966), según la cual, el guion es una estructura que tiende hacia otras estructuras.

En cualquier caso, conviene analizar la estructura del guion desde el punto de vista del discurso:

The discourse of screenwriting is constituted in the interaction and interference of different formations of creativity, narrative, industry and production, theory and practice. By analysing these formations, it is possible to get and insight into the way the industry is imaged and imagined by its practitioners (Maras, 2009: 23).

La complejidad de la estructura del guion y la influencia de los aspectos pragmáticos son, sin duda, algunos de los factores determinantes de la pluralidad de perspectivas con las que el guion ha sido abordado. Por ello, es importante tener en cuenta esta interacción entre creatividad e industria.

De todas formas, resulta necesario considerar el guion desde su carácter de “intermediate work” para verificar de qué manera su escritura ha podido influir en la puesta en escena posterior del cineasta.

La naturaleza del guion es compleja, pero, aunque no se le haya asignado un género determinado, cada vez se resalta más su importancia por los investigadores de la teoría literaria y del cine, cada día se publican más guiones de películas y de series televisas, y no dejan de aparecer continuamente trabajos sobre la estructura y los modelos de guion.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORDWELL, D. *et alii* (1996). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos*, I. Madrid: Taurus.
- (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- BRADY, J. (1995). *El oficio del guionista*. Barcelona: Gedisa.
- BRENES, C.S. (1987). *Fundamentos del guion audiovisual*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra.
- CARRIÈRE, J. C. (1997). “Una novela de aprendizaje”. En *El guion cinematográfico*, D. Oubiña y G. Aguilar (eds.), 15-31. Barcelona: Paidós.
- CARRIÈRE, J.C. y BONITZER, P. (1991). *Práctica del guion cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, S. (1990). *Coming to terms. The rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- CHION, M. (1982). *La Voix au cinéma*. París: Éditions de l'Étoile.
- (2000). *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra.
- CLASCÁ, M. (1999). “Elementos técnicos para la escritura de guion”. En *Taller de escritura para televisión*, L. Vilches (ed.), 125-148. Barcelona: Gedisa.
- FEINMANN, J. P. (1997). “El contrato de la escritura”. En *El guion cinematográfico*, D. Oubiña y G. Aguilar (eds.), 49-69. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, F. (1996). *Arte y técnica del guion*. Barcelona:

- Ediciones de la Universidad Politécnica de Catalunya, TAC (Temas Audiovisuales i de Comunicació, n.º 3).
- FIELD, S. (1995). *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.
- FILIPPELI, R. (1997). “Guion y filme: sobre la imposibilidad de la diferencia”. En *El guion cinematográfico*, D. Oubiña y G. Aguilar (eds.), 185-195. Barcelona: Paidós.
- GOLDMAN, W. (1992). *Aventuras de un guionista en Hollywood*. Madrid: Plot.
- HAMILTON, I. (1990). *Writers in Hollywood*. New York: Carroll & Graf.
- HEIDEGGER, M. (1993). *El ser y el tiempo*, 1927, trad. J. Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2010). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- HERMAN, L. (1951). *A practical manual of screenwriting for theatre and television films*. New York: New American Library.
- MALTAIS, B. (2010). *Le phénomène des scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois*. Montréal: Université de Montréal.
- MAMET, D. (1995). *Una profesión de putas*. Madrid: Destino.
- MARAS, S. (2009). *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press.
- MCKEE, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and Principles of Screewriting*. New York: Harper Collins.
- NASH, C. y OAKEY, V. (1978). *The screnwriter's handbook. Writing for the movies*. New York: Barnes and Noble Books.
- NOUET, R. (1957). *Comment écrire pour le cinema. Précis de technique du scénario*. París: Agence littéraire du cinema.
- ONAINDÍA, M. (1996). *El guion clásico de Hollywood*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- OUBIÑA, D. y AGUILAR, G. (eds.). *El guion cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- PASOLINI, P.P. (1966). “La lengua escrita de la acción”. En *Comunicación* I, 11-51. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- QUINQUER, LI. (2001). *El drama de escribir un guion dramático*. Barcelona: Plaza & Janés.
- RAYNAULD, I., (2012). *Lire et écrire un scénario: Le scénario de film comme texte*. Paris: Armand Colin.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. y SANDERSON, J. S. (eds.) (1996). *Relaciones*

- entre el cine y la literatura: el guion*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RODARI, G. (1998). *Gramática de la fantasía: Introducción al arte de inventar historias*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- SCHEUER, R. (1997). "Un arte instrumental". En *El guion cinematográfico*, D. Oubiña y G. Aguilar (eds.), 71-79. Barcelona: Paidós.
- SEGER, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Rialp.
- STEMPEL, T. (1982). *Screewriting*. San Diego-London: AS Barnes and Co., The Tantivy Press.
- SWAIN, D.V. (1976). *Film script writing. A practical manual*. New York: Hasting House Publisher.
- TOBÍAS, R. (1999). *El guion y la trama*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- TOROK, J.-P. (1986). *Le scénario*. Paris: Artefact.
- VALE, E. (1993). *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- VALERY, P. (1934). *Pièces sur l'Art*. Paris: Gallimard.
- VANOYE, F. (1989). *Récit écrit-récit filmique*. Paris: Nathan.
- _____. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Paidós.
- VILCHES, L. ed. (1999). *Taller de escritura para televisión*. Barcelona: Gedisa.
- VISWANATHAN, J. (1999). "Ciné-Romans: Le livre du film". *Journal Cinémas* 9.2-3, printemps, 13-36.

Recibido el 28 de mayo de 2017.

Aceptado el 5 de junio de 2017.

ESTRUCTURALISMOS Y CRÍTICA ARGENTINA EN 1970

STRUCTURALISMS AND ARGENTINE CRITICISM IN 1970

Max HIDALGO NÁCHER

Universitat de Barcelona

maxhidalgo@ub.edu

Resumen: El artículo estudia, prestando atención a la circulación internacional de las obras y a los circuitos de producción, cómo el estructuralismo francés se introdujo en Argentina, así como algunos de los usos que la crítica literaria hizo de él alrededor de 1970. De ese modo, se hace posible distinguir, junto al estructuralismo científico representado por Eliseo Verón, un estructuralismo crítico mucho más heterodoxo asociado a nombres como los de Oscar Masotta, Noé Jitrik o Nicolás Rosa.

Palabras clave: Estructuralismo. Crítica literaria argentina. Historia de la teoría. Historia intelectual. Teoría literaria francesa.

Abstract: This article studies, while paying attention to the international circulation of the works and to the production circuits, how french structuralism was introduced in Argentina, as well as some of the ways in which it was used by literary critique around 1970. This allows to distinguish, next to scientific structuralism as represented by Eliseo Verón, a much more heterodox critical structuralism associated to names such as Oscar Masotta, Noé Jitrik or Nicolás Rosa.

Key Words: Structuralism. Argentine Literary Criticism. History of Theory. Intellectual History. French Literary Theory.

Este artículo pretende esbozar algunas de las principales modalidades de introducción del estructuralismo francés en Argentina. Para hacerlo, trataré de señalar los diversos *circuitos de producción* del mismo y de mostrar, a través de ello, que en Argentina no habrá un estructuralismo, sino dos o tres. Para eso, habrá que diferenciar dos circuitos de producción (uno académico y otro crítico) que hacia 1969 se cruzarán de modo fecundo en la revista *Los libros*. Por eso, más allá de que los discursos se transformen en su circulación internacional (transformaciones que muchas veces han sido pensadas en términos de degradación), trataré de sugerir además algunas analogías estructurales que se dan entre el caso francés y el argentino. ¿Qué relaciones tiene el estructuralismo con la universidad, la crítica y la comunicación de masas? O, dicho en otros términos, ¿cómo cambia el valor –o hasta la propia naturaleza– de dicho discurso –si es que es posible conferirle una unidad– ya sea leído en un libro, en una revista especializada o en un semanario de difusión masiva?

La circulación de los nombres, las obras y los conceptos permite ver algunas de las *particularidades* de la lectura y los usos del estructuralismo francés en Argentina. Particularidades que algunos impulsores del estructuralismo leerán como carencias. Ya señalaba en 1970 Eliseo Verón, uno de los principales responsables de la introducción en Argentina de su línea “dura” o científica, lo siguiente:

Reflexionar sobre este desajuste entre la producción de la obra y cierto tipo de consumo, puede sin duda proporcionar importantes enseñanzas. Es obvio además que esa distancia es cualitativamente distinta en el país de origen [...] y en países como el nuestro, donde el “consumo ostentoso” de ciertos libros suele ser el único modo de asociarse (vicariamente) con las orientaciones que predominan en los países centrales (Verón, 1970: 16).

Este artículo pretende delimitar a qué podía referirse Verón en 1970 con ese “consumo ostentoso” y esa asociación “vicaria” con la teoría francesa y, a través de ello y matizando el alcance de esa afirmación, establecer dos modos muy distintos de recepción del estructuralismo en

Argentina. Uno será la *línea teórica* (científica, académica: estructuralismo *en sentido estricto*) promovida por el propio Verón; la otra –más allá de esa “vicariedad” y de ese “consumo ostentoso”–, una *línea crítica* que no duda en hacer un uso (diríamos *profano*) de los discursos, e incluso en violentarlo, para conseguir efectos específicos.

1970 será, en ese sentido, una fecha clave que marque un antes y un después en la recepción crítica del estructuralismo, que hasta entonces había tendido a hibridarse en Argentina con la fenomenología. En relación a este punto, para entender la irrupción del estructuralismo en el país conviene tener en cuenta las coordenadas a partir de las cuales podía ser producido. Es decir, definir los discursos hegemónicos y las prácticas críticas del momento. Y, en los años sesenta, las grandes referencias eran marxistas (fuera de la universidad) y fenomenológicas (dentro de ella). Sartre fue para muchos, en ese sentido, la figura híbrida que –aunque nunca llegó a ser central en la universidad– permitía circular de dentro hacia fuera y de fuera hacia dentro de la institución académica¹. A la crítica literaria, por lo demás, le pasaba algo parecido: se veía partida entre una crítica literaria “inmanentista” (propia de la estilística) y una crítica “documentalista”, sociológica y politizante (más cercana al marxismo).

Todo esto es importante porque ambas versiones del estructuralismo van a poner en cuestión, sin duda de modos muy diferentes, las categorías a través de las cuales la obra quedaba escindida por una lectura “interna” y otra “externa” y, con ellas, literatura y política.

1. EL ESTRUCTURALISMO DE LA CIENCIA

El estructuralismo –en sentido estricto– sólo es posible en el seno de una estructura universitaria que privilegie la especialización disciplinaria frente a la centralidad o al imperialismo de la filosofía. Su gran apuesta será, en este sentido, la especificidad de los dominios o de las prácticas. Con ello, la irrupción de un modelo científico y disciplinario del estructuralismo por fuerza tendrá que ser tardía –y precaria– en Argentina. Su máximo

1. “En las materias centrales de la carrera la corriente de pensamientos predominante era la fenomenología, con todas sus variantes y derivaciones [...]. Pero si me apurases para que eligiera el nombre más tratinado y, por muchos, el más respetado en las cátedras de Filosofía cuatro décadas atrás, no dudaría: Husserl. Fuera de las aulas, nosotros leíamos a Marx, a Lukács, a Marcuse, a Adorno, a Gramsci. Para mí, el punto de confluencia entre el afuera y el adentro institucional era Sartre” (Lafforgue, 1996: 40).

promotor será Verón, quien ejercerá una parte importante de su labor a través del Instituto Torcuato di Tella y de la revista *LENGUAjes* (1974-1980), publicación de la Asociación Argentina de Semiótica. Verón, quien trabajó con Lévi-Strauss en París entre 1961 y 1963, tratará de importar una versión dura del estructuralismo que, combatiendo los efectos de moda y las desviaciones del ensayismo, consiga fundar un método para las ciencias sociales.

El estructuralismo científico se introducirá en Argentina mayormente a través de la carrera de Sociología que cumplirá, en ese sentido, un papel destacado. Ya en 1957, impulsada por Gino Germani y por el propio Verón, se fundará la primera carrera de Sociología del país en la Universidad de Buenos Aires². En 1959 se introdujo por vez primera a Lévi-Strauss en la docencia, a través de la cátedra de Sociología Sistemática de Germani –quien estaba sin embargo mucho más interesado por las corrientes funcionalistas– y de la traducción de un artículo del etnólogo publicado en un *Cuaderno* del Instituto de Sociología de la misma universidad al año siguiente (Lévi-Strauss, 1960: 25-71). En 1962, Verón publica en *Cuestiones de Filosofía* una entrevista a Lévi-Strauss (posiblemente, la primera en Argentina³). La editorial Eudeba publicará, por su parte, *Antropología estructural* (1958) en 1968 y *Tristes trópicos* (1955) en 1970.

Para Verón, lo que está en juego es la posibilidad de un tratamiento científico de lo social. En la introducción a su libro recopilatorio *Conducta, estructura y comunicación* (1963), presenta del siguiente modo el sentido de su tarea:

Estos trabajos giran (tal vez obstinadamente) en torno de distintos aspectos de una misma preocupación (o de un mismo supuesto) acerca de la necesidad y posibilidad

2. Este cambio irá acompañado por la explosión demográfica de la universidad, que permitirá el crecimiento de las nuevas facultades. Dice Lafforgue: “En aquellos tiempos, empleados, docentes y alumnos nos reconocíamos y saludábamos en las aulas y los pasillos; las caras extrañas eran excepción. Había tres carreras troncales: Filosofía, Letras e Historia; pero poco a poco irían adquiriendo autonomía carreras como Geografía o Antropología. Para ponerte un ejemplo bien contundente: cuando yo ingresé a la Facultad, Psicología y Sociología eran materias de Filosofía. Como se sabe, fue Gino Germani quien le dio un decisivo impulso a Sociología, a partir del Instituto preexistente gestó la carrera en el anexo de Florida y Viamonte (año 1957: nacía la primera carrera de Sociología en el país, con sesenta y siete alumnos, que diez años después se habían transformado en dos mil). De allí surgió la flamante Facultad” (Lafforgue, 1996: 39-40).

3. Comité de redacción: Marco Aurelio Galmarini, J. Arthur Gianotti, Jorge Raúl Lafforgue, León Sigal y Eliseo Verón. La entrevista, hecha por el propio Verón, se titula “La antropología hoy: entrevista a Claude Lévi-Strauss” (Lévi-Strauss, 1962: 160-167).

de elaborar las bases de una teoría de la comunicación social. Puede hablarse, si se prefiere, de “semiología”, pero entonces debería entenderse como un nombre cómodo para abarcar muchos resultados, útiles para las ciencias sociales, de una gran cantidad de desarrollos teóricos, metodológicos y empíricos bastante heterogéneos: lingüística, teoría de la información, cibernética, el llamado “estructuralismo” y muchas contribuciones derivadas de lo que los científicos de habla inglesa prefieren denominar “semiótica”. El supuesto adicional es que la convergencia de todas estas líneas nos permite vislumbrar por primera vez la posibilidad, no demasiado utópica, de un tratamiento científico de los fenómenos de significación, cuestión decisiva para la madurez de las ciencias sociales, y que durante toda su infancia estimuló los intentos de diferenciarlas cualitativamente de las demás ciencias (Verón, 1972a: 13-14).

La mayoría de edad de las ciencias sociales pasa, pues, por la asunción del estructuralismo en su vertiente semiológica, la cual permitirá fundar un conocimiento científico de lo social. La relación de intimidad que guarda el sostenimiento de estos planteamientos con la institución universitaria y, más específicamente, con el discurso disciplinar saltan a la vista. Ésta es, a grandes rasgos, la vía de Verón, quien defiende un universalismo de la ciencia sin cegarse a la especificidad latinoamericana:

Salvo el material referido a la evolución y situación actual de la sociología en América Latina, son trabajos que, por sus temas, podrían haber sido escritos en cualquier otra región del mundo. No pienso que esta circunstancia necesite de una explicación particular; pero sí quiero señalarla como indicador de una convicción. Si la reunión de estos trabajos tiene algún sentido unitario, éste reposa, en última instancia, en el hecho de que expresan un firme convencimiento: el de que, en el contexto actual de la ciencia social latinoamericana, es necesario responder a una doble exigencia, cada vez más imperativa: la crítica y

la construcción de teoría (Verón, 1972a: 18).

Esa exigencia hay que recordarla debido a que “las contradicciones y distorsiones que caracterizan la producción de conocimiento en los países dependientes del Tercer Mundo se manifiestan en cada caso bajo distinta forma” (Verón, 1973: 98). Pues, en efecto, el grave problema con el que se encuentra el estructuralismo en Argentina es la precariedad de una práctica científica que o bien es “nula” o bien “se halla institucionalizada en un grado ínfimo” (Verón, 1973: 102). Con ello, se entiende que esa construcción tenga que llevarse a cabo en Argentina frente a las críticas injustificadas pero, sobre todo, frente a las apropiaciones que desvirtúan la teoría.

2. EL ESTRUCTURALISMO DE LA CRÍTICA

Ahora bien, en Argentina, junto a esa visión del estructuralismo – que podríamos calificar de dominada en el campo intelectual–, cobrará fuerza desde finales de los años sesenta una crítica estructuralista. Si Verón reivindicaba la *universalidad* de la ciencia, esta otra versión insistirá en cambio en la *particularidad* de la actividad crítica. Ésta vendrá posibilitada por varios factores heterogéneos y convergentes que permitirán *leer desde fuera de la disciplina* ciertos conceptos disciplinarios. Algunas de estas condiciones de posibilidad pasan por la publicación de una parte importante de las traducciones del estructuralismo y la semiótica en lengua castellana⁴. La difusión del pensamiento académico fuera de la universidad a través de nuevas editoriales como Eudeba (Editorial de la Universidad de Buenos Aires), fundada en 1958 y dirigida desde 1959 por Boris Spivacow, y CEAL (Centro Editor de América Latina), también dirigida por él, y que continuó la misma aventura editorial, tras ser interrumpida por el golpe militar, a partir de 1966⁵, será también muy importante. Estas editoriales revolucionaron el mundo de la edición, promoviendo grandes tiradas y una distribución generalizada, abriéndose de ese modo a nuevos públicos⁶. En

4. Eliseo Verón afirma la preeminencia de la industria editorial argentina en este punto: “Una buena proporción de los libros que representan el estructuralismo y la semiología, han sido pues introducidos en los países de habla hispana a través de casa editoras argentinas” (Verón, 1973: 98).

5. “Estas editoriales impusieron un estilo de difusión masiva de las disciplinas universitarias, no sólo de las ciencias sociales, y foguearon el debate intelectual” (Sorá, 2004: 278).

6. “Hacia 1965, los libros de Eudeba se vendían en la capital y en el interior a través de 830g

el campo editorial, a esa tendencia se suma la promoción de un circuito de revistas que da cuenta de un auténtico trabajo colectivo de apropiación crítica de las novedades teóricas. Otros factores importantes serán el auge de la clase media y la sociedad de consumo; la renuncia del profesorado a sus puestos en las universidades desde la noche de los bastones rotos de 1966 y la creación de grupos de estudio; la politización de la época, que tiende a interpelar las disciplinas académicas en función de contenidos no académicos; y, en último término, la intimidación de la teoría con una práctica crítica que dialoga con la producción literaria viva de la contemporaneidad.

Teniendo presente todo ello, en las próximas páginas me propongo abordar las conexiones y los desacuerdos de esas dos modalidades del estructuralismo, tratando de incidir en la *especificidad* que tendrá en la crítica. Junto con una visión que lo rechaza calificándolo de moda *snob* (Masotta sería el *snob* por excelencia), presentándolo como ideológicamente reaccionario o cómplice de la perpetuación de la dependencia cultural, se darán dos reivindicaciones del estructuralismo que no son estrictamente homologables. Paralelamente a la defensa del estructuralismo científico llevada a cabo por Verón, la opción con más proyección en el campo intelectual consistirá en incorporar las aportaciones de Claude Lévi-Strauss, pero también las de Roland Barthes, Louis Althusser y Jacques Lacan, y sumarlas a un pensamiento crítico que no por ello va a verse obligado a renegar de lo aprendido en la frecuentación de otras tradiciones críticas como, por ejemplo, la de Jean-Paul Sartre. Esa lectura –que no es necesario calificar de ecléctica, aunque, efectivamente, desbarate el sentido de las polémicas en su contexto de origen– pone ciertas aportaciones de esos autores al servicio de una transformación crítica –y ya no sólo teórica, sino también política y literaria– ya en marcha.

Puede hablarse, en este sentido, de usos libres del estructuralismo. En estos primeros usos que hace la crítica del concepto de estructura se producen, de ese modo, componendas. Es el caso de *Procedimiento y mensaje en la novela* de Noé Jitrik en 1962 (Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba), donde una retórica vagamente formalista vehicula

distribuidoras y librerías, de 40 *stands* en las facultades, de 41 kioscos propios, 7 de ellos en hospitales, por intermedio de 65 concesionarios, 40 vendedores a crédito, 35 comisionistas, 103 puestos de diarios y revistas, y 2 librerías propias. Hacia el exterior, los libros de Eudeba salían a través de una sucursal en Chile y 419 distribuidores y librerías en América latina, Estados Unidos, Francia, España, Alemania, Japón e Israel” (Sora, 2004: 279).

una estilística idealista bañada en sartrismo: “Por el camino del examen de los procedimientos de relato elegidos puede llegarse a penetrar la novela como obra literaria a través de uno de sus aspectos, el de las intenciones del autor” (Jitrik, 1962: 138). Oscar Masotta, que es un sartreano militante a mediados de la década, no tiene inconvenientes en citar conjuntamente por entonces –en tanto que autoridades– a Sartre y a Blanchot (Masotta). Algo análogo pasa en la obra de Rosa de esos años. En 1970 publica *Crítica y significación*, libro en el que se reconoce la amalgama de referencias a Sartre, Merleau-Ponty, Lacan y Lévi-Strauss, así como el intento –más bien superficial– de fundir dichas perspectivas. Así, puede escribir Rosa, sin preocuparse demasiado de en qué planos podría imbricarse efectivamente esa problemática: “El existencialismo como producto cultural de nuestra época no podía permanecer ajeno a la síntesis estructural que se opera en todos campos del conocimiento humano” (Rosa, 1970: 103). Pero eso no es lo fundamental. Más allá de esas postulaciones que en Francia empezaban a mostrarse desde hacía tiempo como insostenibles, lo que interesa a los críticos del momento es tramar una continuidad discursiva que no se basa tanto en el método como en los problemas que se trata de pensar: ¿cómo articular críticamente política y literatura? El concepto de significación será ahí clave. De ese modo, lo que importa en general tanto a Rosa como a Masotta es reconocer que el mundo social está construido a través de una significación que funciona lingüísticamente. Y eso permite pensarlo –ciertamente, de modos diversos– tanto la fenomenología como el estructuralismo⁷.

De ese modo, “significación” es el término que hasta 1970 permite condensar esa constelación crítica en la que todavía pueden darse la mano Sartre y Lévi-Strauss, tal como ocurría por lo demás en el volumen *Crítica y significación*, de Rosa. El cruce de la significación permitía, así, plantear una lectura social de la literatura que se enfrentara al mismo tiempo al espiritualismo de *Sur* y a ciertos reduccionismos sociológicos de algunos miembros de *Contorno*. Y oponerse así *al mismo tiempo* a practicar una lectura meramente “interna” o meramente “externa” de la literatura.

Lo que da unidad, desde este punto de vista, a esa crítica de inspiración francesa es que concibe la literatura como algo capaz de

7. Años después, aunque cambiará la determinación de una *significación* que pasará a asociarse al *deseo*, ésta se seguirá conservando: “Allí donde la palabra del deseo se hace oír, adviene la significación de la obra” (Rosa, 2003: 6).

movilizar al mismo tiempo la subjetividad y la historia. Es decir, un gesto por el que se neutraliza o se pliega sobre sí la antigua contraposición entre el adentro y el afuera de la obra. Ese gesto, que tiene que desbordar por fuerza el ámbito “objetivo” de la ciencia, une la crítica de Oscar Masotta y de Nicolás Rosa a la de muchos otros de sus compañeros de generación. Ahora bien, esos no podían ser textos “estructuralistas” para Verón.

2.1. La revista *Los libros*

Las dificultades y contradicciones de esa unión entre fenomenología y estructuralismo –que se revelan en el título de *Conciencia y estructura* (1968) de Masotta– sólo empezarán a hacerse manifiestas a partir del cruce de ambas corrientes del estructuralismo. La revista *Los libros* (1969-1976), núcleo privilegiado de introducción no estrictamente académica del estructuralismo en el país, será el principal órgano en el que convivirán ambas tendencias desde 1969. Desde entonces, esas componendas darán paso, en muy poco tiempo, a una transformación teórica que se ejercerá, entre otros dispositivos, a través de lo que José Luis de Diego ha llamado una “crítica de control” (De Diego, 2001: 86): una metacrítica en la que los críticos del momento se leen entre sí y, fechando sus intervenciones, sostienen la necesidad de una constante revisión teórica⁸. A través de esos procedimientos, cabe afirmar que la crítica argentina llega a su madurez teórica⁹. Ese encuentro marcará un antes y un después en la distinción teórica entre estructuralismo y fenomenología, en un contexto en el que Verón y José Sazbón serán en gran medida los máximos promotores de una versión *estricta* del estructuralismo.

Una mirada rápida al primer año de existencia de dicha publicación da cuenta de esta *invasión estructuralista*. El número dos presenta en su portada en caracteres destacados el nombre de Lévi-Strauss (al que se dedican tres reseñas, una de ellas de José Sazbón, llamada “Estructuralismo e historia”; el tercero una reseña, fundamental, de José Sazbón sobre “Marx y Sartre”

8. “Los artículos recogidos por Nicolás Rosa en el volumen *Crítica y significación* (1970) impresionan todavía, en algún sentido, como una muestra estratográfica en la que se ilustra el pasaje del existencialismo sartreano a la lectura del texto literario como reflexión sobre la lengua que lo actualiza. El mismo carácter transicional se advierte en los trabajos recogidos por Noé Jitrik en *El fuego de la especie* (1971), y en la heterogénea compilación preparada por Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana* (1969, 1974)” (Prieto, 1989: 23).

9. Respecto a los libros puede consultarse, además del libro de José Luis de Diego ya citado, Espósito (2015).

(Sazbón, 1969: 13-14) en que retoma y hace suya de modo prácticamente literal la crítica de Lévi-Strauss a Sartre en *La pensée sauvage* (1962); en el cuarto número dedica toda una sección de cuatro reseñas a Althusser; en el cinco Masotta, a propósito de Ernest Jones, sostiene por mediación de Lacan, y bajo el elocuente título “Qué es el psicoanálisis”, la primacía del significante en la teoría de Freud; en el seis se publica un escrito de José Sazbón con el título “Qué es el estructuralismo”¹⁰, en el que ataca la “operación ideológica” llevada a cabo por “los divulgadores” (Sazbón, 1969: 20) del estructuralismo; en el nueve, la reseña de Verón “Actualidad de un clásico. La moda del estructuralismo”, a propósito de *Las estructuras elementales del parentesco*, junto con otra reseña de Carlos Sastre que, abundando en la misma cuestión, se titula “El negocio editorial al servicio de la ideología”; y en el número diez unas “Aclaraciones en torno a Jacques Lacan” de Oscar Masotta.

Junto a esas reseñas ligadas a las ciencias sociales, se publican otras de lingüística (que aspiran la mayoría de las veces a un acercamiento puramente científico) y otras en las que la politización (ya sea por el tema, ya por el planteamiento) se hace mucho más explícita. Los escritos de crítica literaria se situarán en los primeros años de la revista en esa encrucijada y se nutrirán activamente de las transformaciones de esas tres otras regiones que bien pueden ser pensadas como vectores que pujan entre sí.

Verón participa en *Los libros*, pero como una voz más entre otros autores como Noé Jitrik, Nicolás Rosa, Oscar Masotta, Josefina Ludmer, Óscar del Barco o Beatriz Sarlo. Uno de sus máximos esfuerzos consistirá, pues, en defender la “pureza” teórica de las ciencias sociales *distinguiéndose* de dos tendencias: la subsunción de la ciencia bajo el imperativo político (algo que, ligándose desde entonces a la lucha armada, se hará cada vez más frecuente desde 1969 [Terán, 2006: 199]) y su *mitificación* a través de los efectos de *moda*.

En julio de 1970, Verón escribirá, a propósito de la edición castellana de *Las estructuras elementales del parentesco* de Lévi-Strauss, sobre “la moda del estructuralismo”. Y ahí afirmará que en Argentina no se cumplen las condiciones necesarias para su correcta asimilación:

Por un doble motivo la invasión “estructuralista” de

10. Reseña de *Antropología estructural*, publicado por Eudeba en 1968.

nuestro contexto intelectual es un fenómeno puramente ideológico. Primero, porque se suele importar los textos más “residuales” de la moda correspondiente, tal como ésta se da en el país central: lo que básicamente compran los editores es el comentario de segundo o tercer orden, el discurso filosófico-especulativo, denominado “estructuralismo” (Verón, 1970: 16).

Libros, pues, como *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias sociales*, de Roger Bastide y otros; *El estructuralismo*, de Jean-Marie Auzias; y *Para comprender el estructuralismo*, de J.B. Fages (los tres comentados conjuntamente por José Sazbón en “Qué es el estructuralismo” en el número 6 de la revista), a través de los cuales, en vez de promover una puesta en funcionamiento del estructuralismo, se consumiría simplemente su imagen.

Pero había aún un problema mayor para Verón, ligado no sólo a los textos, sino a las condiciones sociales de recepción:

En segundo lugar, la infraestructura de nuestro sistema cultural es tal que, aun en el caso, relativamente excepcional, en que se traducen obras que son auténticos productos de una práctica científica (como las Estructuras elementales), esos textos rara vez pueden ser interpretados en el seno de un trabajo de investigación en marcha, y por lo tanto lo que finalmente resulta consumido de su significación es el peso ideológico que, como todo producto científico, la obra contiene (Verón, 1970: 16).

La reseña de Carlos Sastre que se publica en ese mismo número, titulada “El negocio editorial al servicio de la ideología”, redundante en la misma idea. En su caso, denuncia “un libro tan temerariamente titulado” (Sastre, 1970: 20 y 22) como *Psicoanálisis, existencialismo, estructuralismo*. Pero lo cierto es que un poco antes no parecía ninguna temeridad ese gesto. Si son posibles esas componendas se debe, sin duda, a que el estructuralismo ha perdido –o no ha llegado a adquirir– su carácter científico para convertirse en otra cosa. Sastre presenta ese libro como “un alimento más para aquella ideología según la cual todo lo que hay

puede ser ‘integrado’ merced a una simple operación al alcance de todos: la suma” (Sartre, 1970: 22).

Así, el problema para Verón va ligado tanto a los textos como a las condiciones sociales de recepción. Como afirmará en 1973, y como ya había dicho respecto al mito del marxismo en Sebreli, el estructuralismo se ha convertido en un objeto más del discurso de masas: “Cuando un tema llega a la sección ‘Mundo moderno’, ‘Ciencia’, o ‘Arte y Literatura’ de un semanario de información, podemos estar seguros de que la orientación ideológica en cuestión se ha convertido ya en una moda circulante en los grupos intelectuales de la burguesía que habitualmente consume dichos medios” (Verón, 1973: 100). *Primera Plana* es, así, un indicador y un motor al mismo tiempo de esos efectos de moda que llevan hasta sus páginas a Lévi-Strauss o a Philippe Sollers (*Primera Plana*, 1966: 80)¹¹.

Con todo ello, Verón presenta un panorama en el que la *episteme* se opondría a la *doxa*, la ciencia a la opinión. Ahora bien, su perspectiva contribuye a desconocer el trabajo específico de la crítica. En el intersticio que se abre entre la ciencia estructural de Verón y el lector de *Primera Plana*, ¿no hay margen para otros usos del estructuralismo y otras modalidades de lectura? Aquí, precisamente, la crítica literaria tendría algo que decir, pues a partir de 1970, y precisamente gracias a *Los libros*, ya no será posible esa homologación de fenomenología y estructuralismo que, sin embargo, había abrazado hasta entonces la vanguardia crítica. Por ello mismo, una revista como *Los libros* hace que la crítica literaria quede separada del espacio periodístico de la comunicación de masas al hacerla comunicar con la vanguardia teórica del momento.

2.2. Ciencia y circuitos de comunicación

La crítica de Verón –y la de los otros *estructuralistas en sentido estricto*– pasará, de hecho, por un criterio de producción. Se trata de una crítica de lo que sería un discurso de masas y un vínculo de consumo. Los comentarios de Verón sobre la *doxa* estructuralista en 1970 repiten

11. Se lee en ese artículo, titulado “El arte de ser ilegible”: “Una religión que se llama *lingüística* y que reconoce a Roland Barthes como autoridad suprema y a Ferdinand de Saussure como patriarca. El círculo de elegidos se completa con los filósofos Michel Foucault y Althusser y el psicólogo Lacan. Cada uno en su disciplina ‘pretende renovar el pensamiento teórico del siglo XX. La palabra mágica que los une es *estructuralismo*’” (*Primera Plana*, 1966: 80).

la argumentación que unos años antes había elaborado contra ciertos discursos del marxismo. En 1966 Verón dedicaba un duro artículo a Juan José Sebreli con motivo de la publicación de *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, en el que detectaba una transformación inquietante del discurso marxista. Bajo el título “Muerte y transfiguración del análisis marxista” afirmaba que “estos libros contienen *los gestos* del análisis marxista sin sus resultados concretos” (Verón, 1972b: 260). Y no sólo eso, sino que el análisis de esos libros señalaba que su éxito iba ligado a “una transformación de las pautas de consumo de ciertos grupos de las clases medias y altas, que todo parece indicar que se está produciendo desde hace cuatro o cinco años en Buenos Aires” (Verón, 1972b: 261). La revista *Primera Plana*, que publicó su primer número el 13 de noviembre de 1962, sería el exponente cultural de la emergencia de ese nuevo público argentino que consume cultura a través de nuevos circuitos de publicación, tal como ocurriría en la línea de *Time* en los Estados Unidos o en *L'Express* o *France-Observateur* en Francia.

La tesis de Verón respecto a los libros de Sebreli era contundente: “Su aparición señala la institucionalización del *mito* del análisis marxista en nuestro medio cultural” (Verón, 1972b: 260). Esa noción de mito era utilizada, por lo demás, en términos estrictamente barthesianos. Verón establecía así una relación entre *mito* y *cultura de masas* para probar que en la lectura de los libros de Sebreli “se trata del consumo masivo” (problema del circuito de comunicación y del mercado) “de una creación mítica” (Verón, 1972b: 263) (problema propiamente discursivo). Verón, gran defensor del estructuralismo científico, en un sentido fuerte, en el contexto argentino, sólo podrá defenderlo a condición de protegerlo de esas lecturas profanas que –míticas o no– desplazan el interés científico en pos de otros intereses. De ese modo, lo que estaba en juego eran *dos circuitos de producción y circulación de los discursos*; y si partimos de la base de que un discurso no puede ser un discurso con independencia de sus condiciones de producción y recepción, se trataría de dos discursos diferentes. Jean-Claude Milner lo ha analizado con una cierta precisión respecto al estructuralismo francés: a mediados de la década de los sesenta pierde fuerza el estructuralismo como proyecto científico hasta agotarse, siendo relevado en ese mismo momento por el éxito mundial y periodístico

del “estructuralismo”¹². Como ha señalado este autor, “on peut donc dater en 1968 la fin du structuralisme comme programme de recherches dans son ensemble, étant admis que l’ébranlement a commencé plus tôt [...]. Mais comme ce déclin s’accompagnait de succès médiatiques et institutionnels, la perception fut troublée” (Verón, 1972b: 279). Ese paso de la *episteme* a la *doxa* estructural coincide aproximadamente, por lo demás, con las calificaciones (sumamente vagas) de “postestructuralismo” que se han aplicado posteriormente a dicho objeto.

La pretensión del estructuralismo en sentido estricto era fundar una ciencia de lo real. En Argentina, a pesar de Verón, entrará con fuerza una segunda modalidad del estructuralismo que, más allá de la aplicación de los estrictos criterios de cientificidad, privilegiará la relación crítica sobre la propiamente teórica. Y que –repito– en Francia también existía como un movimiento crítico constituido en los intersticios del periodismo y de la academia. Con Barthes y con Foucault, con Masotta y con Rosa, surgirá un nuevo estructuralismo que participará de la especulación filosófica, de las luchas políticas y de la invención literaria y que –por sus nuevos circuitos de circulación– quedará por fuerza redoblado –pero no abolido– por el mito.

3. ESTRUCTURALISMO Y LITERATURA

Con todo ello, puede afirmarse que el “estructuralismo” de la crítica argentina no sería eminentemente teórico (científico), sino *crítico* y *literario*. El propio Verón lo ha señalado al afirmar que, lejos de introducirse a través de la antropología, “a la Argentina llegan en cambio las *ideas* estructuralistas, desprendidas de la práctica que las engendrara” (Verón, 1973: 104). Los límites de su perspectiva –que aspira a un rigor que abola la especulación de su seno– se revelan en una nota al pie del artículo anteriormente citado. Pues la mitología del estructuralismo se emparentaría con una mitología de la lectura que, sin duda, habría surgido en la crítica de un cierto trato íntimo con la literatura. Y que, por qué no decirlo, tendría en Barthes –en ese Barthes al que Lévi-Strauss rechazó dirigir la tesis doctoral– a su gran promotor. Escribe Verón:

12. “On peut donc dater en 1968 la fin du structuralisme comme programme de recherches dans son ensemble, étant admis que l’ébranlement a commencé plus tôt [...]. Mais comme ce déclin s’accompagnait de succès médiatiques et institutionnels, la perception fut troublée” (Milner: 279).

Por contraste con la “mitología de la lectura” (que es una variante importante de la actual ideología “estructuralista”), quisiera que aquí el término lectura se interpretara ingenuamente, sin significados ocultos ni connotaciones sofisticadas: “lectura” como lo que uno hace cuando se sienta y lee un libro (Verón, 1970: 18).

Que Verón pueda denunciar esa “mitología de la lectura” en 1970, lejos de representar una “mala recepción” del estructuralismo, indica que en Argentina llegaban de modo prácticamente inmediato los ecos de los debates parisinos del momento. De ese modo, la situación descrita por Verón tiene su paralelismo en las transformaciones que se están llevando a cabo poco antes en Francia. No conviene olvidar que en Francia tenderán a confundirse ambas perspectivas a partir de la segunda mitad de los años sesenta. Junto con Lévi-Strauss, A. J. Greimas será uno de los máximos defensores de un estructuralismo científico que reniega de los usos no disciplinarios de los conceptos provenientes de la lingüística. En 1966 Greimas publica su *Semántica estructural*, en la que se lee:

El inconveniente inevitable de la gloria [...] designado con el nombre de “trivialización”, se caracteriza por la distorsión de las estructuras metodológicas de una disciplina y por la neutralización de las oposiciones, a menudo fundamentales, entre sus conceptos. Una terminología lingüística empobrecida y desfigurada se difundió en ciertas revistas de vanguardia: al lingüista le costaba trabajo reconocer allí a sus propias criaturas (Greimas, 1966: 8).

Verón defiende lo mismo que ya defendía Greimas unos pocos años antes en Francia: un cierre disciplinario. Ahora bien, ese estructuralismo científico o semiológico tendrá un carácter dominado en el campo intelectual del momento. Y la “mitología de la lectura” a la que se refiere, más que un producto periodístico autóctono de Argentina, proviene en gran parte del trabajo llevado a cabo en torno al grupo “Tel quel”, promotor —entre otras muchas obras— del volumen *Théorie d'ensemble* (1968), traducido al

castellano en 1971 por Seix Barral y cuyos artículos fueron fotocopiados y leídos por las nuevas generaciones de críticos del momento. Como escribe Adolfo Prieto, en los años sesenta “se empezaba a invocar, como contraseña, la posesión de algún ejemplar de la revista *Tel quel*” (Prieto, 1989: 22). Esa situación permite entender la pasión que, a principios de los setenta, pudieron despertar en Roberto Retamoso, entonces un joven alumno de veintitantos años, las clases de Rosa en la Universidad Nacional de Rosario:

Las tradiciones más importantes de la teoría literaria tenían que ver con el campo de la lingüística y la inmanencia del análisis textual o con la perspectiva de la crítica sociológica, de espíritu marxista, que tenía que ver con los abordajes contextuales, y que de algún modo llevaba a perder de vista la especificidad del texto. Entonces, Nicolás [Rosa] nos dio acceso a Kristeva, y al posestructuralismo en general, lo que representaba una perspectiva teórica que permitía vincular esas dos tradiciones (Retamoso, 2013)¹³.

Tanto la incorporación de nuevos públicos –a través de publicaciones como *Primera plana*– como la politización creciente de los años sesenta y setenta llevarán, por fuerza, a descentrar el discurso académico. Eso, unido a la inestabilidad de unas estructuras universitarias que tendrán que afrontar los estragos de las dictaduras, hará que el estructuralismo en sentido estricto tenga serios problemas para sostener esa “pureza” que para él reclamaba Verón. Frente a esa modalidad del estructuralismo, en Argentina dominará, ante la “guerra sucia” que “despobló los claustros universitarios y ahogó la posibilidad del pensamiento crítico”, lo que Nicolás Rosa llamó “una crítica resistente” (Rosa, 1993: 162). Una crítica estratégica, con una conciencia relativa de la propia situación, de los propios límites; y que, por lo tanto, se concibe a sí misma como provisional y transformadora. Entre el estructuralismo científico y el periodístico, dicha actitud crítica se deja resumir en la siguiente afirmación de Rosa (que, sin negarlo por completo, bien podía leerse como un cambio de énfasis y una apostilla *crítica* al proyecto de Verón y, con ella, a cualquier pretensión

13. Puede consultarse también Retamoso, “Kristeva, más de treinta años después” (2007).

de construir una ciencia de lo universal): “Somos lectores de lo universal, pero escritores de lo particular”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE DIEGO, J. L. (2001). “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”. En *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- ESPOSITO, F. (2015). “La crítica moderna en Argentina: la revista *Los Libros* (1969-1976)”. *Orbis Tertius* XX.21, 1-8. Disponible en línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/files/journals/7/articles/6004/public/6004-11772-1-PB.pdf> [05/01/2017].
- GREIMAS, A.J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos. (*Sémantique structurale*, 1966).
- JITRIL, N. (1962). *Procedimiento y mensaje en la novela*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- LAFFORGUE, J. (1996). Entrevista de Carlos Dámaso Martínez a Jorge Lafforgue. “La historia siguió, sigue y seguirá”. *Espacios de crítica y producción* 19-20, 39-44.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1960). “La noción de estructura en antropología”. *Boletín del Instituto de Sociología de la Facultada de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires* 19, 25-71.
- _____. (1962). “La antropología hoy: entrevista a Claude Lévi-Strauss”. *Cuestiones de Filosofía* 2/3, 160-167.
- MASOTTA, O. (1963). “Sobre crítica literaria en Argentina”. En *Conciencia y estructura* (1968). Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MILNER, J-C. (2008). “Le paradigme: programme de recherches et mouvement d’opinion”. En *Le périple structural. Figures et paradigme*. Paris: Verdier.
- PRIETO, A. (1989). “Estructuralismo y después”. *Punto de vista* 34, XII, 22-25.
- Primera Plana* (1966). “El arte de ser ilegible”. *Primera plana* 207, 80.
- RETAMOSO, R. (2007). “Kristeva, más de treinta años después”. *Dossier de Estudios Semióticos. La trama de la comunicación* 12, 161-171.

- _____. (2013). "Entrevista personal". *Rosario*, 15 de julio.
- ROSA, N. (1970). *Crítica y significación (David Viñas, Sartre y Genet, Mafud, Cabrera Infante)*. Buenos Aires: Galerna.
- _____. (1993). "Veinte años después o la "novela familiar" de la crítica literaria". *Cuadernos hispanoamericanos* 517-519, 161-186.
- _____. (2003). "Estos textos, estos restos". En *La letra argentina (crítica 1970-2002)*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- SASTRE, C. (1970). "El negocio editorial al servicio de la ideología". *Los libros* 9, 20 y 22.
- SAZBÓN, J. (1969). "Qué es el estructuralismo". *Los libros* 6 y 20.
- SORÁ, G. (2004). "Editores y editoriales de ciencias sociales: un capital específico". En Federico Neiburg y Mariano Plotkin (comp.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- TERÁN, O. (2006). *De utopías, catástrofes y esperanzas: Un camino intelectual*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- VERÓN, E. (1970). "Actualidad de un clásico. La moda del estructuralismo". *Libros* 9, 14 y 18.
- _____. (1972a). "Introducción". En *Conducta, estructura y comunicación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Ed. corregida y aumentada respecto a la publicada en Jorge Álvarez en 1963.
- _____. (1972b). "Muerte y transfiguración del análisis marxista". En *Conducta, estructura y comunicación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Ed. corregida y aumentada respecto a la publicada en Jorge Álvarez en 1963.
- _____. (1973). "Acerca de la producción social del conocimiento: el "estructuralismo" y la semiología en Argentina y Chile". *LENGUAjes. Revista de lingüística y semiología* 1, 96-125.

Recibido el 28 de febrero de 2017.

Aceptado el 9 de marzo de 2017.

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO: FASCISMO Y SENTIDO COMÚN EN *LA GACETA LITERARIA* (1927-1930)

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO: FASCISM AND COMMON
SENSE IN *LA GACETA LITERARIA* (1927-1930)

Ignacio José HUERTA BRAVO

University of Michigan

ihuertab@umich.edu

Resumen: *La Gaceta Literaria* (1927-1932) se considera una de las primeras revistas propagandísticas del fascismo en España. Dirigida por Ernesto Giménez Caballero, el ideario de la revista proclamaba una síntesis heterogénea y transversal de nuevas ideologías y manifestaciones culturales que se oponían al viejo *establishment*. Lejos de ser una doctrina ortodoxa y excluyente, el primer fascismo quería representar la confluencia definitiva de una vanguardia nacional y popular en lucha por la revolución estética y política de la esfera pública española. Conceptos como sentido común, populismo o hegemonía ocuparán este estudio cuyo objetivo es contribuir al debate sobre el discurso contradictorio del naciente fascismo español.

Palabras clave: Fascismo. Populismo. Sentido común. Giménez Caballero.

Abstract: *La Gaceta Literaria* (1927-1932) is considered one of the first propagandist magazines of Fascism in Spain. Directed by Ernesto Giménez Caballero, it claimed a heterogeneous synthesis of new ideologies, literatures and cultural manifestations in opposition to the old-fashioned

establishment. More than an orthodox and exclusive doctrine, the initial fascism aimed to embody a national and popular ultimate modernism that strived for the political and aesthetical revolution of the Spanish public sphere. Drawing on notions such as common sense, hegemony and consent, this article aims to contribute to the debate on the contradictory discourse of the initial Spanish Fascism.

Key Words: Fascism. Populism. Common Sense. Giménez Caballero.

1. INTRODUCCIÓN A LOS SENTIDOS COMUNES: DEL REGENERACIONISMO AL FASCISMO

El siguiente estudio tiene como objeto de análisis los sentidos comunes de los protofascistas españoles, cuya actividad política aún no se había plasmado en una organización con repercusión en la esfera pública española. Es por ello por lo que excluirémos del análisis textos que fueron publicados cuando el fascismo o su vertiente española, Falange Española (FE) de las Juntas Ofensivas Nacional Sindicalistas (JONS) y el partido derivado del Decreto de Unificación FE Tradicionalista de las JONS (1937), ya se habían institucionalizado y formaban parte activa de la propaganda del bando nacional durante la Guerra Civil. La primera pregunta que plantearemos en este apartado es: ¿Qué entendemos por sentido común? Y la segunda cuestión: ¿A qué sentido común apelaba el emergente fascismo español y en qué medida respondía este a la esfera pública moderna? Con relación a la primera cuestión, el sentido común popular es “un agregado heterogéneo” basado en el supuesto de que “el pueblo o conjunto de ciudadanos poseen algo que se llama sentido común, nacido de sus experiencias comunes y de las facultades que comparten como seres humanos” (Nun, 2015: 47-48). Antonio Gramsci lo definió como un conjunto de mitos, leyendas y saberes populares que dan forma a un “agregado caótico de concepciones disímiles” (Nun, 2015: 146). En consecuencia, el uso del término sentido común que nos interesa no refiere a las capacidades cognitivas mínimas que todos compartimos (Ives,

2004: 74), sino a una constitución heterogénea de elementos populares¹ que configuran la hegemonía social en la esfera pública moderna². Este agregado heterogéneo no constituye una estructura psicológica permanente, sino que está expuesto a la relatividad histórica y social, especialmente tras los avances tecnológicos, cambios institucionales, migraciones masivas y enormes transformaciones de la subjetividad que tuvieron efecto a comienzos del siglo XX. De este modo, el carácter volátil del sentido común hace del todo imposible formular una definición detallada de sus sedimentos ideológicos. A finales del siglo XIX, la crisis de las identidades colectivas y la ansiedad provocada por la atomización de la sociedad moderna condujeron a las inteligencias europeas a la teorización de los sentidos comunes como ontología de un nuevo objeto sociológico denominado masa. El sentido común popular se sometió a la revisión, transformación, crítica y exaltación de la literatura, la política y la filosofía, no solo para comprender una sociedad gradualmente más heterogénea, sino también para dotar de inmanencia a la misma heurística de los intelectuales, cuyo horizonte teológico era la solución parcial o permanente del problema colectivo (Mosse, 1961: 220-236).

A finales del siglo XIX, los intelectuales pusieron en marcha el proyecto de regenerar el nacionalismo español con el objeto de reforzar un sentido común lastrado por la fuerte crisis identitaria, política y social originada tras la Restauración de 1876 y acentuada tras la pérdida de los últimos enclaves del imperio colonial en 1898. En el *Idearium español*, Ángel Ganivet apelaba al *sentido común* nacional para poner en marcha una obra colectiva perdurable en el tiempo. Fue otro regeneracionista, Miguel de Unamuno, quien orientó las bases de un nuevo sentido común que, entre otros, influyó en los primeros fascistas españoles (Saz, 2003).

1. El interés por el sentido común o los sentidos comunes parte de la crítica al discurso pre-constituido u ontológico del marxismo que sostenía que detrás de cada fenómeno social se escondía la realidad de una lucha entre dos clases objetivas. Las significaciones que forman parte del sentido común no están preasignadas a una clase social o un grupo definido, sino que “van emergiendo y mutando en los múltiples espacios en los que se dan los antagonismos” (Nun, 2015: 96). En este sentido, las fuerzas espirituales asociadas a la clase dominante pueden transformarse en impulsoras de las luchas sindicales de los sectores sociales menos favorecidos. Sobre sentido común y marxismo véanse Laclau (1977) y Nun (1988).

2. Jürgen Habermas (1981) define la esfera pública como el espacio político moderno originado de la Ilustración en el que individuos independientes del estado intercambian libremente ideas de modo análogo al libre comercio de productos en las sociedades capitalistas. La idea de una esfera pública racional, libre de restricciones políticas y sociales, es cuestionada por la noción de hegemonía cultural, que plantea la existencia de un consenso en torno a unos sentidos comunes no sujetos a la discusión racional. Como espacio político, la esfera pública viene determinada por conflictos económicos (Eley, 1992), raciales y de género (Pateman, 1988).

En sus reflexiones *En torno al casticismo*, publicadas en *España Moderna* entre febrero y julio de 1895, el escritor vasco planteaba la necesidad de encontrar un carácter nacional que definiera “la realidad viva” de los españoles. En primer lugar, el nuevo sentido común había de promover un proyecto de futuro y no un refugio de historiadores atrapados en el pasado; de “enterradores de osamentas” dedicados a la “arqueología de sombras y de objetos muertos” (Unamuno, 2005: 149-150). Mediante la acción viva se descubriría la verdadera tradición, no la “sombra vana en el pasado” que defendían los conservadores. En segundo lugar, habría de ser un derivado de la “comunidad” de los sectores populares y no una tarea dirigida por la política oficial o las élites intelectuales: “un verdadero contrato social intrahistórico, no formulado, que es la efectiva constitución de cada pueblo” (160). Por un lado, Unamuno promovía la vuelta a las esencias del pueblo español: “¡Cuántas cosas cabían en los pliegues de aquel lema: Dios, Patria y Rey!” (267). Por otro lado, manifestaba un entusiasmo por la modernidad que no se vería en su obra posterior. Para Unamuno, el lema de los carlistas significaba, más allá de sus demandas específicas —la instauración de un régimen absolutista y teocrático—, la expresión vital de un *Volkgeist* español. En último término, consideraba fundamental la generación de un espacio público dinámico adaptado a los tiempos. La sociedad española de fin de siglo, pese a la juventud de su esfera pública, carecía de la energía suficiente para afrontar los retos venideros. El público³ moderno español se alimentaba de una prensa que revelaba “la incapacidad indígena de captar directa e inmediatamente el hecho vivo” y que no conocía al público ni creía en él (258); algo que era consustancial a unas élites intelectuales dedicadas “a recoger y encasillar insectos muertos” (150) y unas nuevas generaciones que aceptaban pasivamente el legado de sus mayores y que solo protestaban “en torno a las mesas de café” mientras “al verse en público” se comprimían “como fascinados a la mirada de la bestia colectiva” (256).

Según Unamuno, la esfera pública española, entretenida en estériles y banales discusiones sobre asuntos menores, no se encontraba en condiciones de dar el salto cualitativo hacia una sociedad moderna. Tenía que salir de la autarquía cultural en la que se encontraba para integrarse

3. En referencia a la noción de *public* o *publics* véase Werner (2002: 11-12): “A public enables the reflexivity in the circulation of texts among strangers who become, by virtue of their reflexivity circulating discourse, a social entity”.

en la esfera pública europea. Solo a través de un cosmopolitismo que se nutriera de los caracteres foráneos, y no de una arqueología de las esencias hispánicas, se podría hilar un tejido conjuntivo —el *sarcoda*— nacional que diferenciara al país del resto de Europa y que a su vez lo propulsara a la misma altura que las naciones hegemónicas. Dos décadas más tarde, José Ortega y Gasset, en el primer editorial, “Propósitos”, de la *Revista de Occidente*, celebraba la configuración de una esfera internacional que ya no promulgaba un pacifismo impostado de preguerra, sino el conflicto abierto entre los diferentes caracteres nacionales. Según Ortega, este contradictorio cosmopolitismo plagado de vocablos de hostilidad estaba facilitando la compenetración y convivencia de Europa. Ortega constataba la paradoja de la internacionalización del nacionalismo: fue la apertura y globalización de las esferas públicas europeas la que facilitó la solidaridad internacional entre organizaciones nacionalistas explícitamente antiinternacionalistas (Mosse, 1961; Conrad, 2010)⁴. Aunque llegó más tarde, España no fue una excepción. A finales de los años 20, el quincenario *La Gaceta Literaria*, sin dejar de ser abiertamente vanguardista y cosmopolita, introdujo el fascismo italiano en la Península Ibérica. El proyecto político y cultural que encabezaba su director, Giménez Caballero, se proponía aunar nacionalismo y modernidad para generar una nueva ideología que vertiera sobre la tradición española el espíritu juvenil de los tiempos.

El fundador de *La Gaceta* e introductor del fascismo italiano en España, Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1899-1988) consideraba el pensamiento de Unamuno —al que, según el mismo escritor, Malaparte llamó el D’Annunzio español⁵— un antecedente revolucionario. El autor de *La agonía del cristianismo* sostenía que España carecía de un espíritu nacional sugestivo, vitalista y plenamente actual, integrado en las corrientes intelectuales y culturales coetáneas. Era, por lo tanto, una labor inútil la copia de programas culturales y políticos extranjeros mientras España careciera de una auténtica sustancia nacional que los nutriera. En líneas generales, el fascismo se postuló como una fe que no necesitaba de un

4. En Mosse (1961: 4): “The more urbanized and industrialized society became, the more tended to solidify their world through familiar myths and symbols”.

5. La recepción del pensamiento regeneracionista por los fascistas ha sido calificada por numerosos estudios como una manipulación interesada. No es nuestra intención subrayar alteraciones flagrantes o propósitos espurios de los fascistas españoles. Aunque el propio Unamuno, décadas después de sus meditaciones en torno al casticismo, se distanciara de los “fajistas” (Rabaté, 2005: 99), el lenguaje de alto contenido metafórico de sus reflexiones sobre el casticismo hace de todo punto imposible una recepción auténtica de su pensamiento, de modo que los desplazamientos semánticos son inevitables.

programa previamente teorizado, cuya constitución ideológica se produjo de forma reactiva, vertebrándose a través de situaciones contingentes que se unían de una retórica totalitaria. Una doctrina sin doctrina que se sabía revolucionaria no tanto por sus objetivos indefinidos, como por sus métodos activos. Especialmente antes de institucionalizarse, el fascismo fue una ideología en constante movimiento argumental y retórico cuya política se sostenía en la exaltación de la acción en la calle; el espacio hegemónico del conflicto político moderno.

En los prolegómenos de la década de 1930, los fascistas españoles concentraron sus esfuerzos en cimentar una ideología nacional y transversal plenamente integrada en el sentido común de la España moderna que, sin caer en el tradicionalismo conservador, actualizara el pensamiento regeneracionista de finales del siglo XIX para asimilarlo a las tendencias políticas y culturales continentales. Durante la primera etapa de *La Gaceta Literaria*, que hemos establecido entre la fecha de su primera publicación, en 1927, y 1930, cuando se produjo la ruptura política entre buena parte de sus colaboradores, la retórica fascista de Giménez asimiló un conjunto de elementos muy heterogéneos —regeneracionismo, vanguardismo y antieuropeísmo (Selva, 1999)— cuyo denominador común era una rebeldía juvenil contra la vieja cultura política y literaria: organizaciones intelectuales, medios de comunicación, estamentos tradicionales y, en su conjunto, todo lo que no formaba parte activa de la nueva esfera pública española fueron el blanco de su pluma. Este periodo es conocido como la vía estética del fascismo en España⁶ y antecede al movimiento que encabezó Ramiro Ledesma Ramos y la revista que fundó en 1931, *La conquista del Estado*. Finalizada la dictadura de Primo de Rivera, el filósofo zamorano puso en marcha un proyecto político alternativo que aprovechara el desconcierto de la conflictiva esfera pública española con el fin de acabar con las viejas instituciones, así como con cualquier otro orden posmonárquico fundamentado en los principios demoliberales del siglo XIX. En el siguiente capítulo abordaremos la etapa de *La Gaceta Literaria*, protagonizada, aunque no exclusivamente, por Giménez Caballero y veremos de qué manera trató de concebir una ideología

6. Sobre la vía estética del fascismo véanse Pastor (1975) y Selva (2005: 69-108). Para un estudio más detallado de los escritores españoles de vanguardia vinculados al fascismo véase Mechthild (2003). Por último, un interesante análisis de la estética vanguardista en el pensamiento de Ramiro Ledesma Ramos lo constituye Gallego (2005).

transversal al sentido común de su época.

2. LO NUEVO Y LO VIEJO

Ortega dio paso al primer editorial de *La Gaceta Literaria* proclamando la superación de los moldes intelectuales y políticos decimonónicos y la incorporación de un pensamiento español revitalizado al mundo. Según el filósofo madrileño, el objeto de *La Gaceta* como órgano cultural vanguardista era dejar a las letras españolas a la zaga de las corrientes literarias e intelectuales del mundo (1)⁷. La revista se constituyó como un medio de promoción de la vanguardia y del espíritu juvenil de los tiempos que hacía gala de un carácter notoriamente frívolo e irreverente en el tratamiento informativo de los personajes, grupos y fenómenos que ocupaban sus páginas. El objetivo era agitar el anquilosado y provinciano panorama cultural: “mi propuesta —señores assembleístas— es la de tocar un poco el pito a todos ustedes (o a todas vuestras señorías, como tan bien suena en este salón de las pomposidades, las elocuencias y las ineficacias)” —escribía Giménez satirizando la discusión entre los asistentes a la Asamblea Nacional del Libro. Contrario a los argumentos y modos decimonónicos de la Asamblea, el escritor madrileño sostenía que la regeneración de las letras españolas no era un asunto de “editores y libreros”, sino una tarea reservada a los escritores noveles, a los cuales comparaba con “un motor de posibles grandes vuelos” (37). Giménez o *Gecé*, su pseudónimo vanguardista, criticaba la cultura de la intelectualidad española por su falta de dinamismo y perspectiva internacional. Despreciando el ánimo divulgativo y enciclopedista de otras publicaciones culturales, *La Gaceta* no era ni pretendía ser una plataforma proveedora de desinteresados contenidos literarios e intelectuales, sino, como su mismo subtítulo indicaba —ibérica-americana-internacional—, un medio activo de lucha por la hegemonía cultural nacional e internacional.

La revista se incorporó a la esfera pública del periodo de entreguerras, la cual, según hemos apuntado anteriormente, presentaba hostilidades nacionales que se alimentaban recíprocamente. Un caso particular de esta esfera conflictiva fue la controversia entre *La Gaceta* y la revista argentina

7. Todas las citas de los artículos de *La Gaceta* corresponden a la edición facsímil de *La Gaceta Literaria I*, números 1-72, Madrid (enero 1927–diciembre 1929). Vaduz: Topos Verlag AG, 1980.

Martín Fierro sobre el papel hegemónico de Madrid como meridiano de las letras hispanoamericanas. Tras la misiva de la publicación bonaerense cuestionando la aportación de los escritores madrileños a la literatura hispanoamericana, Giménez respondió de forma desenfadada que, en primer lugar, el espíritu bélico de las nuevas juventudes españolas no tenía miedo a la confrontación y, en segundo lugar, que, ante los ataques de la vieja élite intelectual, convenía adoptar una posición acorde con los tiempos y el espíritu de *La Gaceta*: “a las actitudes rígidas y deficientes, un poco de buen humor y de risa” (101) —apostillaba el madrileño. El titular del editorial del siguiente número, “La verbena del meridiano” (105), con el que *La Gaceta* cerró la controversia con *Martín Fierro*, no deja lugar a dudas al respecto. Decía Gecé de Ramiro de Maeztu que el lado dogmático y serio del intelectual nacional, especialmente si el escritor es hispánico y vive en el barrio de Salamanca, suele vencer sobre su lado popular (19). Los modos soberbios son propios de la vieja España, no así del carácter popular de la joven España que, acorde con su mundo oscilante y cambiante, afronta la falta de certidumbres de la nueva época con buen humor y sin excesiva seriedad.

Otra de las expresiones de lo viejo era la política oficial. Como han señalado otros autores, *La Gaceta* marcó la transición de una vanguardia desinteresada de la política a otra comprometida (Geist, 1980; Selva, 1999). El paso de la vanguardia al compromiso no fue tan brusco, sobre todo para aquellos intelectuales y literatos que luego se hicieron fascistas o comunistas. El desinterés por la política de la generación de Gecé no era otra cosa que el desprecio a la vieja casta que, desde 1876, se había turnado en el poder, olvidándose de las masas y del pueblo. La rotundidad con que otro de los colaboradores habituales, que ejerció también como secretario de *La Gaceta* sustituyendo a Guillermo de Torre, Cesar María Arconada (1898-1964), negaba la connivencia entre política y la literatura —“No. No. No”— no era una llamada a la enajenación social del escritor, sino, al contrario, un rechazo de la política entendida como el coto privado de una burguesía liberal que se encontraba “en el desván, a punto de ser retirada de la circulación del mundo”— (153). Contraria a la política liberal y conservadora, la línea editorial de la revista estuvo siempre preocupada de formar parte del sentido común de su época: por un lado, el de las masas que surgieron con la modernización económica del país —como públicos extraños entre sí— y, por otro, el del pueblo —la comunidad

intrahistórica de Unamuno— que acudía entusiásticamente a las fiestas populares, las verbenas y las corridas de toros. Los jóvenes escritores se inspiraron en el agregado caótico denominado cultura popular que surgió de las transformaciones, resistencias y contingencias sociales, políticas y económicas de la modernidad (Hall, 1998; Nieland, 2008). La literatura era la expresión de un sentido común en el que confluían modernidad y tradición, vanguardia y 98, novedad y folclore, masa y pueblo. En oposición a su antagonista, la política oficial, la literatura expresaba el sentir del auténtico pueblo. Para Arconada, solo había dos movimientos extraliterarios contrarios al statu quo que lo habían entendido: el comunismo y el fascismo. *Gecé* vio el último como el desencadenante necesario de todas aquellas expresiones contradictorias de la modernidad; una tercera vía entre la vanguardia y la tradición: el “vino revolucionario en odres tradicionales” (Giménez Caballero en Selva, 1999: 88). En una carta a Giménez publicada en *La Gaceta* en marzo de 1928, el escritor y periodista y, al acabar la Guerra Civil, primer director del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, Ettore de Zuani (1897-1953) justificaba el movimiento liderado por Mussolini ante los ataques de los medios internacionales por ser no “tanto política, como sobretudo fe, entusiasmo, pasión; y eso no lo podemos olvidar ni siquiera cuando hacemos literatura” (187). Una doctrina *sin doctrina* acorde con la forma de sentir y de ver el mundo de las jóvenes generaciones literarias.

2.1. Lo nuevo y lo viejo: ultraísmo y fascismo

“Un más allá, juvenil y liberador” (47) con “un sentido del humor cósmico” (42) que era una “violenta reacción contra la era del rubenianismo agonizante” (46). Así se expresaba el secretario de *La Gaceta*, Guillermo de Torre, al contraponer en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) la literatura contemporánea a la del periclitado modernismo. Torre fue el artífice del ultraísmo, un movimiento aglutinador de “todas las tendencias estéticas mundiales de vanguardia” (48) en el que afluían el belicismo y el activismo que las caracterizaban, pero también la frivolidad, la espontaneidad, el gusto por lo no convencional, así como un humorismo irreverente. Para Torre, el iniciador y referente del ultraísmo fue su amigo y también colaborador habitual de *La Gaceta*, Ramón Gómez de la Serna. “Si bien no se puede decir que el mundo es un disparate, el pensamiento

del hombre y el alma humana son unos puros disparates” (5)— afirmaba Gómez de la Serna en la estridente disertación teórica que prologa sus *Disparates*. El creador de la greguería tuvo una enorme repercusión en la síntesis que Giménez trató de llevar a cabo entre la vanguardia juvenil y relativista con la que se identificaba —la del disparate y la greguería— y el nacionalismo de las viejas instancias intelectuales del 98 (Mainer, 2005). La atropellada, ansiada y, en muchos casos disparatada convergencia entre modernidad y nacionalismo de Giménez, le debía mucho a un declarado apolítico como Gómez de la Serna. Años antes del proyecto político-literario de *Gecé*, el líder de la tertulia del Café Pombo celebraba en sus *Disparates* la transformación del espacio público español. Por un lado, las alteraciones provocadas por el tránsito de España hacia una sociedad de masas de la que querían ser parte activa todos los estratos sociales. Ejemplo de ello es la caricatura de una revolución que tiene lugar en una plaza de toros en la que el público, liderado por el primer espada, se rebela contra el presidente (34). Por otro, la recepción masiva de novedades (Highfill, 2014) en relación con las antiguas fiestas populares. Esto lo refleja en la disparatada imagen del cine como un corral de comedias en el que ya no hay gallinas, sino gallos “que las noches de luna se proyectan sobre la pantalla cinematográfica de la noche y cacarean numerosas ¡BU-E-NAS NO-CHES!” (13-14). En sus apologías del fascismo, Giménez plasmó el sentido desenfadado y burlesco expresamente ramonista, asociando afanosamente elementos anacrónicos de difícil maridaje con el objeto de, en primer lugar, refundar los mitos nacionales en la modernidad y, en segundo término, crear un ultraísmo ideológico y estético que aglutinara la práctica totalidad de lo nuevo. Un proyecto sintético de tradición y modernidad que ya había comenzado años antes, en *Notas marruecas de un soldado* (1923):

Pero vayámonos, también, orientándonos, medievalistas, estudiosos de la épica [...] hacia el género donde ha evolucionado, en sustancia, la poesía de los romances. Y es el cinematógrafo. No es accidental que las judías de Xauen narrasen, a la par, las proezas del Conde Claros y de Douglas Fairbanks (1983: 143).

En el mismo pasaje de las *Notas marruecas*, Giménez reclamaba la

necesaria aparición de un “nuevo Cervantes del film” que le diera a España un auténtico cine nacional. Al referirse al entusiasmo que les provocaba Fairbanks a las judías de Xauen, Giménez acusaba la paradoja de que un elemento foráneo producto de la modernidad como el cine —el espacio público de recepción y producción masiva e internacional de imágenes compartidas por públicos extraños entre sí— activaba los sentimientos de pertenencia e identidad entre los espectadores. Este ejemplo demuestra que el desarrollo de la producción internacionalizada y los nuevos modos de recepción masivos nunca estuvieron en contradicción con los procesos de identificación míticos y nacionales (Berman, 1989: 35-41), sino que, como quería demostrar *Gecé*, podrían ser un instrumento idóneo para reforzar los vínculos nacionales entre la población del Rif y la península ibérica⁸. Adoptando la sintaxis vanguardista —el lenguaje plagado de neologismos, la yuxtaposición de elementos contradictorios y el párrafo corto⁹— y el culto a la emergente sociedad del espectáculo de la literatura ultraísta, *La Gaceta* continuaba el proyecto de *Notas marruecas* de integración del nacionalismo español en la modernidad. De modo similar al disparate ramonista, Giménez aclamaba a Don Juan Tenorio por ser el *recordman* del amor (237) o a Santa Teresa como la Mujer-Musa del sindicalismo obrero (465); haciendo un juego de palabras con el hombre-masa de Ortega.

Su conversión al fascismo no excluyó este tipo de asociaciones disparatadas, sino que, al contrario, la ideología mussoliniana fue el leitmotiv perfecto para desarrollarlas sistemáticamente. Merece especial atención las cartas de “La etapa italiana” fechadas el primero de agosto —“12.203 Kilómetros de literatura” (246) —, el 15 de agosto —“12.203 Kilómetros de literatura. La etapa italiana” (252)— y el 1 de septiembre —“12.302 Kilómetros de literatura. La etapa italiana” (260)— de 1928. En la publicada el 15 de agosto, *Gecé* describía a Benito Mussolini como la encarnación de lo aristocrático, pero también del espíritu popular y plebeyo de la Italia subalterna. Giménez representaba al *duce* como un emigrante de origen plebeyo y un arribista; un *robanidos* en su infancia

8. Los nuevos espacios públicos reprodujeron con más fuerza si cabe el culto, el ritual y la doctrina de las religiones secularizadas que conocemos como ideologías. El fascismo es el paradigma recurrente de la estetización de la política, algo que no excluye otros los discursos hegemónicos; no solo a los considerados como *populistas* ni a los reducidos al ámbito de la política institucional o de la educación —los aparatos ideológicos del Estado que definiera Louis Althusser—, sino también a los que actúan fuera del debate público: los de las empresas de mass media, los de la publicidad, los productos culturales de gran difusión, etc.

9. Interesantes trabajos sobre la prosa vanguardista de Giménez se pueden encontrar en Dennis (1991) y Anderson (2002; 2011).

y un buscavidas en su juventud que había tenido que emplearse en todo tipo de menesteres. Una imagen todavía más chocante de Mussolini nos la ofrece al decir que el dictador es la síntesis de César y Charles Chaplin; el emperador de la nueva Italia y el bufón de las masas populares. Aunque en un contexto completamente diferente, esta disparatada asociación de imágenes, que difícilmente se puede atribuir a un convencido partidario del fascismo, conservaba muchas similitudes con los *collages* burlescos que, en el número dedicado al carnaval, hizo *La Gaceta* a diversas referencias de la literatura contemporánea: Paul Valery, travestido de gitana, José María Pereda, haciendo de improvisado boxeador o Ramiro de Maeztu, de *socialista* (25). *La Gaceta* se hacía eco de referencias políticas y literarias que, al tiempo que eran exaltadas y magnificadas, también eran objeto de comentarios burlescos. Ejemplo de ello era la sección realizada en coautoría con Arconada, Giménez, Gómez de la Serna y Torre, “Manías de los escritores”, que, en tono jocoso e histriónico, presentaba el lado más personal de las vacas sagradas de la literatura española: Juan Ramón Jiménez era un “lepidóptero asocial” que no quería tener contacto con sus vecinos (43); Ortega, un maniático de la velocidad y del progreso que recorría con su automóvil los páramos atrasados de Castilla (31); o Pío Baroja, víctima de su propia *manía* hacia los judíos al ser mordido por su perro Thor, apodado como el dios de la mitología aria (99).

Empero, el paralelismo entre Chaplin y Mussolini es algo más que un hilarante disparate. Recordemos que la película *El circo* (1928), protagonizada por el mismo actor, tuvo una entusiasta acogida en la *La Gaceta*¹⁰. En un artículo dedicado a la película, Giménez rendía culto a la figura individual de Chaplin por conciliar a públicos antagónicos como las masas y las minorías, lo que confería al actor el carácter trascendental de “un ideal sintético a priori. Eso es. Un mito: una fabulosidad” (188). A continuación, *Gecé* definía el circo como un espacio público que generaba consenso entre las clases bajas y las burguesas; entre la masa irracional y las élites intelectuales. “Pueblo” e “Inteligencia” acudían fraternalmente a un lugar reservado al entretenimiento:

Mientras los niños y los obreros y el burgués, a nuestro

10. Primero de la mano de Luis Buñuel y luego de Antonio Piqueras, el cine tuvo siempre un lugar privilegiado en la revista (Gubern, 1999: 202-207).

lado, reían con sus vientres tiernos e inocentes, reía nuestro cerebro con claridad y sonrisa metálica y pura. Fue un experimento de alta tensión. De suprema fraternidad entre clases humanas. Vientre popular y médula de minoría. Folklore y Matemática (188).

Para Michel Foucault, el soberano tiene un lado grotesco que, lejos de minar su autoridad, enfatiza y refuerza su poder reconociendo implícitamente su carácter contingente al decir *yo también soy un humano como vosotros*. La conjunción entre lo cómico y lo épico elevaba simbólicamente a las clases populares al lugar otrora reservado a las viejas élites. Tanto en Chaplin como en Mussolini, la estridencia no está en contradicción con el heroísmo. O por decirlo de otro modo, en el circo, como en el estado fascista, vientre e inteligencia se dan las paces. En este sentido, el fascismo de *La Gaceta*, lejos de ser una respuesta reaccionaria a las transformaciones del mundo contemporáneo, quería representar una modernidad alternativa (Griffin, 2007) que, adaptándose al sentido común de la sociedad de masas, desencadenara una revolución consensuada y sin antagonismos de clase. Cuando nos referimos a una ideología consensuada, lo hacemos en el sentido gramsciano¹¹. No se trata de un consenso formulado de acuerdo a dos diferentes partes que establece una relación de reciprocidad mutua, sino en lo que Ortega denominara, en *España invertebrada* (1922), como un proyecto político sugestivo y no coercitivo para captar a las masas. *Gecé* privilegió la dimensión afectiva como un elemento de unión interclasista para la transformación social. No está de más decir que Gómez de la Serna también quería convertir el mundo en un circo (Dennis, 2002: 115). Aunque sin la significación ideológica del autor de *Notas marruecas*, ambos escritores compartían el deseo de estetizar la sociedad. Cuando Giménez se refería al fascismo como un vino revolucionario en odres tradicionales, constataba el desplazamiento afectivo de los lugares rituales tradicionales a los de la nueva sociedad de masas. En otras palabras, el circo simboliza la confluencia de los nuevos modos de recepción estética, los espacios públicos y los sujetos políticos derivados de la misma. No obstante, no podemos limitar esta celebración

11. Sobre la concepción gramsciana de consenso como mecanismo de integración ideológica para la alcanzar la hegemonía cultural en las sociedades occidentales modernas véase Thomas (2009: 159-162).

de la dimensión afectiva de la sociedad al fascista de Giménez, ya que una gran parte de los escritores que colaboraron con *La Gaceta* aplaudieron entusiásticamente la estetización de la política en los nuevos espacios públicos: el circo, el teatro, el cine, la plaza de toros o el estadio de fútbol.

2.2. La nueva política: la conquista de las masas

Como hemos observado, *La Gaceta* fue una plataforma de recepción y asimilación de contenidos muy heterogéneos que la convirtieron en algo más que una revista de vanguardia (Moreno-Caballud, 2010: 431). En particular, los editoriales de su director alternaban varias disciplinas con dosis de cultura popular sin rigor cronológico ni explicación diacrónica que, de forma similar a los manifiestos de las vanguardias históricas, proclamaban un antagonismo radical entre un ellos y un nosotros en todos los niveles de la esfera pública (Caws, 2001: XXII-XXIII). Los editoriales de *La Gaceta* exaltaban la modernidad y la pureza de la política totalitaria, antónimo de la decadente y corrompida sociedad española. La crítica alcanzaba tanto a las élites —el clero y ejército— como a las clases medias de asalariados y funcionarios que aceptaban pasivamente la situación. Del mismo modo que Unamuno, *La Gaceta* señalaba como culpables de la situación española a aquellos elementos residuales de la sociedad derrotista de finales de siglo culpables de la reproducción de hábitos de inactividad y conformismo social: “el sentido del bar [...] de la merienda y de la cuchipanda”; de la “butaca y el café, el limpiabotas y el cigarrito” que descansaba, engordaba, se abanicaba (252); y un joven español “que hoy siente adormecidos sus instintos brutales y agresivos, por tantos años de burocracia pacifista, de militarismo oficinesco, de predominio oficial de los viejos, de los ramplones, de una clase media estricta” (246). A diferencia de su homólogo mediterráneo, el estado autoritario italiano había revitalizado la esfera pública: “lejos de toda oficina, de toda covachuela, de todo destinejo ministerial, en plena vía férrea, en pleno periodismo audaz, en plena frontera, en plena alta hora de la noche, en plena tensión vigilante y dominadora” (246). Para Giménez, la dictadura de Miguel Primo de Rivera no solamente no había transformado la esfera pública, sino que su acción “pacifista” había agudizado el decadente demoliberalismo burgués del siglo XIX. Por el contrario, recuperar la dimensión afectiva de la sociedad

moderna¹² —la del cine, la propaganda, la publicidad—, sacudir los lastres de la antigua esfera pública —la del café, la tertulia y el abanico— y, en último término, invadir el ámbito autónomo del poder eran elementos de un programa transversal comprometido con el dinamismo de la modernidad que compartían muchos de los vanguardistas que se politizaron a fines de los veinte, entre ellos, el más tarde militante comunista, César María Arconada:

De la multitud ardorosa de los estadios, como de la multitud religiosa de los cines, ha de salir el mundo nuevo, el mundo de nuestra época. Frente al café, la tertulia, la política, el teatro, exaltemos nuestras cosas: el cine, la acción, los deportistas, las mujeres con pelo corto. Frente al artista, al político o al cómico, exaltemos al nuevo héroe: al futbolista, al boxeador, al chófer (143).

Esta exaltación de la nueva la esfera pública no solo se remitía a las masas organizadas en los partidos y sindicatos, sino al hombre-masa de Ortega, que no se limitaba a una sola clase social subalterna. Para el autor de *La rebelión de las masas* (1930), se trataba de un sujeto social moral y cualitativamente menor derivado de la esfera pública capitalista, que ofrecía un consumo sin límites de bienes y servicios. Al creerse con derecho a todo, ningún obstáculo material o espiritual impedía al hombre-masa demandar una participación activa en política e incluso suplantar a las minorías gobernantes. La intromisión de la masa y los valores negativos asociados a ella —la vulgaridad, la mediocridad y la indiferencia— en todos los ámbitos de la sociedad desembocaría necesariamente en el fin de la política como una actividad exclusiva de las minorías egregias: los individuos diferenciados por su cualificación técnica y superioridad moral. En consecuencia, la plenitud ideológica del sentido común de la masa llevaría a la sociedad avanzada, que le había dado las herramientas técnicas, materiales y legales para prosperar, a su completa destrucción, a la barbarie preexistente. Según Ortega, históricamente la masa se había

12. Nieland (2008) desarrolla el concepto de *publicness*, que define la actuación política de los vanguardistas (*modernists*) para recuperar una dimensión afectiva de la esfera pública.

hecho con el poder en Rusia y en Italia, otro país mediterráneo como España en el que, aun manteniéndose las viejas instituciones burguesas, el poder actuaba con el mismo ánimo anárquico de la masa. Para Ortega, el problema del fascismo no era tanto la brutalidad de sus métodos represivos, como la instauración, aunque transitoria, de la masa dentro del poder. Es decir, la barbarie, la anarquía y el odio a la aristocracia se insertaban en la máxima expresión de la civilización: el Estado. Aun manteniendo las antiguas instituciones y legislaciones, el poder perdía su función rectora y ejemplarizante esforzándose por actuar con la irracionalidad de las masas. Giménez llevó esta polémica a las páginas de *La Gaceta*. En oposición al elitismo liberal de Ortega, *Gecé* sostenía que el hombre-masa “quizás no es tan masa y seguramente es más hombre que los de otras épocas históricas” (465).

Como hemos mencionado anteriormente, Giménez representaba a santa Teresa como la “Mujer-Musa” que “si se me permitiera decirlo” diría que es “sindicalista”, porque nadie era “más popular que ella” y “nadie estaba más metida en la masa” que la fundadora de las Carmelitas Descalzas. Esta yuxtaposición tan profundamente literaria entre la época imperial y la acción revolucionaria de los sindicatos quedaría patente en la enseña falangista creada por Ledesma y por el mismo Giménez cuando, según cuenta en sus *Memorias de un dictador* (1979), estaban cerca del ateneo libertario y vieron cómo ondeaba la bandera rojinegra anarquista. Los fundadores del nacionalsindicalismo colocaron sobre el rojo y negro de la bandera de la Confederación Nacional del Trabajo el yugo y el haz de flechas de los Reyes Católicos, nacionalizando de esta forma el sindicalismo revolucionario. Este símbolo, para nada relacionado con la vanguardia, se origina en un gesto de incuestionable frivolidad vanguardista.

2.3. Antieuropeísmo y casticismo

Ortega consideraba que el fascismo y los episodios revolucionarios que auparon la masa al poder eran propios de sociedades periféricas cuyos caracteres estaban moldeados por la irracionalidad de Oriente, en el caso de Rusia, y del Mediterráneo, en el de Italia. Desde Arconada al conde Keyserling, *La Gaceta* recibió con optimismo el despertar de las naciones europeas que habían adoptado modelos políticos alternativos a la democracia liberal. Las tesis de Curzio Suckert, alias Malaparte, y su

libro *Italia barbara* (1925), que achacaba la subalternización cultural y política del sur de Europa a la hegemonía protestante, tuvieron una fuerte repercusión en el viraje político de la revista. Tal fue su influencia, que no sería excesivo considerar el pensamiento político de Giménez, desde su prólogo a *Italia barbara* “En torno al casticismo de Italia. Carta a un compañero de la joven de España” publicado en *La Gaceta* hasta su obra prima *Genio de España: Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo* (1932), una adaptación a la española de Malaparte a golpe de greguería. En el primer periodo que estamos analizando, el fascismo español se identificaba con los movimientos políticos italianos y rusos por ser modelos de “una política original y sin préstamos nórdicos” (173). En los mismos términos, Giménez hacía una apología de lo moro y lo africano por contraponerse a lo ario; raza que extendió el espíritu racionalista hegemónico por Europa. En la “Carta a un compañero de la joven España”, fechada el 15 de febrero de 1929, Giménez apoyaba la petición de un joven español “embebido de tradición germanizante y occidentalizante” de crear un movimiento fascista a la española “de Sur contra Norte”: “¡No somos europeos!”—exclama. En conclusión, la carta apela a la confluencia de todos los pensamientos, ideas y manifestaciones de la España moderna contra el orden turnista que había fracasado en su proyecto de europeizar a un país periférico como España. Un *risorgimento* nacional que uniera en un haz las diferentes generaciones: la del 98 de Unamuno, la novecentista de Ortega y la vanguardista de Gómez de la Serna.

Sin embargo, el fascismo transversal de Giménez contenía tales contradicciones que difícilmente podía ser el inicio de un proyecto nacional-popular. En el año 1928, *Gecé* alternaba la defensa del catolicismo hispánico con el pansexualismo de *Yo, inspector de alcantarillas*, un libro caleidoscópico en el que narraba, tabúes aparte, relaciones zoófilas, sacrilegios y actos onanistas¹³. Ciertamente es que la defensa de la catolicidad de Giménez no denunciaba una sociedad secularizada en la cual la Iglesia había perdido su papel rector en la sociedad, sino que respondía fundamentalmente al antieuropeísmo de Malaparte. Según el autor de *Italia barbara*, el espíritu racional e ilustrado decimonónico había suplantado el vitalismo y la irracionalidad de los países católicos

13. Sobre lo escatológico de Giménez en su etapa vanguardista y su relación con el fascismo véanse, Labanyi (1996), Pino (2004), Krauel (2006) y Pao (2010).

del sur de Europa. Cuando Giménez se refería al psicoanálisis en su *Yo, inspector* defendía que no era otra cosa que una manifestación más de la mística nacional. La asociación de misticismo y psicoanálisis ejemplifica perfectamente la retroalimentación contradictoria del pasado y el presente en un nacionalismo que no rechaza la modernidad, sino que se reproduce en todo fenómeno actual.

2.4. Casticismo y modernidad en *Esencia de verbena*

El fascismo es una religión secularizada que transfiere los espacios de culto de sus antiguos lugares sagrados a la esfera pública (Berezin, 1997). Una religión que basaría su poder ideológico en tres niveles: 1) una *religión-sucedáneo* implementada por los aparatos coercitivos de un estado totalitario (Linz, 2006); 2) una comunidad en el que sociedad e instituciones estatales se abrazan conmemorando una fiesta nacional; y 3) una manifestación de ritos y hábitos *consentidos* en la sociedad de consumo. En términos gramscianos, una hegemonía localizada en el consenso de la sociedad civil y no en la fuerza del poder coercitivo (Ives, 2004: 121-122). Del mismo modo, la intrahistoria de *En torno al casticismo* interesó a los primeros fascistas españoles por su eficacia ideológica, que reside más en su valor consensual de sentido común desde *abajo*, que en el de una doctrina propagada desde *arriba*: el “verdadero contrato social no formulado que es la efectiva constitución de cada pueblo” (Unamuno, 2005: 160). *La Gaceta* promocionó la cultura del consenso de los felices años 20: el *charleston*, las fiestas populares, el circo, el *star-system* hollywoodiense y los deportes. En la mayoría de los casos, productos culturales importados de la industria americana, que formaban parte de lo que Clement Greenberg llamara en 1939 la cultura kitsch¹⁴. El fascismo vanguardista de *La Gaceta* festejaba los mecanismos de producción sensitiva de la sociedad de consumo. No los contraponía necesariamente con un estado fascista, porque este último hacía de la política un espectáculo, la estetizaba. La política, otrora recluida en los parlamentos, templos del liberalismo decimonónico, ahora se expandía al estadio, la sala de cine y la verbena. En este sentido, el fascismo sería una teología política que no renuncia a la satisfacción libidinal y el disfrute

14. Serrano y Salaün (2006: 88) subrayan la proliferación de películas de Hollywood en la segunda mitad de la década de 1920 en detrimento de una producción cinematográfica nacional en constante declive.

masivo de la esfera del consumo. El culmen de la síntesis nacionalista de la vanguardia, la nueva esfera pública, las masas y la política fue la película del Cineclub de *La Gaceta: Esencia de verbena* (1930). Este cortometraje de apariencia y realización improvisadas es de una gran densidad simbólica. En la película operan una serie de significantes que hacen del fascismo un proyecto inclusivo de masas, vanguardias artísticas y políticas. El título se fundamenta en la síntesis de un mundo moderno del hombre-masa oscilante y frívolo y el Madrid castizo de fiestas y tradiciones eternas. En el cortometraje sobre las verbenas de San Antonio y de La Paloma, los planos de botijos “milenarios” y los churros “de abolengo moruno” son la esencia permanente de una verbena cuyos artefactos —la noria, el tiovivo o el tubo de la risa— reproducen el ritmo desenfrenado, oscilante y giratorio de los tiempos modernos. El tiempo pasajero del “humo” de las cigarreras del Rastro actualiza otro tiempo mítico: el humo de la parrilla en la que se martirizó a San Lorenzo. La verbena forma parte del sentido común popular moldeado por el dinamismo vertiginoso de una emergente sociedad de consumo en la que, no obstante, se manifiesta un *Volkgeist* madrileño. Lo popular abarca un amplio campo semántico en el que la tradición convive y se transforma con los nuevos modos de producción e intercambio. Un nacionalismo en sintonía con el ultraísmo de Torre: “júbilo dyonisiaco o, más bien, sentido del humor cósmico, afirmación occidental, exaltación de nuevos valores vitales” (42). Es decir, un ultraísmo político que fuera la apoteosis, no solo de las vanguardias de principios de siglo, sino también de los movimientos políticos y culturales que se sucedieron desde finales del siglo XIX: regeneracionismo, novecentismo, etc. *Esencia de verbena* fue uno de los últimos intentos, también fracasados, que hace Giménez de configurar una ideología popular y espontánea que se antepusiera a una doctrina definida (Žižek, 1994; Laclau, 2014). La disposición caótica de un repertorio simbólico tan heterogéneo conllevaba el sueño fascista de una comunidad intrahistórica —tradicional y moderna— que, formada desde el consenso de la base social, partiendo de los sentidos comunes, superara todas las contradicciones sociales, políticas y nacionales.

3. CONCLUSIONES: EL FASCISMO DE *LA GACETA LITERARIA* Y EL PROYECTO POPULISTA POSMONÁRQUICO

Dos años antes de la formación de Falange Española, a finales de 1933, Ramiro Ledesma Ramos fundó el semanario *La conquista del Estado*. Tras proclamarse la Segunda República, el filósofo zamorano sostenía que el 14 de abril era una oportunidad de ruptura con la vieja política demoliberal. Pensaba que lo que se estaba dirimiendo durante aquellas fechas era la lucha de una España vieja contra otra nueva, de la que posteriormente saldría el vencedor de las únicas vías posibles frente a la decadencia del sistema capitalista: el fascismo y el comunismo. Sin embargo, las primeras hostilidades entre el catolicismo y el republicanismo generaron un antagonismo en el que el fascismo, como ideología revolucionaria y transversal, tendría un papel subalterno. En los años siguientes, el fascismo español pasaría a las filas de los sectores conservadores antirrepublicanos adquiriendo un rol gradualmente más relevante en la esfera pública. Con relación a este último periodo, es necesaria la elaboración de un estudio completo de los elementos de sentido común durante la Segunda República hasta y después del estallido de la Guerra Civil. Un buen inicio es el trabajo de Rafael Cruz (2006; 2013), que observa el enfrentamiento político entre el republicanismo y los sectores contrarios al cambio de régimen a partir del análisis de la construcción social imaginada de un *pueblo* y un *contrapueblo* durante la República. Desde este referente, debiéramos considerar un estudio más completo de la literatura y la política vanguardista, y su relación con esta construcción social o comunidad imaginada (Cruz, 2013: 113).

De acuerdo con nuestra exposición, el tránsito ideológico de una “interpretación nacionalista liberal de España” (Mainer, 2005: LII) al fascismo excluyente que Giménez manifestara en el periodo republicano no es una evidencia constatable. Con la caída del régimen alfonsino y la redefinición de los antagonismos, los *disparates* del escritor madrileño fueron sintonizando con el bloque antirrepublicano que se configuró antes del estallido de la Guerra Civil. Para analizar esta transición, debemos excluir como marco analítico la simple oposición entre un liberalismo nacional integrador y aglutinador de diferentes sensibilidades ideológicas y un fascismo excluyente, fanático y ortodoxo. La transversalidad, heterogeneidad y pluralidad de ideologías de que acogió *La Gaceta* fue

el punto de partida del fascismo de Giménez. Al definir el fascismo como una política de consenso, nos referíamos a que su eficacia persuasiva se encuentra en el terreno de los sentidos comunes y no solamente en el de la violencia y la coerción. Ortega sostenía que el fascismo era una síntesis compleja y contradictoria de *A* y *no-A* que promulgaba simultáneamente la defensa de la tradición y de la modernidad. Por eso hemos titulado nuestro estudio fascismo y sentido común, porque en un momento de decadencia de las viejas instituciones, Giménez creó el proyecto político-literario de *La Gaceta* “excluyendo toda exclusión” al imaginar una comunidad plena en la que participan los ultraístas, los catalanes, los socialistas, los sefardíes, los regeneracionistas, los surrealistas, los industriales, los obreros, los burgueses etc. Un cómodo antagonismo entre lo nuevo y lo viejo que señalaba como enemigo un demoliberalismo que estaba en franca decadencia y crisis en toda Europa. El fascismo español fue menos pluralista (Payne, 1999: 52) en la medida en que se definían los antagonismos que establecieron la relación entre la política, la sociedad y las letras durante la República.

Entendemos el populismo como la forma de hacer política que establece una frontera definida entre un ellos y un nosotros. Sin embargo, el populismo no es simplemente la ideología liderada por un mesías cuya secta de fanáticos se erige como la voz del pueblo. En el momento en que se define con esto caracteres el populismo es: a) un fenómeno emergente sin repercusión en la esfera pública; b) un movimiento que enfrenta radicalmente a amplios sectores de la sociedad; c) un proyecto fracasado que está dando sus últimos estertores. Cuanto más difusa es la línea entre el pueblo y el contrapueblo, es decir, más aglutinador es el nosotros, mayor potencial ideológico tiene el populismo en cuestión. Por ello sería interesante abordar el fenómeno desde su aspecto consensual. Por ejemplo, en el estudio de los significantes vacíos que, en los tiempos de crisis previos e inmediatamente posteriores a la República, aglutinaban diversas significaciones ideológicas, aun siendo estas últimas radicalmente antagónicas. Un ejemplo es cómo la proclamación de la República fue celebrada por un amplio espectro de la sociedad, incluso por los que, tan solo unos meses después, serían enemigos declarados del proceso republicano, como los fascistas Giménez y Ramos.

Otro de los temas tratados en este estudio es la internacionalización de una ideología antiinternacionalista como el fascismo. *La Gaceta* fue

el órgano receptor de una religión política que, al tiempo que atacaba el universalismo, influía *universalmente* política, ideológica y estéticamente en la esfera internacional (Ben-Ghiat, 2001). En lo que atañe al fascismo como un discurso identitario de rechazo a una minoría étnica, el disparate de Giménez es un canto a la aglomeración de identidades y culturas heterogéneas en un mismo contenedor. Recordemos que la conversión fascista de Giménez comienza por la defensa de una identidad subalterna —lo moro, lo católico— que está siendo sojuzgada por el norte de Europa; un discurso difícilmente comparable con el del posterior nazismo alemán o con el neofascismo actual, que acusa a la inmigración y a los sectores subalternos de los males de la sociedad.

Compartimos que la violencia y la excepción no fueron las características definitorias de esta ideología, sino la construcción de una identidad pública y privada comunitaria (Berezin, 1997). De ella formaron parte las religiones y tradiciones, pero también las nuevas culturas populares. El fascismo fue parte de los procesos de subjetividad que transformaron las sociedades europeas a finales del siglo XIX y principios del XX. En el caso específico del emergente fascismo español, hemos analizado un discurso de celebración de la subjetividad formada por las experiencias de consumo colectivas. Giménez demandaba estetizar toda la esfera pública para dotar a la política de los mecanismos afectivos de los espacios públicos invadidos por una industria cultural foránea. El fascismo de *La Gaceta* intentó construir un consenso en todos los ámbitos de la esfera pública con la defensa simultánea de A y no-A. La idea de establecer en experiencias puntuales entre los públicos que activaran los mecanismos afectivos para unirlos es quizás una de las paradojas que atravesaron la política del momento. En el artículo hemos analizado la vía estética al fascismo como un proyecto transversal que incluyera a todos los actores de lo nuevo contra lo viejo. La génesis del fascismo español que tanto le debía al disparate ramonista, fue definitivamente rechazada por el fascismo de los años treinta. Recordemos que Ledesma Ramos excluyó a Giménez de *La conquista* por expresar un pensamiento demasiado literario. Las propias ideas elitistas de Ortega fueron asimiladas por José Antonio Primo de Rivera y el proyecto fascista español, de ser una celebración de la transformación moderna del espacio público, viró en los términos conservadores que, desde antes de comenzar la década de 1920, habían configurado el discurso del miedo contra el bolchevique:

epítome de masa y la barbarie. Esta metamorfosis se puede ver claramente entre el pseudónimo del Giménez fascista de la vanguardia —*Gecé*— y el Giménez fascista de la República, apodado *Gran Inquisidor*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, A. A. (2002). “Herky, Kerky: Playing Fast and Loose in Giménez Caballero’s *Hércules jugando a los dados*”. En *¡Agítese bien! New Look at the Hispanic Avant-Garde*, R. Hernández y M. T. Pao (eds.), 1-26. Newark: Juan de la Cuesta.
- BEN-GHIAT, R. (2001). *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.
- BEREZIN, M. (1997). *Making the Fascist Self: The Political Culture of Interwar Italy*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- BERMAN, R. A. (1989). *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison: University of Wisconsin Press.
- CAWS, M. A. (2001). “The Poetics of the Manifesto: Nowness and Newness”. En *Manifesto: A Century of Isms*, M. A. Caws (ed.), IXX-XXXI. Lincoln: University of Nebraska Press.
- CONRAD, S. (2010). *Globalisation and the Nation in Imperial Germany*. London: Cambridge University Press.
- CRUZ, R. (2006). *En el nombre del pueblo: República, rebelión y guerra en la España de 1936*. Madrid: Siglo XXI.
- (2013). “Pueblo, Parapueblo y Contrapueblo en 1931”. En *Pueblo y nación: homenaje a José Álvarez Junco*, J. M. Luzón y F. del Rey (eds.), 59-68. Madrid: Taurus.
- ELEY, G. (1992). “Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century”. En *Habermas and the Public Sphere*, C. Calhoun (ed.), 289-339. Cambridge, MA: MIT Press.
- GALLEGO MAGALEFF, F. (2005). *Ramiro Ledesma Ramos y el fascismo español*. Madrid: Síntesis.
- GEIST, T. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1983). *Notas marruecas de un soldado*. Barcelona: Planeta (trabajo original publicado en 1923).

- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1921). *Disparates*. Madrid: Calpe.
- GRIFFIN, R. (2007). *Fascism and Modernism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. London: Palgrave MacMillan.
- GUBERN, R. (1999). *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- HABERMAS, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Antonio Domenech (trad.). Barcelona: Gustavo Gili (trabajo original publicado en 1962).
- HIGHFILL, J. (2014). *Modernism and its Merchandise: the Spanish Avant-garde and Material Culture, 1920-1930*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- KRAUEL, R. (2006). “Escatología, fetichismo y bestialismo en *Yo, inspector de alcantarillas* de Giménez Caballero”. *Bulletin of Spanish Studies* 7, vol. 83, 925-938.
- LABANYI, J. (1996). “Women, Asian Hordes and the Threat to the Self in Giménez Caballero’s *Genio de España*”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 73, 377-387.
- LACLAU, E. (1977). *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism, Fascism, Populism*. London: NLB.
- (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- LINZ, J. y URQUIZO SANCHO, I. (2006). “El uso religioso de la política y/o el uso político de la religión: la ideología-sucedáneo versus la religión-sucedáneo”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 114, 11-35.
- MAINER, J-C. (2005). *Selección y prólogo a Ernesto Giménez Caballero: Casticismo, nacionalismo y vanguardia [Antología 1927-1935]*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- MECHTHILD, A. (2003). *Vanguardistas de camisa azul*. Madrid: Visor Libros.
- MORENO-CABALLUD, LUIS (2010). “Las relaciones interartísticas de vanguardia ante lo político. Un estudio sobre *La Gaceta Literaria* (1927-1932)”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3, vol. 34, 429-449.
- MOSSE, G. L. (1988). *The Culture of Western Europe: The Nineteenth and the Twentieth Centuries*. Boulder: Westview Press (trabajo original publicado en 1961).

- NIELAND, J. (2008). *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life*. Urbana: University of Illinois Press.
- NIGEL, D. (1990). "Ernesto Giménez Caballero and Surrealism: A Reading of *Yo, Inspector de alcantarillas* (1928)". En *The Surrealist Adventure in Spain*, B. Morris (ed.), 80-100. Ottawa: Dovehouse Editions.
- _____. (2002). "The Avant-Garde Oratory of Ramón Gómez de la Serna". En *¡Agítese bien! New Look at the Hispanic Avant-Garde*, R. Hernández y M. T. Pao (eds.), 77-117. Newark: Juan de la Cuesta.
- NUN, J. (1987). "Elementos para una teoría de la democracia: Gramsci y el sentido común". *Revista Mexicana de Sociología* 2, vol. 49, 21-54.
- PAO, M. T. (2010). "Giménez Caballero's Fractured Fairy Tale: *El Rendetor mal parido* (1926)". En *The Popular Avant-Garde*, M. R. Silverman (ed.), 135-152. Amsterdam: Rodopi.
- PASTOR, M. (1975). *Los orígenes del fascismo en España*. Madrid: Tucar.
- PATEMAN, C. (1988). "The Fraternal Social Contract". En *Civil Society and the State: New European Perspectives*, J. Keane (ed.), 101-128. London: Verso.
- PAYNE, S. (1999). *Fascism in Spain, 1923-1977*. Madison: University of Wisconsin Press.
- PINO, J. M. (2004). *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- RABATÉ, J-C. (2005). "Introducción". En *En torno al casticismo*, M. de Unamuno, 9-104. Madrid: Cátedra.
- SALAÜN, S. y SERRANO, C. (2006). *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons.
- SAZ CAMPOS, I. (2003). *España contra España: los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons.
- SELVA ROCA DE TOGORES, E. (1999). *Ernesto Giménez Caballero: Entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- _____. (2005). "Gecé y la *Vía estética* al Fascismo en España". En *Fascismo en España: Ensayo sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, F. Gallego y F. Morente (eds.), 69-108. Madrid: El Viejo Topo.
- THOMAS, P. D. (2009). *The Gramscian Moment: Philosophy, Hegemony*

- and Marxism*. Chicago: Haymarket Books.
- TORRE, G. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- UNAMUNO, M. de (2005). *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra (obra original publicada en 1902).
- WERNER, M. (2002). *Publics and Counterpublics*. Nueva York: Zone Books.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1994). “The Spectre of Ideology”. En *Mapping Ideology*, Slavoj Žižek (ed.), 1-33. New York: Verso.

Recibido el 20 de marzo de 2017.

Aceptado el 12 de mayo de 2017.

**DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS
DE COMPROMISO: DE NUEVO SOBRE
LOS POETAS *NOVÍSIMOS***

WHAT WE TALK ABOUT WHEN WE TALK
ABOUT ENGAGEMENT: AGAIN ON THE *NOVÍSIMOS* POETS

Araceli IRAVEDRA VALEA

Universidad de Oviedo

airavedra@uniovi.es

Resumen: La polémica evaluación del compromiso ha acompañado desde el comienzo a los poetas novísimos, que han quedado relegados del canon asentado de la poesía política. Ello guarda relación con unos planteamientos sobre poética y política, muy arraigados en la historiografía tradicional, que no contemplan el desplazamiento de la conciencia crítica desde el *mensaje* o el enunciado hacia una problematización del trabajo textual. Justipreciar —ya sin los prejuicios mencionados, pero eludiendo asimismo lecturas voluntaristas— las implicaciones subversivas de algunos rasgos centrales del paradigma novísimo que han tendido a verse como mecanismos evasivos o autorreferentes es el objetivo principal de este trabajo.

Palabras clave: Compromiso. Poesía. *Novísimos*.

Abstract: The controversial evaluation of engagement has accompanied from the beginning to the *novísimos* poets, who have been relegated from the established canon of political poetry. This is related to some approaches on poetry and politics, strongly rooted in traditional historiography, which

do not contemplate the displacement of critical consciousness from the *message* or the content to a problematization of textual work. The main objective of this article is to measure —without the mentioned prejudices, but likewise avoiding voluntarist readings— the subversive scope of some *novísimo*'s paradigm central features which have tended to be seen as evasive or self-referencial mechanisms.

Key Words: Engagement. Poetry. *Novísimos*.

1. LA CRISIS DEL *ENGAGEMENT*, LOS NUEVE NOVÍSIMOS Y EL RELATO DE CASTELLET

Mediada la década de los sesenta, la lucidez de Jaime Gil de Biedma ofrecía en su “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)” tal vez la exposición más penetrante de la concatenación de causas y efectos que por entonces procuraba a la literatura española una conquista crucial para la evolución de nuestras letras: un principio de liberación de cualquier clase de deber extraestético y la puesta en cuestión de la noción de *engagement*. El poeta dictaminaba en este texto, curiosamente publicado el mismo año en el que Leopoldo de Luis editaba su *Poesía social* (1965), la caducidad de la tendencia que allí se pretendía potenciar. Y lo hacía después de constatar el desvanecimiento de las viejas ilusiones en un final abrupto del franquismo, así como la desustancialización de la política a que habían abocado las nuevas condiciones de prosperidad y euforia de la sociedad española, tanto como la conciencia emancipada, libre de las hipotecas del pasado, de una nueva generación que no había conocido la guerra. En efecto, esta había dejado de gravitar sobre la conciencia nacional para volverse remota, el nivel de vida del país se elevaba a compás del despegue económico y se abría la puerta a la esperanza. Y la literatura de la posguerra, sensible a las nuevas condiciones de la realidad, también comenzaba a transformarse, pareciendo lo más urgente liberarla de un componente *engagé* que, a más de haber resultado estéril, se percibía ahora obsoleto y un tanto trivial en su resultado expresivo. De ahí que Gil de Biedma augurase una inminente e “intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado [...] durante los últimos quince años”, para apuntillar a renglón seguido

que “en los poetas más jóvenes, ese movimiento ya empieza a dibujarse” (1994: 183-187).

Como es sabido, esa intransigente reacción fue capitalizada por los poetas congregados en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, publicada por José María Castellet en 1970 aunque comenzara a gestarse dos años atrás. El antólogo cifraba en la oposición a la poesía anterior —que no era otra que la “pesadilla estética” del realismo, y más en concreto, del socialrealismo— su principal marca aglutinadora; y, no en balde, aquellos autores eran presentados como hijos de unos factores extraliterarios que, tal como los enunciaba Castellet, no diferían en esencia de los esgrimidos por Gil de Biedma al dibujar el nuevo clima social y político que ya se respiraba hacia mediados de los sesenta:

Por ejemplo, el vacilante despegue económico; la tentativa de acercamiento a Europa; la tímida, pero efectiva, evolución de las costumbres; la Ley de Prensa de 1966; las polémicas “sindical” y “asociacionista”; la explosión universitaria; la crisis del clero; la ascendente preponderancia cultural pequeño-vanguardista de una Barcelona amilanesada y con capacidad para soportar dos culturas lingüísticas diferenciadas; etc. (2001: 25).

En este contexto cultural emergía, o así quería presentarlo Castellet, el primer grupo generacional que en España se formaba íntegramente desde unos presupuestos que no eran los del “humanismo literario”, sino los de los medios de comunicación de masas (2001: 23). Con independencia de la inexactitud del análisis, bien probada a estas alturas, el hecho es que, según el antólogo, esta diferente educación sentimental favorecía la creación de una “nueva sensibilidad” de la que resultaban una serie de actitudes: para lo que aquí nos importa, la proclamación de la autonomía del arte y de la autosuficiencia del poema, en contra del contenidismo de la poesía anterior, “muchas veces didáctico o políticamente energético”; y una tendencia a la frivolidad que se producía también por reacción escéptica a “la humareda de grandilocuencia” de los mayores o, simplemente, por “ligereza intelectual” (Castellet, 2001: 33-36).

En verdad, resulta difícil conciliar la gratuidad estética que se sigue de las actitudes enunciadas, y que parece impulsar una literatura desentendida

de las vicisitudes históricas, con otro aspecto supuestamente condicionante que asimismo subrayaba Castellet a la hora de situar a sus nueve novísimos: su pertenencia cronológica a la generación que en todo el mundo es protagonista de la “revolución de los jóvenes” (2001: 16). Es probable que, como argumenta con solvencia Lanz, la aparente paradoja pueda resolverse acudiendo a los planteamientos de uno de los pensadores más influyentes en las conciencias sesentayochistas, Herbert Marcuse, cuyas consideraciones sobre la liberación de la vida privada como motor de la liberación social conducían a una “reprivatización de la revolución” y, a su vez, de los espacios de actuación social, con lo que la literatura delimitaba su campo de acción y reivindicaba un espacio autónomo, asimismo reprivatizándose (Lanz, 2011: 146-148). Aunque no parece menos apropiado conjeturar que el aparatoso suceso del mayo francés, un “acontecimiento de escaparate cuya efectividad fue mucho menor que su popularidad” (Prieto de Paula, 1996: 270), tuvo entre nosotros una incidencia sensiblemente más débil que los acontecimientos de la Primavera de Praga, que, si forzaban una modificación del mapa de referencias ideológicas y morales, resultaban particularmente desestabilizadores para los intelectuales españoles, toda vez que la cultura de la resistencia se había nucleado en torno al marxismo y al Partido Comunista. Se trata, en rigor, de concausas no excluyentes que conspiran para propiciar, por un lado, un escepticismo gnoseológico y moral que interviene en la desacralización de la literatura y en la negación de su viejo sentido iniciático; y, por otro, una inflexión en los modos de gestionar el papel subversivo del arte en el imperio de los medios de comunicación de masas.

En todo caso, Castellet ya advertía en el prólogo a su antología tanto de la doble interpretación que los nuevos poetas ofrecerían de su educación sentimental —esa formación ajena al viejo humanismo— como de una serie de tensiones internas que, afectando a elementos como la diversa asunción del *camp*, o el distinto planteamiento del *cogito interruptus*, podían apuntar a divergencias de fondo no sin relación con la intención político-social susceptible de leerse en algunos. No cabe olvidar, por último, que la reivindicación de la autosuficiencia de la forma ya no podía interpretarse a aquellas alturas de los años sesenta, o no necesariamente, como un modo de descompromiso ideológico; pues lo que prevalecía era un clima teórico que, con autores como Adorno o McLuhan a la cabeza, venía a postular la ideologización de la forma o la contenidización del

medio, al sostener que la clave del contenido del arte reside en su técnica. Resultaba así cuestionada la supuesta neutralidad de una palabra artística que, más que mera transmisora de un contenido o de una ideología, era la ideología misma (Lanz, 2011: 143), según por cierto sugería Castellet al interpretar el célebre aforismo de McLuhan: “la *forma* del mensaje es su verdadero contenido” (2001: 36). Y, de hecho, esa *forma contenidizada* admitía ser leída, al menos en algunos de los antologizados, como un modo distinto de cuestionamiento social: así sucedería, por ejemplo, con aquellos que acudían al irracionalismo con una “voluntariedad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva” (Castellet, 2001: 34).

Aun así, el matizado discurso de Castellet se mostraba ciertamente vacilante a la hora de pronunciarse sobre la potencia o sobre la voluntad subversiva de la obra de sus nueve novísimos, en parte debido al forzado intento de aglutinación de poéticas dispares y no siempre asimilables. Conviene, por ello, ceder la palabra a los interesados, así como a otros colaboradores en la renovación estética —los llamados por Ignacio Prat “para-novísimos” (1983: 215)— que, inmediatamente incorporados a otras antologías asimismo fundacionales (*Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo y *Espejo del amor y de la muerte*, de Antonio Prieto), tuvieron algo que decir acerca de la impronta ética de su escritura.

2. NUEVE NOVÍSIMOS Y ALGUNOS MÁS: AUTOLECTURAS Y SUS RÉPLICAS

Si una cosa confirman la mayoría de poéticas recogidas en *Nueve novísimos* respecto de la caracterización de Castellet, es la anunciada consideración del poema como reducto autosuficiente, como única realidad al margen de todo elemento situacional; y ello no solo a resultas de la consabida vocación antirrealista, sino como corolario del también mencionado escepticismo epistemológico —relativo a la capacidad del hecho poético para la penetración de lo real—, casi siempre indesligable de un escepticismo de índole moral —relativo a la posibilidad de modificación de esa realidad—. Algunos años después, en el prólogo a la poesía reunida de Guillermo Carnero, Carlos Bousoño cifrará precisamente la más determinante característica de la generación en su conciencia de la incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad individual, de

ahí que las palabras “remit[a]n a un mundo que no es el de la experiencia, sino que el propio hecho poemático se ha encargado de construir”, esto es, “*el arte, lo artístico como tales*” (1983: 26, 32). Pero tal conciencia, a la postre, no solo explica la remisión del arte al mundo del arte, sino que ofrece las claves de una de las más genuinas (y denunciadas) actitudes del autor-modelo novísimo y nos lleva a la médula de nuestra reflexión: la frivolidad, la reivindicación de la idea orteguiana de la intrascendencia artística y de la concepción lúdica del fenómeno literario: “Entendíamos la poesía —evoca uno de ellos— tal y como la entendían los antiguos alejandrinos: momentánea y circunstancial, festiva, intrascendente, divertida e inútil” (Cuenca, 1979-1980: 250).

No hay que descartar en esta ligereza, tal y como postulaba Castellet, una reacción a la “humareda de grandilocuencia” de los mayores; pero lo que actúa sobre todo es la constatación de la inutilidad del arte y la descreencia radical del valor de la poesía, a la que se exonera en consecuencia de cualquier meta trascendente. No obstante, no es en este punto —como no lo es en ninguno— homogénea ni estable la posición de los novísimos, ni siquiera de los primeros y genuinos de la selección de Castellet; aunque sin duda predominen en estos las actitudes desacralizadoras que, por descontado, excluyen aquella poesía “didáctica o políticamente energética” extemporánea en la nueva coyuntura. Atiéndase a algunas significativas declaraciones: Vázquez Montalbán considera que “la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada” (en Castellet, 2001: 57); para Martínez Sarrión, “la poesía no podía ser en nuestra circunstancia un instrumento de agitación política” (88); a José María Álvarez “escribir, aparte de todo, [le] parece una especie de juego” (109); Félix de Azúa expresa su “escepticismo sobre las posibilidades que tiene la poesía de cambiar el mundo” (135) y, en consecuencia, entiende que “el poeta trabaja el poema bajo coordenadas literarias independientes de otras provocaciones” (en Campbell, 1994: 75); y un Guillermo Carnero manifiestamente descreído —“no hay nadie que ponga a la literatura tan en bajo nivel como la pongo yo”— declara que esta solo sirve “para jugar” (en Campbell, 1994: 50-51).

Y, sin embargo, habrá que recordar que aquella displicencia un tanto sobreactuada tuvo en algunos caducidad muy inmediata. En la poética incluida en *Nueva poesía española*, editada por Enrique Martín Pardo en el mismo año que *Nueve novísimos*, pero atenuadora de las marcas de ruptura,

Pedro Gimferrer ya conjugaba la preocupación por el rigor estético con un designio de insubordinación —“la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad”— que de pronto reclamaba a la escritura; así como “un planteamiento moral en términos claros” que vinculase a la poesía con los asuntos de la vida diaria (en Martín Pardo, 1990: 27). Y en una entrevista concedida por las mismas fechas, no vacilaba en atribuirle expresamente una “misión” extraestética: “evidenciar y resolver las contradicciones de la realidad: hacer que el poema sea un vehículo liberador, contravenir lo establecido, replantear los problemas esenciales, denunciar la falacia del lenguaje codificado” (en Campbell, 1994: 71).

Claro que ha de ser en la esfera del lenguaje, no en la del mensaje como plano separado de ideas, donde se juegue cualquier operación denunciadora: de ahí que Gimferrer solicite una poesía que haga “un problema de la relación entre las palabras y la realidad práctica”, en la idea de que toda formalización lingüística lleva implícito “un planteamiento de la realidad” (en Martín Pardo, 1990: 27-28). No lejos de esta convicción, Jaime Siles, presentado a la sociedad literaria en la misma antología de Martín Pardo, ha reivindicado con los años en la poética novísima una meditada estrategia de beligerancia contra el sistema político y social:

Los novísimos vieron en la cultura una forma de oposición al poder y buscaron la recusatio de este [...] en una poética explícita e implícita, que no era otra que la alejandrina. El alejandrinismo de los novísimos era tan estético como moral, y se basaba en la fe en la cultura y en la fe en el lenguaje, entendidos ambos [...] como un sistema de oposición: de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modos de aculturación que el franquismo ofrecía [...]. Frente a estos modos, los novísimos buscaron la libertad en el texto e hicieron de aquella y de este —de aquella en este— un punto generador de una nueva y distinta realidad más amplia (1989: 10).

Para Siles, la retórica novísima codificaba una revolución que, al subvertir el instrumento lingüístico, y vulnerar de este modo el conjunto de normas impuestas por él, socavaba los cimientos mismos del franquismo con bastante más eficacia de la que había logrado la poesía social. Hay que

decir, ahora bien, que tampoco en esta *segunda oleada* de poetas novísimos hallamos consenso en la interpretación de un presunto compromiso como actitud inscrita en el trabajo textual. Luis Alberto de Cuenca, que se reconocía asimismo en el espejo del alejandrismo, veía intrascendencia y ligereza donde Siles encontraba oposición y lucha; la gratuidad era para él la marca del ejercicio creativo de la “generación del lenguaje”:

Nuestra tarea no ha sido más que un juego, una empresa para amateurs sin metas ni objetivos. [...] Nos distraíamos y huíamos de las cosas en silencio y melancolía [...] De lo que principalmente se trataba era de eludir toda responsabilidad estética, artística y literaria, de distraernos del tiempo por medio del subterfugio que más nos agradaba (1979-1980: 246, 251).

Y así fue, de hecho, como se interpretó las más de las veces el ejercicio poético novísimo, que desde muy tempranas fechas desató una severa contestación a lo que se percibía como una literatura irresponsable y frívola, connivente con un sistema político que aún demandaba oposición intelectual y del que, en cambio, los jóvenes poetas parecían desentenderse. Son a este respecto muy elocuentes los madrugadores juicios que pueden leerse en el “Apéndice documental” que acompaña a la reedición en 2001 de *Nueve novísimos poetas españoles*, y que recoge fragmentos de textos y reseñas que contribuyeron a hacer de la antología un verdadero acontecimiento editorial en el momento de su aparición. Así, Julián Chamorro Gay publicará en la revista *Álamo* una reseña en la que acusa a los seleccionados de incurrir en conservadurismo, no siendo “conscientes del idealismo que la renovación formal por sí misma, o la construcción de literatura sobre literatura, trae consigo” (en Castellet, 2001: 17). Juzgando la poesía que allí se mostraba como un subproducto de la realidad estructural del país, Juan Antonio Masoliver Ródenas, en su noticia para *La Vanguardia Española*, encuentra en la antología “un fiel reflejo de nuestras actitudes: el rechazo de los valores morales, sociales y políticos que nos lleva a la negación de todo valor” (24). Por su parte, Gaspar Gómez de la Serna, en un texto publicado en *Arriba*, convierte a los poetas de la ruptura en “agentes de la *cocacolonización*, [...] al servicio de los intereses económicos de un nuevo imperialismo” (30). Y, en fin, uno de

los jóvenes poetas más beligerantes con la selección, José-Miguel Ullán, ve renacer en esta “una poesía providencial, esteticista y neodecadente a tono con los balbuceos precapitalistas de un país mentalmente medieval” (22).

En convergencia con estos planteamientos, no tarda en surgir una contundente réplica antológica a la operación castelletiana. Se trata de *Teoría y poemas*, a cargo del Equipo Claraboya, que nace en 1971 asumiendo entre sus objetivos primordiales el de desenmascarar el supuesto carácter revolucionario —sugerido, sin ir más lejos, en las declaraciones citadas de Gimferrer— de la poética presentada en *Nueve novísimos* y que allí llaman “neodecadentismo”. Aunque aplaudan los logros lingüísticos de este, los claraboyistas denuncian la incorporación al poema de efusiones anímicas estrictamente personales, la exclusión sistemática de los aspectos “indignos” de la realidad —a cambio de la agregación de ingredientes destinados a los consumidores del capitalismo rampante—, así como la frivolidad y el esteticismo. Y atajan cualquier proclividad a interpretar el retiro novísimo en la gratuidad estética como un modo de impugnación del sistema vigente, alzándose contra una poesía “integrada” en la que no hay expresión de la realidad pero sí adecuación con ella: una poesía que, en suma, y coincidiendo con las críticas arriba consignadas, consideran “reflejo del incipiente neocapitalismo en un sector muy minoritario de la burguesía catalana joven” (Delgado *et al.*, 1971: 16-18).

En fin, pasados los años, cuando la estética novísima había sido abandonada por sus principales cultivadores, uno de los poetas más combativos con los *nuevos bardos* se despachaba con un severo y muy contestado análisis de la “Poesía española contemporánea”. Bajo este título, Ángel González denunciaba la rara neutralidad de una literatura desprovista de cualquier impulso ético, social o político como acicate del poema y aplicada, a cambio, “a escribir odas sobre mares más o menos venecianos o sobre mitos más o menos de celuloide” mientras la represión y la censura seguían existiendo. La ignorancia de tales circunstancias y la temprana suposición por los novísimos de la inexistencia del dictador, sostenida en la franca decadencia de este y en algunos espejismos, como la Ley de Prensa o la euforia aparejada al desarrollo económico, no convertían sus productos en cultura subversiva, sino más bien hacían de ellos una secreción final del franquismo:

El irracionalismo, la gratuidad de muchas de sus teorías, el deslumbramiento ante lo “moderno”, la desrealización, la mitificación del lujo, la consideración del arte como experimento perpetuo, la insistencia en los aspectos técnicos de la escritura, cierto innegable triunfalismo, las fijaciones elitistas y aristocratizantes, son [...] rasgos que deben ser interpretados no como una “contestación”, sino como un fiel eco de la España de López Rodó, de los tecnócratas del Opus, del monseñor que quiso ser marqués, del optimismo oficial basado en falsas estadísticas (1980: 7).

La cultura de la subversión, como en parte se ha adelantado, se canalizaba por otras vías (elípticas, y casi siempre asociadas a la problematización de los significantes) que tampoco González estaba dispuesto a reconocer como válidas. Aun así, existieron propuestas que escapaban visiblemente a esta caracterización, como ha de verse próximamente y como, de hecho, ya había apreciado Félix Grande con notable perspicacia y mucha antelación. Pues, en efecto, entre tantas opiniones tendiendo a desabridas, el poeta hacía oír su voz discordante y, en el mismo año de publicación de *Nueve novísimos*, trataba de zanjar la polémica como sigue: “Decretar, [...] apoyándose en una desrealidad programática de los ‘novísimos’, creo que muy vertiginosamente desenmascarada, que la actual poesía española se ha vuelto deshuesada y reaccionaria me parece [...] una majadería”. Claro que, digámoslo todo, Grande formulaba aquí un juicio global sobre la poesía española joven que, como advertía, no acababa en la antología castelletiana, lo que le permitía concluir con toda rotundidad que esa poesía “n[o] ha degollado a sus viejos y emocionantes compromisos” (1970: 104-105).

3. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE COMPROMISO: TEORÍAS Y PRÁCTICAS DE LA SUBVERSIÓN

Con todo, y a la vista de sus propias consideraciones al respecto, parece difícil admitir sin algún voluntarismo la existencia de un generalizado y resuelto *designio de oposición política* en la actitud creativa de los novísimos; oposición que se jugaba, de hacerlo, por modo

sobreentendido o negativo, mediante un *cuestionamiento de las formas* o el refugio en el lenguaje. Y he aquí que acabamos de mencionar los dos factores determinantes de la clase de percepciones a que mayoritariamente ha dado lugar el asunto del compromiso en la práctica poética de estos autores, que han tendido a quedar relegados del canon parcial de la poesía política, al menos en sus formulaciones más asentadas. En un artículo precisamente titulado “El canon del compromiso”, Antonio Méndez Rubio cuestionaba hace unos años los planteamientos sobre poética y política operantes en los principales estudios sobre el compromiso poético español del pasado siglo, planteamientos de trascendencia no menor por cuanto han tenido repercusiones decisivas en la propuesta canónica resultante. Sobre todo, este autor atendía al enfoque de Lechner en su clásico libro sobre *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (1968), para llamar la atención sobre los dos supuestos centrales que el hispanista ponía en juego como precondiciones del compromiso —junto con “la *intención consciente* del escritor que elige esa posición de enunciación”, “el *principio de realidad* como eje” del poema que debe reflejar la experiencia social— y alertar sobre el “régimen de exclusiones” que tales precondiciones habían generado. El modelo de compromiso defendido afectaba, en efecto, cuando menos al descrédito en bloque del arte de vanguardia o no figurativo, y proyectaba toda una zona de sombra sobre amplias parcelas de la poesía contemporánea que, desde un enfoque menos tradicionalista, habrían arrojado una luz distinta sobre la categoría considerada. Ello conducía a Méndez Rubio a concluir que “las limitaciones del canon del compromiso se derivan de un previo compromiso con el canon (realista ‘en el sentido usual de la palabra’)” (2007: 217-224).

La reproducción inercial de estas premisas intervino sin duda en la polémica evaluación del compromiso que desde el comienzo acompañó a la poesía de los novísimos. Ya que, por un lado, solo algunos mostraron *intención consciente* o autoconciencia responsable (hecho en verdad irrelevante si aceptamos que los nexos con la Historia no dependen de las decisiones individuales, porque siempre se escribe desde un “lleno” ideológico [Rodríguez, 2002: 54]); y, por otro lado, prevalece con mucho en ellos, sobre el “lenguaje de la realidad”, lo que el propio Méndez Rubio ha llamado la “realidad del lenguaje”, o un modo de replantear el compromiso que parte de “una crítica del (absolutismo del) reflejo” y defiende que la realidad es “un mundo percibido y construido” por la escritura (2002: 44).

Así las cosas, la imputación de escapismo y gratuidad ha recaído más que a menudo sobre esta modalidad de compromiso que fundamentalmente se resuelve en una tarea de crítica y construcción de lenguajes.

Conviene establecer, ahora bien, distinciones y matices, puesto que el modelo estético novísimo no es en modo alguno uniforme ni compacto, y ni siquiera los ingredientes o estrategias más inequívocos de este paradigma están sujetos a usos equiparables entre los autores que los asumen. Evaluar, ya sin los prejuicios denunciados, pero eludiendo asimismo lecturas voluntaristas, sus distintos significados e implicaciones respecto de la categoría del compromiso será el único modo de dirimir el alcance efectivo de la subversión en la poesía novísima.

3.1. El culturalismo

Pese a la determinación subversiva de las declaraciones de Gimferrer en su poética para *Nueva poesía española*, en la veta intensamente esteticista, decadentista y neobarroca que representa este autor y emblematiza *Arde el mar* (1966), seguramente acompañado en su forma más brillante y acabada por Guillermo Carnero y su *Dibujo de la muerte* (1967), no es fácil reconocer, ni por empeño ni por logro, un trabajo *inmediato* de erosión política. Puede traducir, sin embargo, muy factiblemente un desapego de las circunstancias ambientales. Ya se sabe que este vector fundamental del cambio estético ponía el acento en la recreación de la belleza y, a la zaga de parnasianos y simbolistas, sustituía las referencias a la realidad inmediata por un mundo imaginario en gran parte contrahecho con elementos provenientes de la tradición cultural barroca (García de la Concha, 1986: 18). En este contexto cobra sentido la interpretación de Jaime Siles, para quien la articulación de un universo referencial que evita convocar directamente la experiencia traduce “el modo de luchar contra un medio en el que, hasta la vida, era algo que había que inventar”. Siles entiende, así, el culturalismo novísimo como un culturalismo vitalista que, mediante la invención de la belleza, busca la reinención de un entorno inmediato que despierta desdén en el poeta (1989: 10-11). La hipótesis vale para explicar la acostumbrada remisión nostálgica a épocas del pasado, o a lugares caracterizados por su estilización o su exotismo y prestigiados por la historia cultural, como fuga de lo “falso”, lo “feo y aburrido” que asedia al sujeto (Gimferrer, 1996: 25). Y en verdad no faltan versos que la avalen,

y que hallamos, sin ir más lejos, en el emblemático “Cascabeles” (*Arde el mar*) de Pedro Gimferrer, quien explícitamente contrapone y reivindica los tiempos festivos de la *belle époque* frente a las luctuosas sombras del presente:

*Maceración de lirios, el antiguo gran mundo
paseaba sus últimas carrozas
por los estanques que invadían el légamo.
Y en el aire flotaba ya un olor a velones, a cilicios,
a penitenciales ceras, a mea culpa,
a reivindicaciones
de inalienable condición humana.
[...]
Yo, de vivir, Hoyos y Vinent, vivo,
tanto daríamos, creedme,
para que nada se alterase, para
que el antiguo gran mundo prosiguiese su baile de galante
harmonía,
[...]
no pereziese nunca* (en Castellet, 2001: 158-159).

En otro sentido, y apoyando ahora la interpretación, que también más arriba ofrecía Siles, del empeño o la fe en la cultura como un sistema de oposición al raquitismo cultural a que el régimen había condenado a los españoles, se encuentra la consideración de la práctica culturalista, ofrecida por Guillermo Carnero, como el corolario externo y visible de una apuesta por “la posesión pública y pacífica de la cultura”: algo en lo que podría verse, según quiere Méndez Rubio (2004: 23), una voluntad de afrontar críticamente una democratización de la cultura como forma de transformar la realidad social. Tal afán democratizador resulta, desde luego, inocultable en el Vázquez Montalbán que promueve la síntesis de cultura de masas y cultura de élite bajo un *collage* integrador de evidente alcance ideológico. Sin embargo, en Carnero, las implicaciones *políticas* de ese “ecumenismo cultural liberador” resultan de algún modo cuestionadas por el mismo discurso que lo propone, al reclamar a su vez como otra motivación no menos poderosa del culturalismo generacional “la adopción de un concepto de literatura que no le reconoce ninguna finalidad extraliteraria” (Carnero,

1990: 13). O dicho de otro modo: “nuestra poesía fue una proclamación de libertad en su ausencia de condicionamientos políticos” (en Méndez Rubio, 2004: 125-126). Ello pone asimismo en entredicho la propuesta de lectura de Trevor Dadson, quien ha visto en la reapropiación carneriana de símbolos y mitos culturales de la España áurea, en que fundó el franquismo su legitimación histórica, un “ataque deliberado” a este y una “verdadera poesía de *engagement*” (2000: 126, 136).

Y es que, en el fondo, y como concedió Gimferrer mucho más tarde, era aquella una literatura que, aun “queriéndose los más diferente posible de la impostura que la rodeaba”, “no iba directamente contra el entorno social, sino que era una protesta indirecta que no era política, sino estética” (1996: 25). Así que el culturalismo novísimo se alzaba, al fin, contra el lenguaje de la *poesía académica*, contra el lenguaje del *poder literario* mucho antes —o solo a través de esa perífrasis— que contra el lenguaje del Poder, de tal modo que la evidente subversión cultural no se manifestó como política estricta; antes al contrario, todo aquello suponía un asentimiento a la imagen de la sustantividad poética promovida por el sistema a cambio de la desustancialización de la política (Rodríguez, 1999: 268-270). En este punto, como bien ha visto Lanz haciéndose eco del análisis de González arriba citado, estos autores

olvidaron el enfrentamiento ideológico que los paralizaba en el tiempo para avanzar; ignorando el propio sistema franquista, por un camino que les facilitara la integración cultural en Europa [...]. Paradójicamente, esta postura los hizo, en cierto modo, partícipes de la desideologización que pretendía el régimen (1997: 16).

3.2. El *camp*

La incorporación de elementos de gusto *camp*, otra inconfundible aunque mucho más efímera característica de la generación, obedece entre sus cultivadores a motivaciones no asimilables, como en alguna ambigua medida ya había adelantado Castellet. En la citada reseña de *Nueve novísimos* publicada en *La Vanguardia Española*, Masoliver Ródenas también discernía entre la “prematura nostalgia de la infancia” y la importada “cultura de ‘posters’” que denotaba el culto a la civilización de

los *mass media* por parte de cierta *coqueluche* —“el mediocre poema de la Moix muestra la máxima altura de la cultura ‘poster’, solo superado por el de Leopoldo María Panero”— y la mucho más adecuada incorporación de esta cultura en la obra de Vázquez Montalbán (en Castellet, 2001: 24). Juicios de valor al margen, el hecho es que erraríamos sin duda si leyésemos de análogo modo las implicaciones de este rasgo en el Vázquez Montalbán de *Una educación sentimental* (1967), el Martínez Sarrión de *Teatro de operaciones* (1967), el Pedro Gimferrer de *La muerte en Beverly Hills* (1968) y el Leopoldo María Panero de *Así se fundó Carnaby Street* (1970).

En su prólogo a la antología, Castellet seguía a Susan Sontag para explicar la sensibilidad *camp* cuando menos en la poesía de la *coqueluche*, donde aquella se manifestaba como un índice del gusto —heredero del Modernismo— por lo artificioso y por lo exótico. Sontag definía el fenómeno *camp* como una manera de mirar el mundo en su dimensión estética y “como un modo de deleitarse, de apreciar, pero no de enjuiciar” (en Castellet, 2001: 31). Si ello era así, tal asentimiento lúdico a los valores estéticos implicaba, en un comportamiento similar al de los creadores del Modernismo o del decadentismo *fin de siglo*, una actitud de “suspensión de toda creencia” (Carnero, 1983: 50), y representaba la voluntad de abandonar el compromiso con la realidad histórica para sentir “*sub specie estheticae*” (García de la Concha, 1972: 55). No obstante, y de un modo similar a como algunos quisieron ver tras el culturalismo y su refugio en un pasado de belleza la implícita condena del elidido mundo cotidiano, no han faltado interpretaciones de la indiferencia de lo *camp*, en tanto negación absoluta de un estado de cosas, como una veta crítica de la “civilización de la opulencia” (Martínez Ruiz, 1971: 14).

Más allá, Juan José Lanz ha apreciado también cuestionamiento y denuncia en algunos poemas de la *coqueluche* que proponen una perspectiva heterodoxa de la mítica popular, tal es el caso del uso de la iconografía infantil —Peter Pan, Blancanieves— por Leopoldo María Panero. Con independencia de la perspicacia del análisis, ya que es innegable la dimensión “perversa” que adquiere el tratamiento de tales mitos en el primer poemario paneriano, requiere tal vez algún voluntarismo leer en esa recontextualización de la mitología infantil una deliberada crítica al sistema educativo y, por extensión, a todo el sistema social padecido por la generación del tardofranquismo a que pertenece el autor (Lanz, 2011:

154). A cambio, podría pensarse quizás en un pudoroso deseo de sofocar la incontenible nostalgia de la infancia —“Os echaré de menos, nunca os olvidaré”, declara el sujeto de uno de los poemas— que, al cabo, parece estar en la base de un libro como *Así se fundó Carnaby Street*, con el que se trataba de aludir “a una situación anímica de fin de mundo” (Panero, 2001: 77), fundada en la arraigada convicción paneriana de que “en la infancia vivimos y [...] después sobrevivimos” (en Chávarri, 1976: 78). Aunque habrá que convenir, con Prieto de Paula (1996: 318), en que la opacidad intencional en el tratamiento de esta mítica impide una valoración unívoca.

Sin embargo, menor riesgo comporta afirmar la presencia de un verdadero corolario crítico en el empleo de lo *camp* por autores como Vázquez Montalbán o Martínez Sarrión. Si este recurso funciona mayoritariamente en los novísimos, igual que el disfraz culturalista, como un campo simbólico de referencias estéticas que esquiva la noticia directa del yo y la realidad (valga el caso paradigmático de Gimferrer y *La muerte en Beverly Hills*), los iconos de la cultura de masas constituyen en los poetas citados, en tanto evocaciones biográficas que son, un lenguaje sentimental propio y asumido. Y antes que como categorías de artificio y vías de evasión, actúan como irónico instrumento de penetración crítica, sin que falte por ello la tenue adhesión afectiva. Así, bajo la entonación desenfadada y frívola con que son convocados los emblemas populares late una ambigua impugnación de la sociedad en que surgieron, que no suele ser otra que la España castiza y folklórica diseñada por la voluntad autárquica del sistema franquista (Carnero, 1983: 54; Prieto de Paula, 1996: 318). El ejemplo emblemático puede ser aquí “Conchita Piquer” (*Una educación sentimental*), que abre la muestra poética de Vázquez Montalbán en la antología castelletiana. La cupletista que da título al poema, y la célebre letra de “Tatuaje” que se inserta fragmentariamente en el texto, no solo coadyuvan al dibujo de la sórdida realidad española de la alta posguerra, en la que la copla, vivamente potenciada por el régimen, se halla fuertemente arraigada; además, esta clase de ingredientes mítico-festivos de una cultura alienadora divulgada desde las emisiones triunfalistas de Radio Nacional de España comparecen como ilusorios refugios frente al mundo de humillaciones y miseria en que se encuentra sumido un país social y económicamente devastado:

Algo ofendidas, humilladas

*sobre todo, dejaban en el marco
de sus ventanas las nuevas canciones
de Conchita Piquer: él llegó en un barco
de nombre extranjero, le encontré en el puerto
al anochecer*

*y al anochecer volvían
ellos, algo ofendidos, humillados
sobre todo, nada propensos a caricias
por otra parte ni insinuadas*

[...]

*Acababa Glenn Miller y Bonet de San Pedro
les cantaba los paisajes mallorquines, la voz
insinuante de la locutora de un hotel:
langostas vivas, consomés insuperables, el mar
un alimento de yodo desde la miranda
acondicionada
de un hotel a la altura de los entonces derruidos en Europa
(en Castellet, 2001: 59-60).*

El recurso a la mitología popular como arma arrojadiza contra un estado de cosas, en la medida en que establece el contrapunto luminoso de la sombría realidad circundante, opera con todo más palmariamente en “el cine de los sábados” (*Teatro de operaciones*), composición de Martínez Sarrión que inaugura asimismo el conjunto de textos del albaceteño en *Nueve novísimos*. Allí, el universo mítico del cine de Hollywood se establece como paréntesis de la mezquindad ambiental y vale para dar cuenta de una “infancia dividida” entre la felicidad y la grisura, entre el “mundo [...] acongojante y rutinario de la realidad” (Martínez Sarrión, en Campbell, 1994: 153) y la ensoñación candorosa que halla refugio en los primeros estímulos eróticos o en las ficciones sublimadoras de la cultura:

*yvonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros (en Castellet, 2001: 91).*

Pero este designio crítico alcanza también a otros sistemas sociales generadores de mitos. Paradigmática en este sentido resulta la “Requisitoria general por la muerte de una rubia”, del Martínez Sarrión de *Pautas para conjurados* (1970), donde el homenaje al icono popular de Marilyn Monroe, fallecida a causa de una sobredosis de barbitúricos, se propone como sátira de la sociedad capitalista norteamericana, que ha convertido a la estrella de Hollywood en “la víctima de un sistema cuyo valor supremo es el éxito a través de la competencia encarnizada” (Martínez Sarrión, en Campbell, 1994: 154-155). Martínez Sarrión agrega así a la evocación de la actriz como icono sexual que funcionaba en “el cine de los sábados”, y que encarnaba una forma de transgresión de los modelos impuestos por la pacatería del franquismo, un componente acusatorio ya insinuado en el término jurídico del título:

*mil barcos de basora cargados con especias
techos de muérdago happy
christmas vigiliass
esperando los besos imposibles
también
ellos los hornos crematorios
los pájaros nocturnos rebosantes de herrumbre
la sofocada baja amenazante noche
boulevard
del crepúsculo
ráfagas
de terror en los ojos enormes de mi amor
aferrada a su sucio frasco de nembutal (en Castellet, 2001:
101).*

3.3. La metapoesía

También es susceptible de ser discutida la dimensión crítica del discurso metapoético, otro de los rasgos principales de la estética novísima a partir de 1970-1971. Si hay consenso en que al fondo de este ejercicio autorreferente se agazapa la severa sospecha de la inutilidad del arte, la reticencia respecto a su capacidad para comunicar verbalmente

una experiencia y conocer el mundo, corresponde a Carlos Bousoño la más vehemente defensa de las implicaciones subversivas que asimismo podría contener el empleo de la función metapoética y la reflexión sobre el lenguaje. Según el planteamiento que formula en el prólogo a la poesía reunida de Guillermo Carnero, el discurso de una poesía que habla de la poesía perseguiría el desenmascaramiento del lenguaje en cuanto código dominado y manipulado por el poder, e implicaría una manifiesta rebeldía contra ese poder represivo y deshumanizador. La concepción de la poesía como metalenguaje buscaría, en suma, contestar “los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del Poder” discutiendo su propio código, ya que “no se puede atentar contra el Poder represor mediante un código que aquel ha puesto en uso precisamente para disponer de un mecanismo de conservación basado en el funcionamiento automático” (1983: 27-29). Aunque tal razonamiento fue inmediatamente suscrito por Guillermo Carnero —que entendió el cuestionamiento del discurso literario como una enmienda a la totalidad del discurso cultural (1983: 71)—, e incluso anticipado por el Pedro Gimferrer que demandaba “un planteamiento poético de la realidad” —aquella problematización de su relación con la palabra—, cabe sin embargo preguntarse, con Prieto de Paula, si la desautomatización que desvela tales mecanismos represores atenta ideológicamente contra ellos: “esto es, si además de *desveladora* es *debeladora*, o si [...] se limita a evidenciar que se está al cabo de los mismos con una sabiduría de la realidad pareja al escepticismo sobre la capacidad de modificarla” (1996: 230). Se diría, en efecto, que la constancia de las secuelas represivas de los códigos al uso raramente canaliza un impulso combativo en el interior de la escritura, ya que se da la absoluta descreencia en su eficacia instrumental, en su capacidad para actuar efectivamente en la modificación de las estructuras opresoras. Es lo que sugiere, aún sin salir de la antología castelletiana, “El movimiento continuo” (*Dibujo de la muerte*) de Guillermo Carnero, una crítica a la ética del orden de las gentes “*comme il faut*” que, presidido por una cita de Rober Herrick anticipadora del corolario pesimista —“...pronto envejeceremos; moriremos antes de conocer la libertad”—, concluye con una desoladora reflexión sobre la imposibilidad de sustraerse a los mecanismos de conservación puestos en juego por un poder que invalida cualquier movimiento progresivo en la inoperancia reiterativa de la circularidad:

Alguien descubrió que el tiovivo podía seguir girando [...] Vosotros, mientras en la noche resuena la rutilante música de circo, decidme si merecía la pena haber vivido para esto, para seguir girando en el suave chirrido de las tablas alquitranadas, para seguir girando hasta la muerte (en Castellet, 2001: 202).

Claro que tampoco existe homogeneidad en la consideración de este recurso. Y, a este respecto, es preciso referirse a los planteamientos defendidos por Jenaro Talens, uno de los autores más reincidentes en la práctica metapoética, aun rechazando el término de *metapoesía* como tal —“la metapoesía no existe, o bien no existe la poesía” (1981: 18)—. Pese a insistir en que la problematización de los elementos formales no tiene por qué entenderse como divertimento evasivo sino, antes bien, como un intento de desvelar los mecanismos de significación, este autor reclama un paso más en el ejercicio autocontemplativo de la poesía de su generación:

La alternativa no tiene lugar entre tradicionalistas [...] y cuestionadores técnicos o metafísicos del lenguaje [...]. Ambas no son sino las dos caras de una misma moneda. El objeto de la poesía no es su autocontemplación sino colaborar a la transformación de la realidad, de ahí que su materia no sea, como quería Stevens, la propia poesía, sino el análisis de la manipulación de los hombres en la Historia a través del lenguaje. Constatar los medios sintácticos, morfológicos, técnicos que lo hacen posible es únicamente una primera etapa, nada más. Entre esta última postura y la doble citada con anterioridad es donde la verdadera alternativa se establece (en Batlló, 1974: 280-281).

Si esto escribía Talens en una poética de los años setenta, en su estudio prologal a la poesía de Antonio Martínez Sarrión establece en el uso de la que prefiere llamar “función metapoética” tres categorías diferenciadas: aquella que se manifiesta como lenguaje analítico, la que lo hace como lenguaje reflexivo y la que actúa como lenguaje crítico. Si todas implican

una reflexión sobre el poder, por cuanto este se halla forzosamente inscrito en el lenguaje, solo a la tercera le concede una verdadera efectividad, y ello en la medida en que no se sirve del lenguaje como medio (con lo cual desaparecen los juicios de valor y las implicaciones de saber: es decir, de poder), sino como puro gasto gratuito, como puro placer sin finalidad —y “nada más subversivo en un orden levantado sobre el valor del dinero y la productividad que la gratuidad del goce”—. El desenmascaramiento de los mecanismos represores del poder se vería entonces paradójicamente *realizado* sin hablar de él (Talens, 1981: 18-19).

En suma, según el planteamiento talensiano, solo la desinstrumentalización del signo lingüístico, la emancipación de su función referencial y la liberación, en fin, del sentido posibilita una verdadera subversión. Desde aquí se explicaría la textualidad de una parte importante de su producción, muy conscientemente encaminada a boicotear la unicidad semántica y toda posibilidad de reducción a un sistema cerrado, en congruencia con su desconfianza de un sistema representativo supuestamente *natural* y neutro en el que se inscribe de hecho la ideología del poder. Se trataría, para decirlo con un verso de Martínez Sarrión, de “nombrar como si no viniera al caso” (*Pautas para conjurados*) y de entregarse a la escritura como mero juego lingüístico —sin implicación alguna, en efecto, de saber y de poder—. La gratuidad de algunos libros fundacionales de la generación, como el paneriano *Así se fundó Carnaby Street*, renuentes a asumir “la herencia del modelo de poder establecido” (Lanz, 2011: 154), podría leerse desde esta óptica como un lábil modo de compromiso; por más que, con palabras de Panero referidas a esta época, “la poesía y la política no tenían nada que ver” (en Méndez Rubio, 2004: 218).

3.4. El irracionalismo

Si la tendencia al irracionalismo fue uno de los componentes más estables del modelo estético novísimo, ya José María Castellet advertía en el prólogo de su antología sobre los dos modos de manifestarse el *cogito interruptus* en los poetas seleccionados: mientras en los más jóvenes lo hacía como una consecuencia de la “formación táctil de la personalidad” —dicho en el código de McLuhan—, proveniente de una educación dominada por los *media*, obedecía en los mayores a un intento de ruptura

con la lógica lingüística de un *statu quo* represivo (2001: 34). No hay que olvidar que en la consolidación de este rasgo de la novísima poesía fue también determinante —y ello valía para todos— el apercebimiento de los límites de la razón y su lenguaje para vertebrar una interpretación de la experiencia. Resultaba así que la disgregación lógica del poema era congruente con una percepción discontinua del mundo, y la acumulación no jerarquizada de imágenes y de datos inconexos venía a trasladar una conciencia fragmentada y caótica. Ahora bien, con este aspecto convergía en algunos el deseo de subvertir un instrumento expresivo que revelaba su permeabilidad a la ideología dominante y su docilidad como canal de conducción de los discursos de poder.

No le faltaba razón a Castellet cuando apreciaba esta voluntad en la tentativa de Martínez Sarrión de revalorizar la revolución “alógica” de los surrealistas (2001: 34), quienes, preconizando el automatismo psíquico puro, se habían propuesto atentar contra la codificación moral opresiva de la sociedad burguesa. De hecho, si el surrealismo servía a Sarrión para enunciar el caos de una realidad percibida en su fragmentación, no era menos importante, según el propio poeta llegó a declarar, la fascinación que sobre él ejercía la escuela bretoniana por lo que esta tenía de “rebeldía total, de exaltación del azar, de la libertad sin frenos, del ‘*amour fou*’” (en Campbell, 1994: 162). Ahora bien, es seguramente la narratividad sincopada de Vázquez Montalbán la que de modo más consciente elige el cultivo del irracionalismo como forma de dinamitar discursivamente una concepción de poder, que no es otra que la racionalización tecnocrática del último franquismo. A este respecto, no puede resultar más elocuente la declaración de su “Poética” para *Nueve novísimos*: “Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista” (en Castellet, 2001: 57). Véase el irónico planteamiento que, en sentido complementario, encierra el generoso rótulo de una composición denunciadora de la manipulación ideológica del lenguaje publicitario seleccionada por Castellet y procedente, no por azar, del montalbaniano *Manifiesto subnormal* (1970):

*POEMA PUBLICITARIO PRESENTADO A LA
CONSIDERACIÓN DE UNILEVER. SOBRE EL MÉRITO
DE LA MAGIA DE LAS EXTRAÑAS ASOCIACIONES, SE*

UNE LA MAGIA DEL ACTO Y DEL COLOR DANDO UN SENTIDO AL PUÑADO DE IMÁGENES ROTAS BAJO EL SOL. PORQUE LO IMPORTANTE NO ES LA LÓGICA DEL CONTENIDO, SINO LA NUEVA LÓGICA QUE SE ESTABLECE ENTRE EL CONTENIDO Y SU ÚNICA VERIFICACIÓN: EL CONSENSUS DEL MERCADO. TRAS UNA LARGA ETAPA EXPERIMENTAL, ESTOS POEMAS CONSIGUIERON DESPERTAR EL DESEO DE LA LIMPIEZA EN CUATRO DE CADA CINCO MUJERES SOMETIDAS A LA REPETICIÓN MÉTRICA. INCLUSO CONSIGUIERON DESPERTAR ALGUNAS VOCACIONES VESTALES (en Castellet, 2001: 76).

La fórmula estética de Vázquez Montalbán incluía, así pues, la ambición de combatir la colonización ideológica de un poder que se acomodaba en los meandros del lenguaje, y ello pasaba por legitimar el experimentalismo como condición de viabilidad para una verdadera política de vanguardia (Vázquez Montalbán, 1968: 114). No es azaroso que los poetas de *Claraboya*, que habían condenado el alogicismo novísimo por cuanto no apreciaban en él sino una obediencia al “dictamen desarticulado del subconsciente”, que rehuía al cabo la expresión de la realidad, aplaudan en cambio el “narrativismo dinámico” del autor barcelonés, por cuanto sí entroncaba con la “poesía dialéctica” por ellos preconizada: aquella que, concebida como un medio de captación de la realidad contemporánea, demandaba la habilitación de un discurso dislocado y fragmentario susceptible de penetrar su condición convulsa y “rota”, y de propiciar el contacto efectivo con la estructura política del país que no habían logrado las “idealistas” fórmulas sociales (Delgado *et al.*, 1971: 20-33). Precisamente, también en la disposición estética de Vázquez Montalbán había una manifiesta voluntad de superar una retórica social considerada no solo formal sino políticamente inoperante. Aunque no se trataba únicamente de la confianza en el fragmentarismo narrativo y la disgregación semántica como dispositivos más eficaces para la captación del mundo; además, la conciencia del discreto potencial de la poesía contra el arsenal propagandístico del sistema permitía romper con el coercitivo precepto de la comunicación, y otorgaba una holgada libertad de ejecución que contaba con el hecho experimental como medio de subversión del

lenguaje codificado.

3.5. La realidad

La “desrealización” de que hablaba Ángel González, entendiendo por tal la elusión de la realidad inmediata como referente del texto y su sustitución por un prestigioso universo simbólico-mítico fue, en efecto, una de las más reconocibles marcas de época. Pero no es menos cierto que, con frecuencia no desdeñable, el empleo de fórmulas elípticas como modo habitual de proceder del patrón estético novísimo no dejó ver una comparecencia de la realidad y de la Historia que incluso en la antología *Nueve novísimos* se hallaban más presentes de lo que en sus primeras lecturas se apreció. De hecho, o muy especialmente, la poesía de ese novísimo “de refilón” (Gracia, 1990: XIX) que fue Vázquez Montalbán, pero también, aunque en distinta medida, de Martínez Sarrión, no pueden interpretarse sino como un afilado asedio crítico a la realidad socio-política que, si no renuncia a la problematización de los significantes, tampoco lo hace a encauzarse mediante la ironización de los significados. Sin que ello sea incompatible con las reservas que ambos poetas expresaron frente a un periclitado realismo social en el que paradójicamente apreciaban resabios de idealismo, no sin haberlo practicado alguna vez; y es que, como ya advertía Castellet (2001: 27), la ruptura se producía en los mayores a partir de los supuestos precedentes y —cabría agregar— no se consumaba con la radicalidad que lo hacía entre la *coqueluche*.

La consideración castelletiana que acabamos de evocar resulta incontestablemente verificada por la incorporación de Vázquez Montalbán a la segunda edición de la antología *Poesía social* (1969) preparada por Leopoldo de Luis: una tribuna que el autor no tiene empacho en emplear en un riguroso ajuste de cuentas con la poética mostrada. “La expresión *poesía social* —sentenciaba allí— es una convención cultural falsa”, ya que su repercusión en la conformación de la conciencia pública deviene insignificante en una situación de cultura de masas dirigida desde la médula del sistema. Esta lucidez conduce al poeta a abandonar cualquier tentación redentorista y libera la creación del “romanticismo formal” que había atenazado a aquel poeta del pueblo ilusionado con redimirlo (en Luis, 1969: 435-437). Ahora bien, la vigilancia escéptica no impide a quien un día se entregó a la explícita protesta —“En mis primeros versos

pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre” (en Castellet, 2001: 57)— seguir considerando la palabra como “un instrumento de vinculación moral”, e incluso admitir que, si no parece el medio más eficaz para transformar la realidad, “también resulta desafortunado descartarla del todo”. Por ello el autor, no asintiendo dogmáticamente a la concepción del poema como mero objeto verbal, rompe una lanza por aquellos que exhiben su conexión directa con la realidad (en Campbell, 1994: 144). Y su ejercicio literario constituye de hecho un paradigma de vinculación crítica con el entorno, como así lo expresara muy tempranamente Félix Grande —“no hay ni un solo texto de Vázquez Montalbán que no esté vinculado a la realidad —precisamente política” (1970: 101)— y ha venido a certificar cumplidamente el discurso crítico (por lo que no abundaremos en ello aquí).

No hallamos, en cambio, igual determinación a la hora de atestiguar los nexos con la Historia que tienden los versos de Martínez Sarrión, sin duda porque la dicción deliberadamente elíptica y la creciente desvertebración verbal a que propende este autor en su etapa novísima dificultan sensiblemente su discernimiento. Sin embargo, el poeta albaceteño encarna la puesta en juego de una experimentación formal tan alejada del embellecimiento preciosista como atenta al referente extrapoético. El sesgo vanguardista de su lenguaje se halla presidido por una inalterable voluntad ética, que se acompaña de la constatación de la obsolescencia de las fórmulas socialrealistas —también por él cultivadas en su prehistoria lírica— en su afán de incidir en la realidad. No obstante, su respeto por la función del intelectual en la sociedad, así como por quienes concibieron la poesía como un instrumento de agitación política, mitigaron el rigor de sus juicios sobre una literatura social que, si cayó en la trampa de la abstracción y se resintió, en casos, de falta de calidad, “aportó un enorme caudal de experiencia dentro del cual se cuentan los callejones sin salida que había que superar” (en Castellet, 2001: 87-90).

Desde estos presupuestos, se comprende que el rupturismo de Martínez Sarrión no pase por desenraizar su obra lírica de la circunstancia histórica, antes al contrario: el poeta “habla desde un tiempo y un espacio concretos con los que está en contacto cada palabra escrita” (Provencio, 1988: 25), aunque no se atenga esta a la palmariedad enunciativa de la vieja poesía de protesta. Aun así, los puentes entre la realidad y el texto se tienden con toda evidencia en el conjunto de estampas infantiles que

componen *Teatro de operaciones*, libro inaugural del poeta que reúne los ingredientes de una educación sentimental y que registra, como veíamos en “el cine de los sábados”, la vida sórdida e inhóspita de la alta posguerra en que aquella tiene lugar. Y es que la íntima necesidad de proceder a la “exorcización” de una infancia feliz solo en apariencia (Martínez Sarrión, en Campbell, 1994: 163) solicita el ejercicio testimonial y una autoindagación en clave histórica, aunque esta se halle embozada tras un descoyuntamiento verbal confiado a dispositivos de raíz vanguardista. Sin embargo, la incapacidad del hablante para la evasión de un entorno con el que es preciso ajustar cuentas se declara sin ambages en el último poema del libro, una confrontación dialéctica entre escapismo y testimonio, esteticismo y compromiso, que reclama el derecho a acogerse a los segundos términos del binomio una vez constatado el imposible refugio en la belleza:

*un día
pintaremos ya calmados
quién sabe qué paisaje
qué corza
qué pez en una pieza de cerámica
trazos
que volverán a ser humanos tiempo
de la alegría
pero dejadme ahora
dejadme hablar a tiros
de estos paseos de estas tardes de estas
cuatro paredes tan inhabitables
de la vieja maldita fruta amarga
que se nos ha podrido muy adentro
hasta contaminar el corazón* (Martínez Sarrión, 1981: 84).

La naturaleza extraordinariamente críptica de *Pautas para conjurados*, segunda entrega de Martínez Sarrión en la que se adivina un claro propósito de obturación de los significados (cuyas *pautas* secretas comparten los *conjurados* del título como herramienta principal de subversión), no renuncia a las continuas alusiones a la realidad inmediata, pero vuelve más sinuosa la entonación crítica que subyace a los textos.

El poeta ha atribuido el tono “formalmente más abrupto” de este libro a la atmósfera “enrarecida” y “neurotizante” del momento biográfico e histórico en que se compuso (en Campbell, 1994: 160): los últimos coletazos del mayo francés, con el adelgazamiento consiguiente de las ilusiones revolucionarias, que invitan a la expresión del malestar por la vía de una doble insurrección, relativa a los significados tanto como a los significantes. Repárese, a este respecto, en la irónica consideración metapoética que abre “Ritual de los apocalípticos”, y que sugiere explícitamente la coexistencia de experimentación vanguardista y contestación política: “Si de lo que en rigor se trata es de sorprender a las muchedumbres ejecutando cabriolas verbales en fechas muy señaladas (en rojo) he aquí el resultado que contabilizo” (1981: 94).

Así las cosas, la distancia frente al realismo social se establece más que nunca en la deliberada transgresión del lenguaje pautado, pero también en un creciente desencanto respecto del hecho de escribir congruente con el desmantelamiento de las esperanzas colectivas que habían nutrido la utopía sesentayochista. Resulta, a este propósito, particularmente elocuente la composición “De la inutilidad de conspirar en librerías de viejo”, perteneciente al mismo conjunto en que comienza a apuntar el desbaratamiento de aquel sueño generacional con el que se intentara “afrontar el desastre” de la realidad, según precisamente declara el arranque del poema. Ese “desastre” histórico se representa en el texto mediante un cúmulo de referencias a la guerra civil (la batalla de Guadarrama, el presidente Juan Negrín, el campo de Argelès-sur-Mer), suceso no padecido directamente por el hablante, pero cuyo recuerdo traumático aún flota en la conciencia colectiva durante sus años de formación; mientras que las veleidades conspiratorias anunciadas en el título, que condensan la propuesta de acción del espíritu del 68, toman cuerpo en “las mostrencas teorías de Koprotkin” atrapadas en los anaqueles de libros prohibidos. Ahora bien, el voluntarismo ético que preside la conducta del sujeto acaba por estrellarse contra la lúcida conciencia de la futilidad de la escritura, según se infiere de unos versos que expresan el contraste entre la efectiva “historia de los hombres” y las elucubraciones literarias —o, con palabras de Prieto de Paula, entre “la revolución y las meras maquinaciones intelectuales sometidas a la congelación de la letra muerta” (1996: 71)—:

Y de este modo

*el invisible mago de los libros
el hombre de las trenzas conservadas en talco
recibe cada tarde las visitas sonámbulas de los viejos
repúblicos
de las muchachas de las sindicales
mansamente vestidas ahora de marrón Y se intenta
remover la vergüenza Se convocan en sueños
las cohortes brutales de los senegaleses
en las pocilgas de Argelès
el culo al viento los torrentes
de lágrimas inútiles
mientras la historia de los hombres sigue
ante sus ojos congelados (Martínez Sarrión, 1981: 99-100).*

Al convencimiento último “de la inutilidad de conspirar en librerías de viejo”, esto es, de la condición fantasmal de la escritura y la inanidad del ejercicio intelectual como medio de intervención en una Historia a la que, al cabo, solo accede el poeta a través de los libros no es seguramente ajeno el discurso roto y dislocado en que se resuelve el poema, y que funciona a la postre como síntoma de un vivo sentimiento de impotencia. Sin duda, la misma lúcida impotencia que disuade a la mayoría de los poetas novísimos del establecimiento de vínculos entre lenguaje y realidad.

Claro que se han registrado, a cambio, tentativas de contravenir lo estatuido mediante la que ha sido llamada “realidad del lenguaje”. Pero, aun por esta vía, la integración de lo político en el poema se dio más raramente de lo que algunas lecturas (y, sobre todo, autolecturas) *a posteriori* han querido proponer. Al cabo, la poesía había dejado atrás el “contrato social” al que —según recordara Blas de Otero— obligaba la noción de *engagement*, y el derecho de autonomía estética era reclamado por encima de todos. Ello no debe inducirnos a eludir el alcance subversivo que sin duda desvelan algunos rasgos centrales del modelo estético novísimo —el culturalismo, el *camp*, la metapoesía, el irracionalismo— y que determinadas inercias críticas todavía demasiado arraigadas han tendido a ver como mecanismos evasivos o autorreferentes, al no contemplar el desplazamiento de la conciencia política hacia una problematización del trabajo textual. Sin embargo, y con todo, si hemos de arriesgar una generalización, nos inclinamos a pensar, con Guillermo Carnero, que la

poesía novísima fue antes que nada esa proclamación de libertad respecto de los condicionamientos históricos, y que, si algo la singularizó en este punto, fue su renuencia a “prestar al franquismo el acatamiento que en última instancia era tenerlo como objeto de atención” (en Méndez Rubio, 2004: 125).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATLLÓ, J. (ed.) (1974). *Poetas españoles poscontemporáneos*. Barcelona: El Bardo.
- BOUSOÑO, C. (1983). “La poesía de Guillermo Carnero”. En *Ensayo de una teoría de la visión*, G. Carnero, 9-68. Madrid: Hiperión.
- CAMPBELL, F. (1994). *Infame turba*. Barcelona: Lumen.
- CARNERO, G. (1983). “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”. *Revista de Occidente* 23, 43-59.
- _____. (1990). “Culturalismo y poesía *novísima*. Un poema de Pedro Gimferrer: ‘Cascabeles’ de *Arde el mar*”. En *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los ochenta en España*, B. Ciplijauskaitė (ed.), 11-23. Madrid: Orígenes.
- CASTELLET, J. M.^a (ed.) (2001). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- CHÁVARRI, J. (1976). *El desencanto*. Madrid: Elías Querejeta Ediciones.
- CUENCA, L. A. de (1979-1980). “La generación del lenguaje”. *Poesía* 5-6, 245-251.
- DADSON, T. (2000). “La reapropiación del lenguaje poético del franquismo: el caso de *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero”. En *Voces subversivas. Poesía bajo el régimen (1939-1975)*, T. Dadson y D. W. Flitter (eds.), 119-142. Birmingham: University of Birmingham.
- DELGADO, A. et al. (1971). *Equipo “Claraboya”. Teoría y poemas*. Barcelona: El Bardo.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1972). “Primera etapa de un ‘novísimo’: Pedro Gimferrer: *Arde el mar*”. *Papeles de Son Armadans CXC*, 45-61.
- _____. (1986). “La renovación estética de los años sesenta”. *Los Cuadernos*

- del Norte*, monografías 3, 10-22.
- GIL DE BIEDMA, J. (1994). *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- GIMFERRER, P. (1996). *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ, Á. (1980). "Poesía española contemporánea". *Los Cuadernos del Norte*, monografías 3, 4-7.
- GRACIA, J. (1990). "Gimferrer en los *Nueve novísimos* o la coherencia de una poética". *Anthropos* 110-111, XVII-XX.
- GRANDE, F. (1970). *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Madrid: Taurus.
- LANZ, J. J. (ed.) (1997). *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.
- LUIS, L. de (ed.) (1969). *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid: Alfaguara.
- MARTÍN PARDO, E. (ed.) (1990). *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Madrid: Hiperión.
- MARTÍNEZ RUIZ, F. (ed.) (1971). *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1981). *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*. Madrid: Hiperión.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2002). "Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente". *Ínsula* 671-672, 42-44.
- ____ (2004). *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (2007). "El canon del compromiso". *Prosopopeya* 5, 209-230.
- PANERO, L. M.^a (2001). *Poesía completa. 1970-2000*. Madrid: Visor.
- PRAT, I. (1983). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1996). *Musa del 68*. Madrid: Hiperión.
- PROVENCIO, P. (1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hiperión.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1999). *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
- ____ (2002). "El yo poético y las perplejidades del compromiso". *Ínsula*

671-672, 53-56.

SILES, J. (1989). “Los *novísimos*: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”. *Ínsula* 595, 9-11.

TALENS, J. (1981). “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”. En *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, A. Martínez Sarrión, 7-37. Madrid: Hiperión.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1968). “Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo”. En *Reflexiones ante el neocapitalismo*, VV. AA., 105-116. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.

Recibido el 12 de febrero de 2017.

Aceptado el 14 de marzo de 2017.

IGUALDAD, REPRESENTACIÓN Y VIOLENCIA DE GÉNERO: EL FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

EQUALITY, REPRESENTATION AND GENDER VIOLENCE:
FEMINISM IN THE 21ST CENTURY SPANISH THEATRE

María del Pilar JÓDAR PEINADO

mpjodar@gmail.com

Universidad de Salamanca

Resumen: En estas primeras décadas del siglo **xxi**, es evidente el interés por la visibilización de las dramaturgas españolas vivas, que se lleva a cabo en el contexto de las teorías feministas contemporáneas. Partiendo de este contexto y teniendo en cuenta que las dramaturgas que escriben en la España actual proceden de diversas generaciones, analizo quince textos teatrales, publicados o estrenados en este siglo, en la medida en que respondan a alguna de las reivindicaciones del feminismo.

Palabras clave: Teatro español. Feminismo. Dramaturgas. Dramaturgia emergente.

Abstract: In last decades of **xxiST** century, there was an increasingly interest about women playwrights, which takes place within the context of contemporary Feminist theories. Taking this into account and considering that actual women playwrights come from different generations, I have analyzed sixteen plays, published or performed in the **xxiST** century, according to some kind of Feminist reivindication.

Key Words: Spanish Theatre. Feminism. Women Playwrights. Emerging Playwrights.

1. EL ESTUDIO DE LAS DRAMATURGAS ESPAÑOLAS EN EL SIGLO XXI

La dramaturgia femenina española suscita gran interés en estas primeras décadas del siglo, a juzgar por la cantidad y calidad de estudios dedicados a este asunto. En primer lugar, citaría las antologías de Raquel García Pascual (ed.), *Dramaturgas españolas en la escena actual* (2011) y Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI* (2014); así como el proyecto europeo *DRAMATURGAE*¹, que pretende estudiar el teatro actual escrito por mujeres y en español, promovido por el profesor Romera Castillo (director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, UNED), con participación de la UNED, la Universidad de Toulouse y la de Giessen, y de donde surgen, respectivamente: *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx: espacio y tiempo* (Romera Castillo, ed., 2005), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo xxi* (Romera Castillo, ed., 2009), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Garnier / Roswita, eds., 2007) y *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Floek et alii, eds., 2008).

El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías tiene como una de sus líneas centrales de investigación al teatro español², una de cuyas vertientes está dedicada a las dramaturgas, como puede verse en: “Estado de la cuestión: siglos xx y xxi. Las dramaturgas y el SELITEN@T” (Romera Castillo, 2011). Del mismo modo, dentro de su línea de investigación sobre la reconstrucción de la vida escénica en España en los siglos xix, xx y xxi, existe una parte dedicada a las dramaturgas españolas, como muestra el estudio de Miguel Ángel Jiménez Aguilar (2014), en el número 21 de la revista *Signa*, quien cita, además, en

1. *Les Anacroniques-Roswita. Españ@ 31*: <http://blogs.univ-tlse2.fr/lla-espana31/les-roswita/> [26/04/2017].

2. Como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html [26/04/2017].

esta parcela, a Valeria Maria Rita Lo Porto y Anita Viola (Jiménez Aguilar, 2014: 496).

Las dramaturgas también son objeto de estudio por parte de la sección del citado Centro de Investigación dedicada a la escritura autobiográfica³, como se puede ver en trabajos como: “De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas del exilio” (Romera Castillo, 2008).

Por otro lado, cabe destacar el número 21 (2012) de *Signa*, cuyo “Estado de la cuestión 1” versa “Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos xx y xxi”; así como el 28 de *Acotaciones* (2012), con una sección dedicada a las dramaturgas emergentes: “Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes. Imágenes de una sociedad violenta” (Pérez Rasilla, 2012).

2. LAS MUJERES EN EL TEATRO DEL SIGLO XXI: PERSONAJES Y DRAMATURGAS

Aunque las cuestiones de género no son específicas de las dramaturgas ni del siglo xxi, sí es ahora cuando adquieren mayor visibilidad, como afirma Virtudes Serrano (2016: 49).

Es evidente la destacable presencia de personajes femeninos para determinados autores, entre los que podría citar, por nombrar algún ejemplo, a José Sanchis Sinisterra, Paco Bezerra, o Alfredo Sanzol. Del primero podríamos nombrar, en esta centuria, *La máquina de abrazar* (2009), con dos mujeres unidas en la amistad y la solidaridad, y de finales del siglo xx, *Perdida en los Apalaches* (1990), *Bienvenidas* (1993), *Valeria y los pájaros* (1995) o *El lector por horas* (1999). Del mismo modo, Paco Bezerra coloca a cuatro mujeres como protagonistas de *El señor Ye ama los dragones* (2013), además de la importancia que adquieren sus personajes femeninos en obras como *Grooming* (2009), *Dentro de la tierra* (2008) o *El pequeño poni* (2016). Alfredo Sanzol, por su parte, destaca con *Delicadas* (2011) y con la gran protagonista de *La respiración* (2017).

No obstante, podríamos citar tres ámbitos en los cuales parece predominar la presencia de personajes femeninos en este siglo: la historia,

3. Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (José Romera Castillo, dir.): http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [26/02/2017].

el mundo del teatro (donde se puede incluir, el mundo del arte, en general) y la violencia.

Sobre figuras femeninas históricas hablan J.A. Hormigón y M. Fox en *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2009); concretamente, M. Fox se centra en Clara Campoamor y Victoria Kent, objeto de revisión por parte de Jerónimo López Mozo en *Las raíces cortadas* (2011). Del mismo modo, podríamos citar *La excelente señora* (2002), de Antonio Ballesteros, donde Juana la Beltraneja se reivindica como reina; *Nefertiti y PII* (2016), de Beatriz Cabur o *Zahra, favorita de Al-Ándalus* (2005), de Antonia Bueno, de las que trataré a continuación.

La relevancia de los personajes femeninos es tal que incluso contamos con un grupo de obras protagonizadas por actrices y dramaturgas, quienes manifiestan problemas específicos de la profesión teatral ligados a su sexo⁴. Así, por ejemplo, en cuanto a actrices, contamos con *La puta enamorada* (2000), de Chema Cardeña; *Bel la Bella* (2013), de Antonia Bueno; o *Proyecto Bruckner* (2010), de Laura Rubio Galletero, ejemplos a los que se pueden sumar, si miramos a los últimos años del siglo XX, *E.R.* (1995), de Josep Maria Benet i Jornet; o *Interpretación* (1999), de María José Ragué-Arias. Por otra parte, en lo que se refiere a dramaturgas, cabría mencionar *Juicio a una dramaturga* (2004) y *Caídos del cielo* (2009), ambas de Paloma Pedrero; *Nefertiti y PIII* (2016), de Beatriz Cabur; o *Y yo sin enterarme* (2015), de Antonia Bueno.

Dentro del tema de la violencia, específicamente, la que se ejerce contra las mujeres y las niñas, Virtudes Serrano (2016: 52) señala textos de autores hacia finales del siglo XX (siguiendo la estela de feministas como Lidia Falcón con *No moleste, calle y pague, señora*, de 1984), como *Comisaría espacial para mujeres* (1994), de Alberto Miralles y *Solo para Paquita* (1991), de Ernesto Caballero, quien además escribe, ya en este siglo, *Sentido del deber* (2005), estudiada por Javier Huerta Calvo (2009), como un caso de violencia de género.

En realidad, la atención a las agresiones machistas forma parte de una tendencia en el teatro de este siglo (procedente de la anterior centuria)

4. Estos textos pueden revisarse en las páginas correspondientes de *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo* (2016), M.P. Jódar Peinado y de “El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI” (2016), M. P. Jódar Peinado.

que tiene que ver con la violencia en sus diferentes manifestaciones: abusos, torturas o xenofobia, ejemplo de los cuales son *Hamelin* (2005), de Juan Mayorga; *Juegos prohibidos* (2002), de Alberto Miralles; o *Terror y miseria en el primer franquismo* (2002), de José Sanchis Sinisterra, por citar algunos.

Las dramaturgas emergentes, como explica Pérez Rasilla (2012) y veremos a continuación, participan de esta tendencia, con la diferencia de que la atención a la violencia de género se realiza con una perspectiva feminista, que actualiza este tema y lo sitúa en el contexto actual de las luchas de este movimiento.

3. TEATRO FEMINISTA

Como ya señaló César Oliva (2002: 321), los últimos años del siglo xx significaron el afianzamiento de la dramaturgia femenina en España:

El deseo de afirmar un papel hasta el momento extraño a su campo de acción, hizo que aparecieran numerosos textos creados por mujeres. [...]. De manera que los últimos años del siglo xx han servido para normalizar el desembarco de autoras en el fenómeno de la escritura teatral. (Oliva, 2006: 55)

De sus palabras podemos extraer que, desde el inicio de este “renacer” de la dramaturgia femenina en España” (Serrano, 2006: 101), las dramaturgas ejercieron su profesión conscientes de sus dificultades y con el propósito de superar la secular discriminación de las mujeres en este campo. En este momento, es de justicia nombrar la importante labor de Carmen Resino, Paloma Pedrero o Lidia Falcón, entre otras, creando la Asociación de Dramaturgas (1986), dirigida por la primera de ellas, y la publicación de la antología *Dramaturgas españolas de hoy, una introducción* (1988), de Patricia W. O’Connor. En cuanto a la Asociación de Dramaturgas, la propia Paloma Pedrero comentaba en su Facebook, recientemente, el carácter cohesivo y fundacional de esta agrupación, que pretendía visibilizar a las creadoras destacándolas frente a sus compañeros dramaturgos:

La primera Asociación de Autores de Teatro fue de Autoras de Teatro⁵ (mediados de los años 80). [...] Carmen Resino [...] fue la primera Presidenta. Un día nos dijimos, tenemos que abrir la Asociación a los autores varones. Poco después nació la AAT en la que nos mezclamos, y en la que todavía no ha habido ninguna autora Presidenta. Cosas del patriarcado difíciles de erradicar (14 de julio de 2015).

Esto es, podríamos decir que este arranque de la dramaturgia femenina a partir de 1990 se vincula con un feminismo consciente, por ejemplo, en el caso de Paloma Pedrero, según establecen Jonh P. Gabriele (1994) y Virtudes Serrano (2013), que se convierte en un rasgo definitorio de su obra.

Esta conciencia *feminista* se puede observar en dramaturgas del siglo XXI, como Diana I. Luque o Lola Blasco. Para Luque, este autorreconocimiento promovería la incorporación de las dramaturgas a la escena teatral española: “La toma de conciencia sobre la tradicional discriminación de las mujeres en el ámbito dramático está acelerando y facilitando su incorporación al panorama teatral español” (Luque, 2014: 44). Por su parte, Lola Blasco, recientemente galardonada en su labor dramática con el Premio Nacional de Literatura Dramática 2016, reconoce una lucha explícita de las dramaturgas contra la sociedad patriarcal: “Las dramaturgas están buscando la forma de definirse, combatiendo las imágenes que les vienen siendo impuestas por una sociedad y una cultura patriarcales” (Gutiérrez Carbajo, 2014: 141).

Es evidente, por tanto, la vinculación del teatro de nuestras dramaturgas con un feminismo que les aportará un discurso en el encauzar sus preocupaciones y ejercer una función que trasciende lo puramente teatral, para tratar de implicar a la sociedad en las cuestiones que afectan a las mujeres, tales como la violencia que se ejerce sobre las mujeres y las niñas, además de otros asuntos como la lucha por la igualdad de oportunidades y la reivindicación de referentes femeninos en ámbitos como el arte. Se hace necesaria, por tanto, una “perspectiva feminista”,

5. Mientras reviso estas páginas, se anuncia en la propia página de la AAT, un cambio de nombre por el que, sin afectar a las siglas, pasa a llamarse *Autoras y Autores de Teatro*, a instancias de las propias dramaturgas y para promover su visibilización (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1402770516411711&id=132205430134899 [19/04/2017]).

según la autora Vanesa Sotelo (Gutiérrez Carbajo, 2014: 398) que encauce las preocupaciones de estas dramaturgas sobre la situación de las mujeres en el mundo. Esta relación del feminismo con el teatro la establece ya Gutiérrez Carbajo en la introducción a su antología (ed., 2014).

El feminismo del que se hacen eco nuestras autoras puede definirse como “una ideología filosófica, un movimiento social y un programa político”, según Lidia Falcón (2014: 212). No obstante, además de las reivindicaciones que caracterizan el feminismo actual, nuestras dramaturgas recogen problemas mundiales derivados de la crisis global: “El feminismo contiene en su ideología y en su práctica, la denuncia de todas las opresiones y la defensa de todos los oprimidos” (Falcón, 2014: 213). Se pretende, así, que las mujeres también realicemos aportaciones para la conformación de un mundo más justo. Este feminismo universalista es asimismo señalado por Amelia Valcárcel: “El feminismo es, por descontado y por su raíz ilustrada, un universalismo” (Valcárcel, 2006: 13). Esta filósofa, además, conecta con la idea de Celia Amorós (2005: 29) acerca de la infrarrepresentación femenina, con su teoría de la cruel *dinámica de las excepciones*, según la cual, una mujer que acceda a la elite pensante, no redimirá a sus congéneres, sino que será tratada como una excepción:

El que una mujer goce de un talento excepcional la convierte en una excepción sobre todo a su sexo; sin embargo, precisamente por ser considerada una excepción, no obliga a variar el escaso aprecio que se tenga del talento del sexo femenino en su conjunto (Valcárcel, 2009: 31).

Para ilustrar estas dificultades con las que se encuentran las mujeres en el mundo globalizado, he pretendido rastrear elementos feministas en las obras escritas por mujeres, para lo cual, he escogido quince obras, estrenadas o publicadas en el siglo XXI, pertenecientes a dramaturgas reconocidas nacional e internacionalmente con diversos galardones y que trabajan en la creación teatral comprometidas con el contexto inmediato y con la investigación artística. Por supuesto, no aparecen todas las dramaturgas que deberían, ya que este trabajo pretende tan solo establecer unas líneas temáticas a partir de las cuales se pueda profundizar en el feminismo implícito y explícito de nuestro teatro contemporáneo.

3.1. Violencia de género

La violencia machista se ha convertido en una de las preocupaciones fundamentales del feminismo, por lo que se trata de un tema que las dramaturgas españolas van a analizar con una clara voluntad de denuncia y concienciación social. En los textos analizados encontramos tanto violencia de género en la pareja como abusos a niñas o mutilación genital. El tratamiento de este tema comienza por la abierta exposición de la violencia, para terminar con un análisis de las causas, apuntando al machismo social.

La violencia de género es el tipo de violencia que se ejerce contra las mujeres por el simple hecho de serlo, y así lo expresan las personajes de *Selección natural* (2007), de Pilar Campos Gallego: “Mujeres que conciben mujeres. Ni siquiera mujeres. Enfermas. Que sufren por ser mujeres y mueren por ser mujeres” (Campos Gallego, 2007: 175).

En la dramaturgia actual encontramos desde la más cruda representación de la violencia hasta la indagación en sus orígenes, que están, sin duda, en el machismo imperante en la sociedad, y que tiene formas sutiles de enmascararse como el acoso callejero contra el que se rebelan las actrices-personaje de *Kamouraska* (2010), de Vanesa Sotelo: “Marta.— Cuando un tío me diga que tiene miedo porque tres mujeres se suben la falda delante de él y empiezan a masturbarse, entonces empezaremos a hablar de igualdad (Sotelo, 2014: 415).

En la obra que más directamente se representa esta violencia es en *¡Arriba la Paqui!* (2007), de Carmen Resino, cuya protagonista sufre el maltrato por parte de su marido, Dani, quien irrumpe en la escena dando muestras de la humillación y el abuso al que la tiene sometida:

(Dani da una sonora bofetada a Paqui que la saca de su semi-ensoñación.)

¡En vez de tanta peluquería y tanta mierda, lo que tenías que hacer es estar en casa, planchándome las camisas! [...]. (Volviéndola a agarrar y zarandeándola.) [...] Pues que despierte y se entere de la puta que tiene de madre (Resino, 2007: 19).

Otra obra en la que también se realiza un violento relato de agresiones es en *Las variaciones del golpe* (2012), de Vanessa Montfort. Daniel, hijo de una víctima, ha decidido denunciar a su padre, pero el abogado de este trata de evitarlo mediante la intimidación y la humillación. Daniel explica así alguno de estos episodios violentos que padeció en su infancia: “Él nos pegaba. [...]. Mi madre me contó que una vez me sentó con tal fuerza en el banco de la cocina que perdí el conocimiento” (Montfort, 2012: 144)

La violencia contra las niñas está representada en *Fictionality Shows* (2012), de Diana I. Luque, en forma de los abusos que un padre comete contra su hija. La fingida y socialmente aceptada felicidad familiar encubre humillaciones y abusos cotidianos que Luque quiere poner en evidencia a través de la ficción dentro de la ficción que constituye un macabro programa de televisión dentro de la propia obra de teatro.

En esta obra, un padre de familia, en connivencia con una cadena televisiva, organiza el secuestro de su propia hija, Luz, para que su mujer, Alba, les encuentre en menos de una hora. El objetivo es que, a cambio de ofrecer este espectáculo, la familia gane un millón de euros. A medida que se va desarrollando esta macabra persecución, se van poniendo en evidencia algunas contradicciones de la tan ilusionante vida ideal, una de las cuales sería el abuso que parece ejercer el padre de Luz sobre su propia hija, y que se deja traslucir en este diálogo tan característico de la obra por su singularidad formal:

Ella.— Su marido nunca secuestraría a su hija, ni por un millón ni por cien millones [...] le dejaría jugar a la consola y le prepararía el baño y le pondría el pijama para que Alba no vea las heridas ni los cardenales en sus muslos [...] para que no vea la sonrisa esbozada en el rostro de su marido mientras pasa la esponja por el cuerpo diminuto y magullado de su hija.

Él.—para que no piense que él la lastima o abusa de ella
(Luque, 2012: 134).

También sobre las niñas, fundamentalmente, se ejerce la mutilación genital, otro tipo de violencia de género, tema de *El impronunciable jardín de Chiswick* (2014), de Beth Escudé i Gallès. Precisamente, su protagonista, Fadouma, alude a la preocupación del feminismo por la ablación, práctica

a la que es difícil oponerse, ya que se encuentra enraizada en su cultura: “Las feministas ya por entonces se compadecían de nuestras niñas *abladas* y de las que estaban por *ablar*. Pero eran conscientes de la complejidad del asunto” (Escudé i Gallès, 2014: 246).

A la denuncia de esta violencia le sucede la investigación de sus causas y la denuncia del desamparo institucional al que se ven abocadas las víctimas, como vamos a ver en los textos de las dramaturgas consultadas.

La falta de empatía de las instituciones encargadas de velar por la vida de las mujeres se ve claramente en *Invisible* (2014), de Aizpea Goenaga, donde Mila, la protagonista de esta pieza, además de haber sufrido violencia machista, ha de padecer los interminables interrogatorios que ponen en duda su carácter de víctima. A partir del momento en que la protagonista acude al hospital para ser tratada de las agresiones, se ve obligada a someterse al juicio de todas las personas que le rodean: desde su madre, su amiga y su cuñada, hasta la enfermera, la agente o la abogada, mientras que el agresor permanece invisible durante toda la obra.

Por un lado, la Enfermera comienza su intervención con: “Menuda avería te ha hecho...” (Goenaga, 2014: 271). Este personaje repite varias veces que tiene que marcharse o que acaba su turno, de manera que deja desamparada a la víctima o a expensas de una nueva Enfermera que volverá a hacerle las mismas preguntas: “Me voy. Enseguida vendrá mi compañera” (Goenaga, 2014: 282). La amiga también repite esta frase que rompe la empatía con la víctima, después de echarle en cara no haber dejado antes a su marido: “Es que no entiendo cómo le aguantas. Me tengo que marchar” (Goenaga, 2013: 276). Por otro lado, la Agente también demuestra falta de tacto cuando parece que va a hacerse cargo de la denuncia por agresión machista: “La Agente.— Cuénteme su versión de lo sucedido. / Mila.— ¿Versión?” (Goenaga, 2013: 273).

Algunas de estas trabas administrativas son señaladas por el sórdido abogado de *Las variaciones del golpe* (2012), de Vanessa Montfort. Daniel, el hijo de la víctima, no desiste en su empeño de denunciar a su padre, de modo que el abogado de este trata de intimidarlo haciéndole creer que no tiene posibilidades en un juicio y que será ninguneado por el sistema judicial si no tiene conocimientos o amparo profesional:

Daniel.— Pero me he estado asesorando y ahora tengo ahorrado. He leído muchos libros. Y teníamos algunos

derechos.

Abogado.— Mira, chaval. ¿Quieres que te hable de la administración pública, de la mayoría simple y de la jurisprudencia o de un decreto ley? [...]. Aunque todo lo que cuentas fuera verdad, te van a sacar la pasta, y no te va a servir de nada (Montfort, 2012: 147).

Desgraciadamente, las prácticas intimidatorias y manipuladoras del abogado surten efecto. El sistema acosa tanto a las víctimas que estas renuncian a denunciar su caso por miedo a quedar desamparadas y sufrir una nueva y definitiva agresión: “Si se entera de que le he puesto una denuncia vendrá a por mí” (Goenaga, 2013: 276), afirma Mila, la protagonista de *Invisible*.

Una de las causas de la reticencia a denunciar es que las víctimas pueden ser culpadas de la agresión que han sufrido; es decir, en ocasiones les hacen responsables de su situación. La víctima, por tanto, es colocada en una encrucijada que la incapacita para actuar, situación simbolizada en la indecisión final de Mila, en *Invisible* (2014), acerca de si contestar o no al teléfono de Javier, su marido y agresor, que suena esperando insistentemente.

La culpabilización de las víctimas la ejerce el siniestro abogado de *Las variaciones del golpe* quien, en primer lugar, justifica las agresiones, para luego normalizarlas y, finalmente, traspasar la responsabilidad a la víctima. Así, el Abogado responde a Daniel con el reconocido comentario de: “Algo haríais tú y tu madre” (Montfort, 2012: 141), para después convertir la agresión en algo positivo: “Y porque tu padre te pegaba has aprendido a pegar. ¿A que esto no lo habías pensado, crío de mierda?” (Montfort, 2012: 144), e incluso convertir al agresor en un salvador: “Abogado.— Mira, tu padre se fue de casa. [...]. Se fue de casa para no haceros daño” (Montfort, 2012: 142). Pero su manipulación llega a su punto más alto cuando termina acusando a Daniel de victimista: “Daniel.— Dejó a tres niños pequeños dependiendo de un sueldo. / Abogado.— Y dale con el victimismo” (Montfort, 2012: 146), para después acusar a su propia madre: “Ni tu padre era tan malo, ni tú tan bueno, ni tu madre tan buena [...]. Sí, sí... ha destrozado una fa-mi-lia” (Montfort, 2012: 141). De este modo, ha conseguido absolver completamente a su cliente para convertir a la víctima en causante de la agresión.

En *Invisible* (2014), de Aizpea Goenaga, la familia de Mila también trata de minimizar el problema espetándole las manidas consignas que responsabilizan a la víctima de su situación, evitando, así, tener que ocuparse de este asunto. Por un lado, la madre de Mila le aconseja no abandonar a su marido; por otro, su amiga la culpabiliza por no haberse divorciado antes: “Ay, si se veía venir. Os teníais que haber separado hace mucho” (Goenaga, 2014: 275); y su cuñada disculpa a su hermano, el agresor, convirtiéndolo en la víctima: “A ver... que te has metido ahí tú solita. Y que mi hermano no está viviendo un infierno para que tú vivas como una reina. Vamos...” (Goenaga, 2014: 278).

La culpabilización de la víctima se inserta dentro del discurso patriarcal que normaliza la violencia de género, representante del cual es el abogado de *Las variaciones del golpe* (2012), de Vanesa Montfort. A lo largo de la conversación con el hijo de su cliente que ocupa toda la obra, el Abogado mostrará todos los tópicos que se asocian con la violencia machista. Para empezar, Adriana califica así al padre de Daniel: “Su padre, eso es verdad, era muy machista...” (Montfort, 2012: 139); pero es inmediatamente callada por el Abogado que la agasaja y manipula con juicios sobre su apariencia física: “Mírala. Ya viene. Está un poco fondona pero en cuanto se cuide un poco...” (Montfort, 2012: 142); o “Tú tienes unas buenas tetas y para qué las vas a disimular” (Montfort, 2012: 142), hasta que llega a espetarle: “¿Tú, Adriana, me considerarías a mí capaz de hacerte el amor? ¿A que sí?” (Montfort, 2012: 148).

Ante la incapacidad del sistema para asumir y erradicar este tipo de violencia, las víctimas han de idear maneras de sobrevivir. La Paqui de Carmen Resino (2007) se inventa una vida ficticia: cree que es una famosa del mundo televisivo que está siendo entrevistada, hasta que su marido real, Dani, irrumpe en escena de forma agresiva poniendo en evidencia la naturaleza de la ensoñación de Paqui. Esta capacidad evasionista de la víctima, lejos de ser considerada un obstáculo, es vista por Jennifer Zachman (2007: 12) como una oportunidad de luchar contra la situación de violencia que está sufriendo: “The only suggestion of hope is, potentially, that if women like Paqui have the strength to create their own fictional escape, then perhaps they can eventually garner the courage to reshape their reality”.

En cierto modo, Fadouma de *El impronunciable jardín de Chiswick* (2014), de Beth Escudé, también se inventa otra vida. Miente para simular

que realiza ablaciones y poder, así, tener una nueva vida. Fadouma vive en Inglaterra y, como método de subsistencia, se dedica a practicar ablaciones, pero estas no son tales sino unos pequeños cortes para simular la extirpación del clítoris. La protagonista se ve empujada a este trabajo como único medio de subsistencia, “único trabajo de prestigio que podía ejercer una mujer africana” (Escudé i Gallès, 2014: 246) dada la marginalidad a la que se vio abocada una vez establecida en Europa.

Así que, cuando la televisión británica irrumpe en la clínica de Fadouma para denunciar las prácticas ablatorias, lo que descubren es un fraude que se realiza en aras de salvaguardar la vida: “Y, por todo ello, así me declaro, Señorías: culpable” (Escudé i Gallès, 2014: 248).

Llama la atención que tanto Fadouma como Paqui hablen directamente al público, ficcionalizado en el tribunal que le acusa de regentar una clínica ilegal y en los espectadores del programa televisivo, respectivamente. Fadouma y Paqui son personajes metaficcionales en la medida en que se dirigen al público rompiendo la cuarta pared, traspasando las fronteras de la ficción para, así, implicar a la audiencia y hacerla partícipe y cómplice de su situación.

3.2. La desmitificación de la feminidad

Las imposiciones de los cánones de belleza patriarcal, así como de determinadas normas de conducta asociadas con el género femenino, son consideradas violencia simbólica. La filósofa Celia Amorós (2005) y la dramaturga Angélica Liddell (2005) explican cómo los cuerpos femeninos son el espacio de dominio patriarcal sobre el que se ejerce la violencia. Es por esto que, Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego llaman la atención sobre el cuerpo femenino, a través de la violencia ejercida por parte de las propias mujeres, como forma de transgresión, produciéndose, de este modo, una resemantización de su corporalidad, de su espacio.

Contra la imposición de los cánones de belleza claman las tres actrices-personaje de *Kamouraska* (2014), obra abiertamente reivindicativa de la dramaturga feminista Vanesa Sotelo. Cada una de las ocho “embestidas” en las que se divide la obra dismantela alguno de los valores o conceptos claves de la sociedad patriarcal. Por ejemplo, en la Quinta Embestida, las personajes claman contra la exigencia de la belleza, visibilizada en forma de juicios constantes sobre el aspecto de las mujeres: “Marta.— Que si

tienes que estar depilada, que si las uñas, que si la ropa... ¿Tú sabes la cantidad de tiempo que lleva eso? Y no me vengas con que son cinco minutitos porque lleva mogollón de tiempo y ese tiempo sería fantástico si se invirtiese en leer a Foucault” (Sotelo, 2014: 415).

Del mismo modo, la Miranda shakespeariana de Lola Blasco (2014), en *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre La tempestad)* —quien ha vuelto a la isla de su destierro cargando con el cadáver de su padre, para enterrarlo allí y cumplir la última voluntad de este— es emisora de algunas de las peticiones feministas más importantes. Por ejemplo, se queja a su padre muerto de la imposición violenta del mito de la belleza: “Las princesas poseen su belleza, ese es su valor durante un tiempo. Después liftings, liftings hasta la saciedad” (Blasco, 2014: 155).

Frente a la obligatoriedad de la belleza, las dramaturgas prefieren hablar de la menstruación, que parece ser un tema tabú, aportándole una dimensión mítica y trascendente, como hace el personaje de Ribeta en *Mi agravio mudó mi ser* (2016), de Laura Rubio Galletero: “Mis ovarios son dos granadas. Cada ciclo lunar es un parto fallido, una explosión en el eje de la vida donde mana la sangre para limpiar mis pecados”⁶. Otro intento de luchar contra este tema tabú lo constituye *Sancha, reina de Hispania* (2005a), de Antonia Bueno, donde la primera menstruación de la reina es objeto de un ritual celta: “Siti.— Esta sangre, sangre de vida es. Mientras tu sangre fluya, fluiré tu vida. (*Sombría*). Esta no es sangre derramada... no es sangre de muerte” (Bueno, 2005a: 12).

La sexualidad femenina tampoco parece ser un tema usual y de eso se aprovecha Fadouma, de *El impronunciable jardín de Chiswick* (2014), para realizar sus falsas ablaciones. Como forma de liberarse de las posibles represalias, Fadouma decide simular este tipo de mutilaciones ya que en su clínica “podía NO hacer lo que NO quisiera” (Escudé i Gallès, 2014: 247), aprovechándose del desconocimiento y falta de interés por la sexualidad femenina:

Ningún hombre iba a hurgar entre el sexo de su hija, esposa o amante. [...]. No constatarían si realmente habían sido extirpados los labios superiores. Aún menos utilizarían los castos dedos de su mano derecha para separar y comprobar

6. Esta obra fue estrenada por la Compañía de Creación Escénica, en el Festival Clásicos Luchana, Teatros Luchana, Madrid, 2016. Está inédita, de manera que no incluyo números de página porque el texto en el que me he basado no está publicado, sino que es una aportación personal de la autora.

el recorte en labios inferiores o asegurarse que el tajo del clítoris era suficientemente limpio y profesional. Tampoco sus lenguas sospecharían, porque no las utilizan. El sexo femenino es feo para los míos y no tienen trato con él. Esa era mi baza (Escudé i Gallès, 2014: 247).

El éxito silencioso de Fadouma radica, aparte de en la salvación de vidas, en la plena vida sexual que podrán mantener sus clientas, quienes no vuelven a pedir su dinero porque no se les ha practicado la mutilación pactada: “Algunas se convierten en multiorgásmicas clandestinas y su única mutilación es no poder compartirlo alegremente con sus amigas. [...] He defraudado a mis clientas que no se retuercen de dolor durante el coito” (Escudé i Gallès, 2014: 248).

Esta visibilización de la sexualidad femenina se enmarca en la defensa de la libertad de las mujeres frente a las imposiciones del patriarcado. Esta lucha tiene su mejor representante en la Leonor de *Mi agravio mudó mi ser* (2016), de Laura Rubio Galletero, que se atreve a romper con los dictados del patriarcado emprendiendo el camino de la libertad, tan peligroso como inexplorado, pero que ha de construirse a medida que se transite por él.

En esta obra, Laura Rubio realiza una dramaturgia sobre textos propios y de otras autoras —como, por ejemplo, Ana Caro Mallén, de quien procede el verso que da título a la obra—, para articular discursos feministas que pone en boca sus personajes. Estas proclamas versarían sobre la libertad de decidir de las mujeres, contra la manipulación consentida de los donjuanes que han protagonizado la literatura y sobre la desmitificación del amor romántico.

Leonor y Estela son dos víctimas de los engaños de don Juan; sin embargo, mientras que Leonor pretende vengarse de su burlador asesinándolo, Estela se deja llevar por sus ensoñaciones románticas y pretende convertirse en su esposa y en madre de sus hijos. Es por esto por lo que la enamorada convence, finalmente, a la burlada para que esta no lleve a cabo su crimen. La acción entre estas dos mujeres y la criada de Leonor, Ribeta, se desarrolla trufada de interesantes pensamientos que dejan al descubierto un trasfondo feminista.

Leonor, en su alegato final, juega con la subversión del significado de *obsceno* que, normalmente, se refiere a lo que se separa de la norma, de lo establecido, pero que ella relaciona con la violencia de sujetarse,

precisamente, a las imposiciones de la sociedad:

Lo obsceno para mí es la palabra amor. [...]. Amor, obsceno es que el amor sea nuestra única vía de supervivencia. Hablar del amor, pensar en el amor, compartir amor con mis semejantes. Amor. ¿Existe otra prioridad? [...]. El amor no me ha salvado. El amor casi me mata. Se me metió dentro y me echó.

La Zahra magrebí de *Zahra, favorita de Al-Ándalus* (2005b), de Antonia Bueno, también emprende este desconocido, pero necesario, camino de la libertad: “Allí donde voy no seré una ‘ladrona de empleo’. Trabajaré y ganaré mi dinero. No tendré que depender de ningún hombre. Podré ser tan sólo una mujer. Buscaré con uñas y dientes mi libertad” (Bueno, 2005b: 35).

La coacción a las libertades de las mujeres comienza por la cantidad de mensajes contradictorios que recibimos en nuestra juventud, sobre los que reflexiona Ribeta, criada de Leonor, en *Mi agravio mudó mi ser* (2016): “Sé una cabra loca, aprovecha jovencita aunque, ojo, ve sentando la cabeza no vayas a quedarte sola, no vayas a vestir santos y se te pase el arroz”. Estas recomendaciones pueden ser consideradas una forma de violencia social en cuanto a que infantilizan a las mujeres y las culpabilizan en el caso de no cumplirlas. Culpabilización que alcanza, incluso, al derecho a decidir sobre el propio cuerpo, contra lo que se queja una de las personajes de *Kamouraska* (2014), en clara alusión a los vaivenes legislativos a que se somete el derecho al aborto: “Marta.— ¿Y por qué tienen que meter sus rosarios en nuestros ovarios?” (Sotelo, 2014: 422).

Y es que, como dice María, en esta misma obra, *Kamouraska* (2014): “Parir no quiere decir amar. [...]. Parir no significa querer dar vida” (Sotelo, 2014: 405), lo que nos lleva al tema de la desmitificación de la maternidad, tema principal de *Selección natural* (2007), de Pilar Campos Gallego. En esta obra se subvierte el papel de la madre y su función primordial como cuidadora y protectora, según explica Isabelle Reck (2007). En la primera parte de esta obra, “Marcas para un itinerario”, tres mujeres de la misma familia hablan de la enfermedad de ser mujer, esposa y madre, de la abnegación y entrega a los cuidados de las personas mayores y del marido, de lo que la Abuela y la Madre advierten a su hija: “Madre.— Ana, cariño,

dile que siempre le tendrás preparada una comida deliciosa para cuando él regrese del trabajo [...] pero cariño también le dirás que nunca... nunca te quedarás embarazada” (Campos Gallego, 2007: 171).

La subversión del papel de la familia como un entorno protector continúa en la segunda parte de esta obra, “Control Room”, donde Lynndie, madre, enseña a Jessica, su hija, técnicas de tortura y dominación que luego esta practicará con su marido, Ramón, en lo que parece un ajuste de cuentas por no compartir las responsabilidades en la pareja: “¿No sabes que hay que coger el teléfono cuando te llaman? / ¿Eh? ¿No sabes que la basura hay que bajarla todos los días?” (Campos Gallego, 2007: 192-193), grita Jessica mientras le sujeta el cuello con una cuerda. La subversión del papel de madre y esposa abnegada se realiza, por tanto, mediante el ejercicio de la violencia que hace a las mujeres reapropiarse de su espacio, de su cuerpo.

Isabelle Reck (2007) vincula a Pilar Campos Gallego con Angélica Liddell por realizar un tipo de teatro cercano al tema de la perversidad y en el que también se representa ese rechazo a la maternidad. La denominada narradora épica (Reck, 2007: 174) de *Lesiones incompatibles con la vida* (2011), de Angélica Liddell, considera la oposición a la maternidad como una posición ideológica frente al sistema capitalista, su forma de protestar, como repite varias veces a lo largo del texto: “No quiero tener hijos. / [...] / Mi cuerpo es mi protesta” (Liddell, 2011: 161); “No quiero aportar nada al mundo, salvo mi profundo horror por el mundo” (Liddell, 2011: 162).

La autora arremete contra la falsa idea de que nuestro aporte obligatorio a la humanidad en forma de descendencia siempre será positivo y esperanzador: “Los adultos saltan por encima de mi vientre liso agitando a sus hijos como banderas [...] como si fueran insignias de un futuro mejor” (Liddell, 2011: 161).

El rechazo consciente a la maternidad como postura vital inconformista contra el mundo también sirve para desmitificar la institucionalización de la familia: “No quiero formar una familia. Nunca me fiaría de una institución que es fomentada, ensalzada, vitoreada, incluso premiada por el poder. [...]. No puedo fiarme de algo que es impuesto desde el poder. No puedo fiarme de algo que es impuesto desde la religión” (Liddell, 2011: 64).

Precisamente, el alegato más importante de la Miranda de Lola Blasco (2014) es contra la imposición de la maternidad:

Si pudiera borrar en mí la posibilidad de parir un hijo... Ya estoy, de nuevo, restregándome en mis conflictos interiores. Tú no tienes conflictos, los conflictos los tienen las mujeres: madre o individuo, madre o individuo. Madres mártires vencidas pero invencibles, ansiosas por sacrificarse, madres de héroes, soldadas de Dios... No, ya no pende sobre mí el hacha, quiero decir el hecho, que se da con la maternidad. En realidad, creo que no me ha deseado nunca (Blasco, 2014: 152).

3.3. Los roles de género en el ámbito familiar

Una vez establecido el núcleo familiar, los roles de género siguen perpetuándose. Aunque esto no le ocurre a Paula, la madre feminista de *En la otra habitación* (2006), de Paloma Pedrero, a quien su hija Amanda le reprocha que haya antepuesto su trabajo a su papel de madre: “Amanda.— Tú tenías que luchar [...] por la igualdad de sexos [...] por triunfar profesionalmente... [...]. Pero entonces, ¿por qué fuiste madre?” (Pedrero, 2006: 175). Es por esto por lo que, en el tiempo que dura la acción teatral, Amanda ha ideado un plan para frustrar la cita que va a tener su madre con otro hombre que no es su padre y darle, así, una lección. La lucha feminista de Paula es erigida en su defensa ante los reproches de su hija:

Paula.— Yo no tengo la culpa de vivir en una sociedad mal hecha, injusta, canalla con las mujeres. Porque ni te imaginas lo que he tenido que pelear para que me respetasen, para tener mi propio nombre [...]. ¡Y ahora, ahora llegas tú, la niña mimada, la niña lista, y me lo escupe a la cara! (Pedrero, 2006: 179).

Pero el feminismo de Paula es objeto de ataques y ridiculización por parte de Amanda, a quien le parecen extravagancias:

Paula.— [...] Los hombres se van a hundir con el mundo encima. Con todo su poder debajo del brazo. Con su dinero. Repantingados en el sofá viendo el fútbol. Con su incapacidad para expresar lo que sienten. Con su fuerza

bruta. Con su egoísmo. Los hombres se van a hundir solos. Amanda.— [...] Tu feminismo ha llegado a altas cotas poéticas (Pedrero, 2006: 175).

La madre de Amanda no se ha dedicado exclusivamente a cuidarla, trabajo contra el que clama la Miranda de Lola Blasco (2014), cuyo monólogo es una revisión desmitificadora de algunos de los tópicos que se asocian al género femenino: “Y ¡claro!, lo normal es lavar al muerto, asearlo y vestirlo para la ocasión. [...]. Limpiar mierda siempre ha sido, por costumbre, un trabajo femenino” (Blasco, 2014: 150).

Y es que Paula quiere advertir a Amanda acerca de la sociedad machista en la que su hija tendrá que vivir: “Paula.— Y es chungo, es chungo para los hombres, Ami, aceptar que las tías, además de inteligentes, podríamos vivir sin ellos” (Pedrero, 2006: 186).

Del mismo modo que en la obra de Paloma Pedrero, Carmen Resino también nos habla del conflicto generacional en *A vueltas con los clásicos* (2007), en este caso, representado por una familia que mantiene los clásicos roles de género que, además, se empeña en perpetuar. Adela y Julia son las hijas del Abuelo, un importante estudioso de la Antigüedad, que juzga a estas mujeres en función de su sujeción o no a las imposiciones tradicionales. Este seguimiento de las normas patriarcales lleva a la familia entera a ser cómplice del delito de pederastía que comete Teo, el padre y marido de Julia, contra su propia hija, Helena.

Julia y Adela encarnan dos estilos tradicionales de vida a los que han estado abocadas las mujeres: la esposa y madre abnegada y la soltera despreciada que ha tenido que cuidar del padre, puesto que carece de otras cargas familiares. Julia, le echa en cara a su hermana su elección personal: “Julia.— No creo que exista una mujer que no quiera tener hijos” (Resino, 2007: 63) y trata de ridiculizarla llamándola *feminista*, característica que, a juicio de Julia, quedaría invalidada porque está enamorada de su cuñado: “¡Sí, tú sí le perdonarías pese a todas tus ideas tan feministas!” (Resino, 2007: 48). Además de las burlas de Julia, Adela tiene que aguantar los reproches de su propio padre por no haber querido casarse: “Represento para ti un sexo odiado” (Resino, 2007: 45).

Por otra parte, la renuncia y abnegación de Julia es mucho más grave, dado que por salvaguardar el estatus que le proporcionaba su marido, fue capaz de ignorar el abuso al que este sometía a su hija. Adela le echa en

cara su silencio y Julia responde que lo hizo por el honor: “Tenía que resguardar mi reputación y la de todos. [...]. A eso nos enseñaron, Adela: a guardar las formas, a establecer distancias, a decir sonriendo que todo va bien. [...]. A eso nos enseñaron, Adela: a callar” (Resino, 2007: 49). Julia, para desentenderse de su crimen, culpabiliza a su propia hija del incesto: “¡Tenías que haber visto cómo se insinuaba, cómo coqueteaba con él!” (Resino, 2007: 49).

Finalmente, Teo y Helena, que representan la relación incestuosa entre padre e hija, también reproducen los roles típicos del hombre condescendiente, el maestro que guía a la mujer inexperta, de hecho, así la califica: “Teo.— Yo te liberé de ser una hembra equivocada y estúpida” (Resino, 2007: 56).

3.4. La recuperación de las voces femeninas

La reivindicación de las mujeres silenciadas por la historia es otra de las luchas feministas, puesto que la visión histórica parcelada ha ocultado numerosos hechos importantes y ha privado de referentes femeninos a generaciones de mujeres.

En *Juicio a una dramaturga* (2004), la ya citada Paloma Pedrero aporta la visión de las mujeres sobre el mundo del teatro en este monólogo claramente feminista. Después de morir, una dramaturga se despierta en el juicio que decidirá si va al cielo o no, para lo cual ha de convencer al jurado —el público— de que su vida no merece el descanso infinito en el paraíso, sino que prefiere la inmortalidad del arte. La Mujer no merece el cielo, ya que su conducta no ha sido la esperable en una mujer: se ha dedicado a buscar incansablemente su sitio en el mundo teatral. Se trata de un comportamiento que puede resultar peligroso, como bien advierte La Mujer en la Sombra de *Nefertiti y PIII* (2016)⁷, de Beatriz Cabur, al personaje de la Autora: “Ten cuidado con tanta ambición, no es un atributo que se les permita tener a las mujeres” (Cabur, 2016: 42). De hecho, a la Autora no se le permite y es secuestrada por Amenohtep como representante del Club de Hombres, asociación que conspira para promover la invisibilización de las mujeres y, concretamente, de las de esta obra.

La Autora trata de montar *El horizonte del sol*, una obra que rescate

7. Estrenada en 2015 en la Sala Berlanga (Madrid).

la figura de Nefertiti, utilizando, para ello, a su investigadora en el siglo xx. Sin embargo, la Autora se encuentra con la oposición de su personaje, la Mujer en la Sombra, con quien mantiene una discusión pirandelliana cuando esta se niega a salir a la luz por miedo a las represalias de los hombres del Club:

Los hombres de tu vida. Los hombres de la mía. [...]; los que ni se sabe que están y controlan todo; [...]; los que están mejor valorados aunque sean peores; los que llegan más alto que tú y son unos ineptos que no te llegan ni a la suela de los zapatos [...]. Los hombres en general. Los que deciden nuestro rumbo y destino (Cabur, 2016: 32).

Este miedo desemboca en el propio rechazo de la Mujer en la Sombra a ser la protagonista de la obra, poniendo de relevancia el hecho de cómo se articula la Historia oficial, ignorando siempre la parte de la que son protagonistas las mujeres.

Asimismo, la Mujer de *Juicio a una dramaturga* (2004) también llama la atención sobre la ausencia de mujeres en el ámbito público: “De pequeña ya vivía asombrada. No entendía por qué el mundo era como era, ni por qué no salían mujeres en los telediarios, ni por qué mi hermano, que era un ñoño, tenía una paga dominical mayor que la mía” (Pedrero, 2004: 320). La Miranda de Lola Blasco también se quejaba de la escasa representación femenina en la historia de la literatura o de la imagen tradicional de la mujer en el arte: “No, no hay historias de princesas así en tu biblioteca. Siempre hemos existido pero nunca hemos hablado. Las historias de príncipes que se rebelan a sus padres, que destronan a sus padres son muchas, pero princesas... princesas deseantes...” (Blasco, 2014: 155). A causa de esta superpoblación de princesas en el arte, Miranda afirma haber pensado quemar la biblioteca de su padre, en un claro acto subversivo que simbolizaría su toma de conciencia como mujer que habita un entorno patriarcal.

El viaje de Miranda es un ajuste de cuentas con su progenitor muerto, una revisión de su papel como hija que tiene voluntad de erigirse en denuncia contra la representación de la mujer en la Literatura. Esta Miranda señala la dificultad de las mujeres para acceder a la esfera pública, para que se las tome en serio: “Los hombres ignoran hasta qué punto está

todo escrupulosamente organizado para que ellos triunfen sin arriesgar demasiado, creen que su superioridad se debe a su gran fuerza” (Blasco, 2014: 151).

Esta misma dificultad, las trabas absurdas que se imponen al desarrollo profesional de las mujeres, es asimismo denunciada por la Mujer de *Juicio a una dramaturga* (2004) quien, como trasunto de la propia Pedrero, hace un recorrido por su obra desvelándonos las circunstancias adversas en cuanto a publicación y difusión de sus piezas. Su primer éxito fue *La llamada de Lauren*, obra que recibió un accésit a pesar de que —según le dijeron— era la favorita del jurado; estas reticencias a otorgarle el primer premio se deben, según su punto de vista, a su condición de mujer en el mundo del teatro: “‘Me ha gustado más tu obra, pero...’ Es que los peros están en todas partes [...]. Pero en el teatro, en el teatro escrito por una mujer joven, auténtica, bronca y española cosecha del 57, el *pero* ha sido de campeonato” (Pedrero, 2004: 322).

En definitiva, durante toda su vida, la Mujer ha tratado de que tomaran en serio su trabajo como escritora, así que este empeño no la hace merecedora del cielo. En realidad, ella no quiere pasar la eternidad en el paraíso, porque va a tener que seguir cumpliendo las reglas preestablecidas para ella y para el resto de las mujeres; por el contrario, prefiere ser reconocida y recordada por sus obras de teatro.

Como la protagonista de *Juicio a una dramaturga* (2004), las dos Zahras de la pieza de Antonia Bueno (2005b) se rebelan contra lo que la sociedad tiene destinado para ellas. Estas se sienten encerradas y así manifiestan sus gritos de libertad: “Zahra magrebí.—¡No puedo salir de este encierro!” (Bueno, 2005b: 13); Zahra andalusí.— (*Agitándose como una fiera enjaulada*). “¡Quiero salir de aquí!” (Bueno, 2005b: 24). Respecto a Zahra andalusí, esta se queja de que no puede salir de su palacio, de su jaula de oro: “Por muy amante que sea Abderramán, yo estoy siempre aquí... encerrada... sometida a su capricho... Paso interminables horas sin hacer nada” (Bueno, 2005b: 31). Del mismo modo que Abderramán tiene a su Zahra enclaustrada en su palacio, el marido de Zahra magrebí, en el siglo XXI, también la mantiene encerrada en contra de su voluntad: “¿Mi casa?... Estoy cansada de dar vueltas como una mula en la noria, alrededor del patio. Necesito romper este círculo... abrir la puerta... Salir...” (Bueno, 2005b: 43).

La protagonista de esta obra, Zahra, — probablemente, la pieza más

feminista de la *Trilogía de Mujeres medievales*, según su autora—, es una mujer legendaria a quien Abderramán III dedicó la ciudad de Medina Azahara. La reivindicación de Antonia Bueno, a un tiempo histórica, social y feminista, pretende contraponer esta supuesta figura histórica a la de las nuevas Zahras que habitan nuestro país pero que llegan en patera, aprovechando el *aquí y ahora* del teatro.

Beatriz Cabur procura, asimismo, reivindicar la figura de Nefertiti, personaje que debiera ocupar un puesto predominante en la corriente oficial de pensamiento: “Responsable y ejecutora de la primera revolución religiosa de la historia y condenada a ser un mero busto bonito en un museo. Reducida a la narrativa masculina. El mayor mérito de la mujer es la belleza. Qué ignominia” (Cabur, 2016: 43). Su historia, la de una mujer gobernadora y legisladora, es demasiado revolucionaria para poder ser contada: “Esa historia no se puede contar ni tres mil años más tarde. [...]. Tuviste más poder ejecutivo del que tuvo ningún hombre en tu época, eso no se puede contar. [...]. Tú gobernaste como mujer. No siguiendo las normas del Club” (Cabur, 2016: 44).

Del mismo modo, se quejan las Zahras de Antonia Bueno (2005b), personajes “que no han tenido acceso a las narrativas canónicas y hegemónicas de la identidad”, en palabras de Celia Amorós (2005: 40), que reivindican ser escuchadas y por lo que Zahra andalusí se enfrenta al Narrador: “¡No, narrador! ¡Basta ya! ¡Se acabó! No me gusta el papel que me has asignado” (Bueno, 2005b: 34).

La anécdota final que explica el origen de la historia que acabamos de presenciar vuelve a dar autoridad a la voz femenina:

Narrador.— Un día... hace ya algún tiempo... una pequeña marroquí acompañó a una mujer española a visitar su kashba en ruinas. La pequeña era pastora de cabras y no sabía leer ni escribir [...]. La mujer española le regaló su bolígrafo. La mujer era escritora, había bajado al sur en busca de historias. [...]. La niña se hizo mayor y aprendió a escribir [...]. Y escribió la historia de Zahra. Esta que escuchasteis es su historia (Bueno, 2005b: 74).

4. CONCLUSIONES

Podemos afirmar que el teatro del siglo XXI escrito por mujeres cuenta con una importante presencia de temas y motivos feministas, a la luz de un rápido repaso por algunas de sus producciones. Este tipo de teatro feminista que se consolida a finales de los ochenta y, plenamente, en los noventa, con las aportaciones de Lidia Faldón, Paloma Pedrero, Ana Diosdado, Carmen Resino o Antonia Bueno, por nombrar a algunas, encuentra su continuidad en las dramaturgas emergentes, de entre las que podríamos citar a Lola Blasco, Beatriz Cabur, Diana I. Luque, Laura Rubio Galletero o Vanesa Sotelo.

Este feminismo que se ejerce de manera consciente, como bien afirman estas dramaturgas, es una forma de procurar la normalización de la presencia de mujeres en la escena española y de incorporar la perspectiva femenina a los problemas derivados de la globalización, tomando como referencia un feminismo universalista e integrador. El sustrato feminista que se observa en las obras de nuestras dramaturgas no solo aporta un ámbito de denuncia sino un análisis de las causas de la violencia de género y la desigualdad, que son los temas preponderantes. Por tanto, este feminismo no pretende relegar a las mujeres a la marginalidad por tratar unos temas que afectan exclusivamente a sus congéneres, sino concienciar de los asuntos que afectan a la mitad de la humanidad.

Lo que podríamos llamar *teatro feminista* o teatro con referencias feministas recoge y actualiza tendencias que están en el teatro de nuestro siglo para actualizarlas en un discurso integrador con voluntad de trascender el ámbito estrictamente escénico e influir en la capacidad crítica del público. Los temas y motivos feministas, por tanto, insertan a nuestras dramaturgas en las preocupaciones generales del teatro contemporáneo, fundamentalmente, a través de dos vías: la violencia (abusos, torturas, xenofobia, asesinatos machistas) y la atención a los personajes femeninos, temas, ambos, por los que se apreciaba un interés, ya en el siglo anterior, también por parte de los dramaturgos. No obstante, este tipo de teatro, además de recoger estas tendencias que están en nuestro teatro, las actualiza articulándolas en un discurso universalista para la reivindicación y la trascendencia extraescénica. Esto es, nuestras dramaturgas recogen el tema de la violencia y lo concretan en la violencia de género aportándole un discurso que permita analizar las causas; por otro lado, se hacen eco

del interés por los personajes femeninos actualizando las preocupaciones de género hacia cuestiones más específicas como, la desigualdad, la invisibilidad en el ámbito público, el acoso callejero, la imposición de los cánones de belleza o la exigencia de la maternidad o del amor.

Así pues, por un lado, nuestras dramaturgas feministas enlazan con un tipo de teatro, en nuestro siglo, escrito tanto por hombres como por mujeres, con importante presencia de personajes femeninos que representan, en la mayoría de las ocasiones, conflictos de género, visibilizando la violencia o la represión ejercida contra las mujeres y las niñas. Por otra parte, acogen el discurso feminista para contextualizar su lucha que lo es tanto por su propia visibilización en el panorama escénico español como por concienciar sobre los problemas que afectan a mujeres de todo el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, C. (2005). “Espacios y tiempos en la era de la globalización”. En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 24-41. Madrid: Visor Libros.
- BLASCO, L. (2014). *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre La tempestad)*. En *Dramaturgas del siglo XXI*, F. Gutiérrez Carbajo (ed.), 143-162. Madrid: Cátedra.
- BUENO, A. (2005a). *Sancha, reina de Hispania*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb4f3> [27/02/2017].
- (2005b). *Zahra: favorita de Al-Ándalus*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcng509> [27/02/2017].
- CABUR, B. (2016). *Nefertiti y PIII*. En *365 Women a Year*, AA.VV., Y. García Serrano (prólogo), 15-46. Madrid: Ediciones Antígona.
- CAMPOS GALLEGO, P. (2007). *Selección natural*. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 16, 167-193. También en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6156/5889> [10/02/2016].
- ESCUDE I GALLÈS, B. (2014). *El impronunciable jardín de Chiswick*. En *Dramaturgas del siglo XXI*, F. Gutiérrez Carbajo (ed.), 245-248.

- Madrid: Cátedra.
- FALCÓN, L. (2014). “Feminismo en tiempos de crisis”. En *Miradas multidisciplinares para un mundo en igualdad. Ponencias de la I Reunión Científica sobre la Igualdad y Género*, M.J. Clavo, y M.A. Goicoechea (coords.), 205-215. Logroño: Universidad de La Rioja. También en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/435630.pdf> [11/04/2017].
- FLOECK, W. et al. (eds.). *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim (Alemania): Olms.
- FOX, M. (2009). “Victoria Kent y Clara Campoamor en *Las raíces cortadas*, de Jerónimo López Mozo”. En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 186-198. Madrid: Visor Libros.
- GABRIELE, J. P. (1994). “Metateatro y feminismo en *El color de agosto*, de Paloma Pedrero”. En *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, J. Villegas (coord.), vol. 2, 158-64. California: University. También en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_2_019.pdf [27/02/2017].
- GARCÍA PASCUAL, R. (ed.) (2011). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia.
- GOENAGA, A. (2014). *Invisible*. En *Dramaturgas del siglo XXI*, F. Gutiérrez Carabajo (ed.), 271-284. Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.) (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- HORMIGÓN, J. A. (2009). “Algunas reflexiones sobre el personaje femenino en el teatro del siglo XXI”. En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 91-101. Madrid: Visor Libros.
- HUERTA CALVO, J. (2009). “De doña Mencía de Acuña a Mencía la guardia civil: actualidad y actualización de la tragedia de honor”. En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 101-113. Madrid: Visor Libros.
- JIMÉNEZ AGUILAR, M.Á. (2014). “Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de Málaga (2000-2003)”. *Signa. Revista*

- de la Asociación Española de Semiótica 23, 495-524. También en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8s6g8> [19/04/2017].
- JÓDAR PEINADO, M.^a P. (2016). *Metateatro español en el umbral del siglo xxi: el mundo del teatro y el teatro del mundo*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España, UNIR (Universidad Internacional de La Rioja). También en <http://academiadelasartescenicass.es/revista/13/ii-premio-de-investigacion-de-la-academia-metateatro-espanol-en-el-umbral-del-siglo-xxi/> [18/04/2017].
- _____. (2017). “El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI”. En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural, en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 230-241. Madrid: Verbum.
- LIDDELL, A. (2005). “Un minuto dura tres campos de exterminio”. En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 67-75. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2011). *Lesiones incompatibles con la vida*. Con *Tríptico de la aflicción*, 161-169. Bilbao: Artezblai.
- LUQUE, D. I. (2012). *Fictionality Shows*. *Acotaciones* 28, 125-135. También en http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/luque_fictionalityshows.pdf [10/01/2016].
- _____. (2014). “Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)”. En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, J. Romera Castillo (ed.), 34-53. Madrid: Verbum.
- MONTFORT, V. (2012). *Las variaciones del golpe*. *Acotaciones* 28, 137-149. También en http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/montfort_variacionesgolpe.pdf [10/01/2016].
- OLIVA, C. (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- _____. (2006). “Informe básico sobre la escena española en el siglo XXI”. En *Los cuadernos de Thalia. Perspectivas del teatro español actual*, E. de Miguel Martínez (ed.), 45-66. Gijón: Cátedra Miguel Delibes / Libros del Pexe.
- PEDRERO, P. (2004). *Juicio a una dramaturga (Yo no quiero ir al cielo)*. En *Teatro breve entre dos siglos*, V. Serrano (ed.), 314-330. Madrid: Cátedra.

- _____. (2006). *En la otra habitación*. En *Los cuadernos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*, E. de Miguel Martínez (ed.), 147-190. Gijón: Cátedra Miguel Delibes / Libros del Pexe.
- PÉREZ RASILLA, E. (2012). “Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes. Imágenes de una sociedad violenta”. *Acotaciones* 8, 77-89. También en http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/rasilla_teatrobrevejovenesescriptoras.pdf [03/03/2016].
- RECK, I. (2007). “Teatros síquicos: ‘entre fantasma, delirio y muerte’, Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego”. En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, E. Garnier / Roswita (eds.), 171-184. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur.
- RESINO, C. (2007). *¡Arriba la Paqui! Estreno* 33.2, 14-19.
- _____. (2011). *A vueltas con los clásicos*. En *Dramaturgas españolas en la escena actual*, R. García Pascual (ed.), 42-73. Madrid: Castalia.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.). (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2008). “De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas del exilio”. En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, W. Floeck et alii (eds.), 123-137. Hildesheim (Alemania): Olms.
- _____. (2011). “Las dramaturgas y el SELITEN@T”. En su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 381-411. Madrid: UNED. También en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/EstudiosTeatro/7Dramaturgas_siglosXX-XXI.pdf [30/01/2016].
- ROSWITA / GARNIER, E. (eds.) (2007). *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur.
- RUBIO GALLETERO, L. (2016). *Mi agravio mudó mi ser* (inédita).
- SERRANO, V. (2006). “Carmen Resino y Paloma Pedrero, dos dramaturgas a un tiempo”. En *Los cuadernos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*, E. de Miguel Martínez (ed.), 97-116. Gijón: Cátedra Miguel Delibes / Libros del Pexe.
- _____. (ed.) (2013). “Introducción”. En *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, 9-73. Madrid: Cátedra.

- _____. (2016). “Conflictos de género: hombres y mujeres del teatro español último”. *Krypton. [Identità][Potere][Rappresentazioni]. Teatro, política* 7, 49-56. Roma Tre-Press. También en <http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/krypton/article/view/474/471> [18/04/2017].
- SOTELO, V. (2014). *Kamouraska*. En *Dramaturgas del siglo XXI*, F. Gutiérrez Carbajo (ed.), 403-425. Madrid: Cátedra.
- VALCÁRCEL, A. (2006). “Ciudadanía global: sobre identidades, feminismo, globalización y multiculturalidad”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* 19, 5-14. También en <http://roderic.uv.es/handle/10550/46053> [11/04/2017].
- _____. (2009). “El feminismo y el saber de las mujeres”. *Transatlántica de educación. Sexo, género y educación* 6, 27-35. México D.F.: Consejería de Educación-Embajada de España. También en <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=15118> [18/04/2107].
- ZACHMAN, J. (2007). “¡Arriba la Paqui! de Carmen Resino”. *Estreno* 33.2, otoño, 11-13.

Recibido el 27 de febrero de 2017.

Aceptado el 3 de abril de 2017.

**DE LA RESONANCIA A LA METONIMIA.
LA TEMPRANA TEORÍA DEL SENTIDO DE LACAN**

FROM RESONANCE TO METONYMY.
LACAN'S EARLY THEORY OF MEANING

Agustín KRIPPER

CONICET - Universidad de Buenos Aires

agustinkripper@gmail.com

Resumen: El presente trabajo se propone demostrar que en su texto: “La función y el campo del habla y del lenguaje en el psicoanálisis”, Lacan elabora, a partir de la tradición estética de la antigua India, el concepto de resonancia, el cual sirve de base para una técnica psicoanalítica de la interpretación mediante la evocación del sentido. En este concepto se reconoce un antecedente directo, hasta ahora inadvertido por los comentaristas, de la noción de metonimia, que es central en la posterior doctrina lacaniana del significante.

Palabras clave: Resonancia. Metonimia. Metáfora. Sentido. Lacan.

Abstract: This work aims to demonstrate that in his text: “The Function and the Field of Speech and Language in Psychoanalysis”, Lacan creates the concept of resonance based on the aesthetic tradition of ancient India, which serves as a basis for a psychoanalytic technique of interpretation through the evocation of meaning. This concept is recognized as a direct antecedent of the notion of metonymy which until now has gone unnoticed by commentators that is central to the later Lacanian doctrine of the

signifier.

Key Words: Resonance. Metonymy. Metaphor. Meaning. Lacan.

1. INTRODUCCIÓN

La doctrina del significante es sin duda una de las piedras de toque del psicoanálisis de Lacan. Pero Lacan no arribó a la homología entre el inconsciente y el lenguaje de un día para otro, sino sólo tras un largo proceso, una de cuyas paradas no ha sido objeto de mucha indagación, a saber, la noción de resonancia. La consideramos un elemento que es crucial para la temprana teoría del lenguaje de Lacan. La presente exposición pretende revisar la función de la resonancia en “La función y el campo del habla y del lenguaje en el psicoanálisis” (1953), con el fin de discernir cómo ella se articula con la evocación y la interpretación, y los problemas que plantea.

2. UN PRECEDENTE: LA DEVELACIÓN DEL SENTIDO

La primera elaboración de una teoría del lenguaje en la obra de Lacan puede encontrarse en la segunda sección de “Palabras sobre la causalidad psíquica” (1947), donde el fenómeno de la locura es unido indisolublemente al “problema de la significación para el ser [humano, en este momento] en general –esto es, del problema del lenguaje para el hombre–” (Lacan, 1966a: 166). Según Lacan, el lenguaje no debe entenderse como un sistema de signos correlativo al sistema de las realidades, sino como algo que

está atravesado de punta a punta por el problema de la verdad: sea que delate [trahisse] la verdad, en la medida en que él es una expresión de (a) su herencia orgánica en la fonología de la flatus vocis; (b) las “pasiones de su cuerpo” en el sentido cartesiano, es decir, de su alma, en los cambios de sus emociones; (c) y la cultura y la historia que constituyen su humanidad, en el sistema semántico que lo formó de niño; sea que manifieste esta verdad como una intención, al abrirla eternamente a la pregunta por cómo lo que expresa la mentira de su particularidad puede lograr

formular la universalidad de su verdad (Lacan, 1966a: 166; nuestra la redonda).

En esta compleja cita, se ve que el lenguaje revela la verdad de dos formas diversas: puede “delatarla” –expresarla a su pesar, pasivamente, por su bagaje (orgánico, mental, cultural)–; o bien puede “manifestarla” como una intención –cosa que plantea un problema “hegeliano” que no trataremos: la reconciliación de lo universal (del lenguaje) y lo particular (del ser)–. Así, la función del lenguaje concierne a la verdad –que siempre es la del ser humano–, y Lacan agrega que dicha función debe entenderse, en sentido heideggeriano, como una *revelación* de la verdad. La verdad para Heidegger es *alétheia*, un desocultamiento a la vez que un ocultamiento (1927: §43-44). La ambigüedad de este (des-)ocultamiento es ostensible en la cita: hablar es revelar así.

Lacan profundiza la distinción anterior diciendo que “la palabra no es un signo, sino un punto nodal [*noeud*] de significación”. Si el signo no señala una realidad, se debe a que es un nudo o anudamiento (*noeud*) de sentidos. De este modo,

cuando digo la palabra “cortina” [rideau], por ejemplo, no es meramente para designar por convención un objeto cuyo uso puede variar de mil maneras dependiendo de las intenciones con las que lo perciba el artesano, el comerciante, el pintor o el psicólogo de la Gestalt –ya sea como trabajo, valor de cambio, fisionomía coloreada o estructura espacial–. Metafóricamente, es una cortina de humo; mediante un juego de palabras, es una corte inapelable o una cohorte inamistosa, y mi amigo Cortiñas, quien domina mejor que yo estos juegos glosolálicos. Por decreto, es el límite de mi dominio o, de vez en cuando, una pantalla para mi meditación en una habitación que comparto con alguien más. Por un milagro, es el espacio que se abre al infinito, lo desconocido en el umbral o la partida matutina del paseante solitario. Por aprensión, es el movimiento que delata la presencia de Agripina en el Consejo del Imperio Romano, o la mirada de la Sra. de Chasteller por la ventana mientras pasa Lucien

Leuwen. Por error, es Polonio, a quien golpeo gritando: “¿Qué oigo? ¿Una rata?”. Como interjección, durante el entreacto del drama, es mi grito de impaciencia o el signo de mi aburrimiento: “¡Telón!” [rideau]. Por último, es una imagen del sentido como tal, que para descubrirse debe ser develado (Lacan, 1966a: 166-167).

La función de la palabra de designar por convención un objeto (el signo referido a la realidad), es diferenciada otra vez de la función de revelar: ser la “imagen del sentido” –o, mejor dicho, la imagen de una serie de sentidos que desbordan el sentido común–. La palabra *rideau* (cortina) así no designa tal objeto, y, aunque lo hiciese, tal objeto de por sí tiene distintos usos que varían en función de la intención de cada sujeto. Pero, más importante, *rideau* es “una imagen del sentido”, que sólo aparece (“se descubre”) por diversas “develaciones”: por una metáfora (no teorizada aún), por un juego de palabras (sin un estatus claro), por un decreto (un acto de habla acaso), por un milagro (un lugar de “proyección”, a lo mejor de la nada), por aprensión y por error (el cliché de la cortina que se mueve) y por interjección (el pedido de levantar el telón). Esta clasificación –de un rigor similar al de la enciclopedia china que Borges menciona en *El idioma analítico de John Wilkins*– es bastante caótica, y quizá por este motivo suele pasársela por alto. El argumento que propone es más simple que su orden: la función de la palabra no es la *denotación* de la cosa, sino el *develamiento* del sentido, un desocultar que oculta a la vez. Anticipándonos a lo que veremos, valdría decir que, en la palabra *rideau*, “resuenan” todos esos sentidos.

3. EL CONCEPTO DE RESONANCIA

Diez años después, con “La función y el campo del habla y del lenguaje en el psicoanálisis”, Lacan culminó su primera teoría del símbolo, el habla o palabra (*parole*), y el lenguaje. Si estas nociones fueron eclipsadas por la doctrina del significante, la resonancia, en cuanto concepto de su primera teoría, lo fue más aún. En efecto, la resonancia no es sólo un giro, sino un concepto, uno forjado en gran medida a partir de la antigua estética hindú. Que ella es un concepto se ve en dos puntos: por un lado, Lacan la emplea para pensar los usos y efectos del lenguaje mismo en la teoría y la práctica

psicoanalíticas. Así, por conservar los términos freudianos la ambigüedad de la lengua, dice, “sus *resonancias* [hacen] incurrir en malentendidos”; también se debe reivindicar el término “verbalizar”, “cuyas *resonancias* en francés evocan una figura de Pandora distinta que la de la caja (en la que tal vez habría que encerrar el término)”¹, ya que el sujeto “hace pasar [el acontecimiento] al Verbo, o, mejor dicho, al épos con el que en el presente cuenta los orígenes de su persona”; y además se ve que en el análisis la telepatía “es un caso de *resonancia* en las redes comunicantes del discurso (Lacan, 1966b: 239-240, 255 y 265). Por otro lado, la tercera y última sección del texto lleva por título: “Las resonancias de la interpretación y el tiempo del sujeto en la experiencia psicoanalítica”.

Pero sobre todo la resonancia es, como veremos, un concepto que cimienta la interpretación:

el analista puede explotar el poder de los símbolos al evocarlos calculadamente en las resonancias semánticas de sus comentarios. Por este camino es seguro que un regreso al uso de los efectos simbólicos podrá avanzar hacia una técnica renovada de la interpretación (Lacan, 1966b: 294; nuestro subrayado).

Para precisar en qué consiste este proceso de la evocación, Lacan menciona un concepto de la tradición estética hindú: la *dhvani*, que consiste en “la propiedad del habla mediante la cual hace escuchar lo que no dice” (Lacan, 1966b: 295). Tan importante es esta tradición que Lacan apela a ella tres veces en el texto. Dichas referencias son: 1) un relato que ilustra la *dhvani*; 2) el sentido del enunciado determinativo: “una aldea sobre el Ganges”; y 3) un párrafo del *Gran Upanisad del bosque*, obra de la tradición védica. Pero, para entender correctamente estas referencias, antes debemos ofrecer los rudimentos de la estética hindú.

1. Para entender esta “resonancia”, téngase en cuenta que en francés *verbaliser* (verbalizar) significa, en el derecho, multar (o denunciar) a alguien, pero también hablar de más o demasiado tiempo, y que Pandora, además de referirse a la mujer de la mitología griega, es un término familiar, ya un poco antiguo, para designar a la policía.

4. LOS TRES SENTIDOS DEL DECIR

En “La función y el campo...”, Lacan se apoya en el libro clásico de Kanti Chandra Pandey sobre estética hindú, *Indian Aesthetics* (1950), que recoge la enseñanza de Abhinavagupta, un maestro del siglo X a. C. de dicha tradición. Además, Lacan se apoya, sin citarlo (Miller: 1995), en un artículo del poeta René Daumal, “Les pouvoirs de la parole dans la poétique hindoue” (1972). Como hasta el momento no pudimos acceder a estas dos fuentes, las compensaremos con la presentación del filósofo Jitendranath Mohanty —especialista en fenomenología y filosofía de la antigua India— sobre la materia en su libro, *Classical Indian Philosophy* (2000)².

La noción de *dhvani*, también llamada *vyanjanā*, la “sugerencia”, fue asunto de controversia en las teorías semánticas hindúes. Gran parte de las escuelas admitían para las palabras dos tipos de sentidos: el primario, *vācyārtha*, y el secundario, *lakṣyārtha*. En el primero, la relación entre la palabra y el sentido se llama *abhidhā* (p. ej., la palabra “vaca” denota una vaca). El sentido primario es el denotado. En el segundo, la relación entre la expresión y su sentido se llama *lakṣanā* (p. ej., la frase “una aldea sobre el Ganges” significa la aldea a orillas del río Ganges)³. El sentido secundario es algo que, aunque no es la denotación, se relaciona con ella, como ocurre en la expresión “león entre los hombres”, que quiere decir una persona que obviamente no es un león, sino que posee la fortaleza y el coraje de un león. En principio, sería el sentido metafórico.

Ahora bien, ciertos filósofos admitían un tercer sentido de las palabras y oraciones: *vyangya*. El proceso de expresarlo era la *vyanjanā* o *dhvani*: la “sugerencia”. Así, el sentido poético no es el denotado ni el relacionado objetivamente con la denotación (el “metafórico”), sino:

*lo que es sugerido pero no puede derivarse de la denotación
[...]. Cuando un poeta escribe una oración, cada palabra de*

2. Por desgracia, sufriremos la limitación propia de la bibliografía secundaria, dado que, según nuestro conocimiento, estos libros clásicos no están disponibles en ningún idioma que no sea el sánscrito. Allí Mohanty expone la *dhvani*, concepto crucial de la estética hindú que concierne al sentido de las palabras y las oraciones, y se vale de la obra de Ānandavardhana, *Dhvanyāloka* (un texto sánscrito del siglo IX d. C.), y de las obras de Abhinavagupta, *Bhārati*, sobre la obra de Bharata, *Nāṭyaśāstra* (siglos cuarto y quinto d. C.) y *Locana*, sobre el mismo *Dhvanyāloka*.

3. Cf., más adelante, la exposición de este mismo ejemplo por parte de Lacan.

la oración, al igual que la oración entera, tiene su sentido primario, pero eso no es lo que el poeta quiere expresar. Él quiere sugerir un sentido más profundo. El sentido primario es como una lámpara, que manifiesta el sentido poético. La palabra vyangya, que designa el sentido poético, quiere decir “lo que es manifestado”. El sentido literal manifiesta este sentido poético, pero no lo designa. Ambos sentidos se experimentan simultáneamente. El sentido literal es aprehendido, el sentido poético es sugerido. El primero es fácilmente accesible para el lector [común], el segundo sólo lo es para el lector cultivado. Ambos, como la luz y la oscuridad, coexisten, como en el crepúsculo. El poeta deja el sentido sin manifestar; no es “dicho” o “denotado”. El lector cultivado, con la sensibilidad apropiada, lo experimenta. El desocultamiento del sentido es la función del vyanjanā (Mohanty, 2000: 134; nuestra la redonda).

La función de la *dhvani* de desocultamiento del sentido –donde el sentido manifiesto coexiste con el no manifiesto– nos recuerda el papel revelador del lenguaje. Ānandavardhana, teórico de esta tradición, define el alma de la oración poética como la *dhvani* en sí misma. Ella es un rasgo irreductible de la poesía genial, comparable con la belleza grácil de una mujer, irreductible a los rasgos de las partes de su cuerpo, a la ausencia de defectos o a la presencia de adornos. Y si bien algunos sentidos sugeridos pueden ser transmitidos por el sentido primario, en última instancia el sentido sugerido supone “algo intransmisible por el sentido primario”: “la *dhvani* es un ‘fracaso logrado’. El lenguaje no consigue designarla, pero en la poesía genial este fracaso logra expresarla, o, mejor dicho, sugerirla a los lectores cultivados” (Mohanty, 2000: 134). Nótese al pasar, además, que la *dhvani* se caracteriza en términos similares a los que Lacan usa cuando dice que “todo acto fallido es un discurso logrado” (Lacan, 1966b: 258).

5. LA RESONANCIA EN LAS TRES REFERENCIAS HINDÚES

Con estos elementos, podemos dirigirnos ahora a las tres referencias de Lacan a la tradición de la India.

1. Recordemos que, para Lacan, la resonancia es una propiedad fundamental del habla: *hacer escuchar lo que no dice*. Esto es enseñado por el siguiente relato clásico de dicha filosofía:

Una chica, dicen, espera a su amante a la orilla de un río, cuando ve llegar a un brahmán. Ella se le acerca y exclama con el tono más amable: “¡Qué día afortunado es hoy para usted! El perro cuyos ladridos solían asustarlo no estará más en esta ribera, porque acaba de ser devorado por un león que frecuenta los alrededores...”. La ausencia del león, por lo tanto, puede tener tantos efectos como su salto –que, si estuviese presente, daría una vez sola, según el proverbio apreciado por Freud– (Lacan, 1966b: 294-295; nuestra la redonda).

El fragmento del león que devora el perro proviene de *Dhvanyāloka*, de Ānandavardhana. El relato en sí es muy conocido y anterior a la obra del hindú, e ilustra la estética de lo implícito. El sentido expreso del verso es evidentemente que, dado que el perro fue muerto, el ermitaño ahora puede andar libremente por la orilla. Pero el sentido implícito es justamente lo contrario: como ahora hay un león dando vueltas, el peligro es aún mayor. Se ve el efecto de *Witz*, de un ingenio casi chistoso, del sentido implícito. Pero no olvidemos que el sentido expreso y el implícito son funcionalmente inseparables, siendo que el implícito corresponde al sugerido por la *dhvani* (cf. Broido, 1988: 95-96). Que “la ausencia del león puede tener tantos efectos como su salto”, como dice Lacan, significa que el león es tan peligroso cuando está presente como cuando es sugerido –esto es, cuando, ausente en la realidad, se hace presente en su ausencia al ser evocado–. Otro nombre de esto sería la “eficacia simbólica”, o sea, la articulación significativa de lo humano.

2. La segunda referencia, que ya fue adelantada por el propio Mohanty, surge a propósito de la espinosa expresión psicoanalítica

“instinto de muerte”:

La detención de tantos analistas ante la incompatibilidad aparente de estos términos [los de “instinto” y “muerte”] [...] manifiesta una inocencia dialéctica que probablemente quedaría desconcertada por el problema que se plantea clásicamente a la semántica en el enunciado determinativo, “una aldea sobre el Ganges”, con el que la estética hindú ilustra la segunda forma de las resonancias del lenguaje (llamada Laksanalaksana). Hay que abordar la noción de instinto de muerte a partir de sus resonancias en lo que llamaremos la poética de la obra de Freud –camino principal para acceder a su sentido– (Lacan, 1966b: 317; nuestra la redonda).

Lo que Lacan llama la segunda forma de las resonancias del lenguaje (*Laksanalaksana*), es lo que Mohanty denomina *laksanā*, la remisión al sentido secundario o metafórico⁴. Que la aldea esté “sobre el río Ganges”, no quiere decir que esté literalmente “encima del río”, cosa obvia, sino “a la orilla del río”. Se ve que no se trata de una *dhvani* (sugerencia), ya que ésta remite no al segundo sentido, sino al tercero. Por lo tanto, bajo el término “resonancia”, Lacan parece subsumir tanto la *laksanā* (metáfora), que apunta al segundo sentido (proceso que, como vimos, de algún modo se apoya en la *denotación*), como la *dhvani* (sugerencia), que apunta al tercer sentido (proceso que, en última instancia, no puede derivarse de la *denotación*, si bien mantiene un lazo con ella).

Así, aunque es verdad que la distinción entre el segundo y el tercer sentido no es nítida en el texto de Lacan, es posible reconstruirla. El león ilustra la *dhvani* (que mienta el sentido sugerido) y la aldea ejemplifica la *laksanā* (que mienta sentido el metafórico). La sugerencia y la metáfora son las dos formas de resonancia para Lacan, y, cosa importante, *la diferencia entre ambas en último análisis depende de su grado de apoyatura en el sentido primario*. Advirtamos también que Lacan dice que el instinto de muerte debe abordarse desde sus resonancias en la poética de la obra

4. *Laksanā* significa marca, señal, signo, síntoma, definición, designación, nombre, significación secundaria, marca en el cuerpo e incluso signo u órgano de virilidad. *Laksanālaksanā* puede entenderse como “indicación indicativa” (Wilden, 1968: 152)

freudiana: hay que “acceder a su sentido” —es decir, retornar a Freud implica una operación de lectura que se apoya no sólo en lo que su prosa dice, sino en lo que en ella resuena—.

3. La tercera referencia es la *Gran Upanisad del bosque*. Esta *Upanisad* (libro sagrado) es la más antigua y la más grande de la tradición védica, data del siglo VII a. C., y fue comentada por el filósofo Śankara en el siglo VIII d. C., según los eruditos. Lacan da fin a “La función y el campo...” parafraseando casi literalmente esta obra:

Cuando los Devas, los hombres, y los Asuras terminaban su noviciado con Prajapâti, como leemos en el primer Brâhmana [explicación] de la quinta lección de la Bṛihadâraṇyaka Upanisad [Gran Upanisad del bosque], le rogaron: “Háblanos”.

“Da”, dijo Prajapâti, el dios del trueno. “¿Me han entendido?”. Y los Devas respondieron: “Nos dijiste: Dâmyata, doméñense” —con lo que el texto sagrado quiere decir que los poderes de arriba son gobernados por la ley del habla—.

“Da”, dijo Prajapâti, el dios del trueno. “¿Me han entendido?”. Y los hombres respondieron: “Nos dijiste: Datta, den” —con lo que el texto sagrado quiere decir que los hombres se reconocen entre sí mediante el don del habla—.

“Da”, dijo Prajapâti, el dios del trueno. “¿Me han entendido?”. Y los Asuras respondieron: “Nos dijiste: Dayadhvam, sean clementes” —con lo que el texto sagrado quiere decir que los poderes de abajo resuenan con la invocación del habla—.

Eso, continúa el texto, es lo que la voz divina hace escuchar en el trueno: Sumisión, don, clemencia. Da da da.

Porque Prajapâti responde a todos: “Me han entendido” (Lacan, 1966b: 322).

El fragmento corresponde en realidad al segundo Brâhmana, titulado:

“Las tres virtudes”, y no al primero, como afirma Lacan⁵. También es probable que él haya dado con el relato por medio de T. S. Eliot, quien lo retoma a su turno en la quinta parte de *La tierra baldía*, titulada “Lo que dijo el trueno”⁶. Esta referencia es más difícil de penetrar, ya que, a diferencia de las otras dos, no parece proceder del libro sobre estética hindú citado por Lacan, ni situarse en el debate sobre los sentidos del decir. Sin embargo, él la utiliza de forma tal que la vincula con aquella temática.

Creemos que el fragmento puede ser leído como un apólogo de la función de la interpretación analítica. Prajapâti, el Creador, dice “*Da*”, y cada partícipe —los dioses de arriba, los hombres y los dioses de abajo— “entiende” algo distinto (nótese que *entendre* es “entender” y “escuchar”, ambigüedad semántica que se sostiene del hiato que hay ambas acciones). El Creador dice: “*Da*”, y en cada uno *resuena* algo distinto, en la medida en que “*Da*” es escuchado-entendido como una sílaba que *sugiere* una compleción que se plasma en tres formas diversas: “*Dāmyata*”, “*Datta*” y “*Dayadhvam*”. El Creador responde “Me han *entendu*”, confirmando así lo que cada uno ha escuchado-entendido, a pesar de su diversidad —o, mejor dicho, gracias a ella misma—. En efecto, el sentido al que el Creador apunta no se da por denotación ni por metáfora, sino por sugerencia. De hecho, es su forma más pura: “*Da*” no designa nada ni se apoya en nada, *no tiene apoyatura de sentido alguno*, simplemente *sugiere*. El efecto poético de esta sílaba, insensata *in extremis*, se encomienda a los lectores, y ellos “resuenan con la invocación del habla”.

Creemos poder aislar en el apólogo dos momentos como dos tiempos de la interpretación. Vimos que, para Lacan, el analista tiene que “explotar el poder de los símbolos al evocarlos calculadamente en las *resonancias semánticas* de sus comentarios”, lo cual conlleva un “uso de los efectos simbólicos” que propicia “una técnica renovada de la *interpretación*” (Lacan, 1966b: 294). Por lo tanto, lo que el analista hace al interpretar *no consiste en dar sentido* (denotar), sino en *evocar símbolos* (sugerir). En el primer momento, “*Da*”, el comentario del Creador, resuena diferentemente en cada personaje como *dhvani*, sugerencia, a la que Lacan llama evocación de este modo: “la función del lenguaje no es informar, sino evocar” (Lacan, 1966b: 299) y lo que desde el punto de vista de la

5. Cf. la versión castellana (Anónimo, 2002: 431-434), con la que hemos cotejado la cita de Lacan.

6. Notemos, asimismo, que *dhvani* quiere decir sonido, murmullo e incluso trueno (Wilden, 1968:

información es redundancia, desde el del habla es resonancia⁷.

El segundo momento, la respuesta del Creador, “Me han *entendu*”, supone que “cuando la pregunta del sujeto cobra la forma de un habla verdadera, [los analistas] la sancionamos con nuestra respuesta”, pues “el habla verdadera ya contiene su propia respuesta: nosotros tan sólo duplicamos su antífona con nuestro lay [...], no hacemos más que dar al habla del sujeto su puntuación dialéctica” (Lacan, 1966b: 310). Sancionar es lo que el Creador hace duplicando un verso con otro, es decir, *puntuando* lo que el sujeto dice. Para Lacan, no es que, con el “*Da*”, el Creador “quiera decir” algo distinto a cada uno, sino que el “querer decir” queda suspendido de lo que resuena en ellos –no de lo que oyen ellos, sino de lo que *se* oye en ellos–.

En este sentido van las pocas indicaciones de Lacan en este texto sobre la interpretación: el analista “descifra a qué ‘parte’ de este discurso se confía el término significativo”, “considera el relato de una historia cotidiana como un apólogo que dirige sus pocas palabras a buen entendedor, una larga prosopopeya como una interjección directa, y, al contrario, un simple lapsus como una declaración muy compleja, e incluso el suspiro de un silencio como el desarrollo lírico entero al que suple”: “lo que da sentido al discurso del sujeto es una puntuación feliz” (Lacan, 1966b: 252). En el segundo momento, retorna la cuestión del dar sentido, pero en otro aspecto distinto del anterior. El *dar sentido*, propiamente, no da nada, ya que se ve *reducido al mínimo acto de puntuar* –una puntuación afortunada u oportuna–. Además, cuando el Creador puntúa “Me han entendido”, no puede sonar, en este contexto, sino como la impostura del saber. Si la lectura de cada personaje es válida, es porque “lo que dijo el trueno” no quería decir nada. Así, vemos cómo Lacan reduce a un mínimo la *via di porre*, para reencaminar el análisis por la *via di levare* extremada (1986: 250). La interpretación no “da sentido” en ningún momento, pues la resonancia *evoca sentido* –arroja un decir cuyo sentido surge del analizado, no del analista– y la puntuación *sanciona ese sentido* –sancionando el texto que surge del analizado–. Agreguemos una dificultad: si bien parece que puntuar no es dar sentido, Lacan también afirma que la puntuación

7. Lacan precisa cómo opera la resonancia en la evocación de los símbolos. Éstos son primarios, pues “subyacen a todos los semantemas de una lengua”; por eso podemos “restituir al habla su pleno valor evocativo mediante una indagación discreta de las interferencias de ellos” (Lacan, 1953: 295). El carácter así llamado primario, sin embargo, no es aclarado del todo, y será reformulado en la doctrina del significante.

“una vez puesta, fija el sentido; cambiarla lo renueva o lo trastorna; y la incorrecta lo distorsiona” (Lacan, 1966b: 313-314). Acaso esto podría explicarse diciendo que el sentido no es, estrictamente, “dado” en cuanto “proyectado” del analista al analizado, sino producido por una puntuación sobre un único texto: el discurso, la palabra, del analizado, lo cual no hace más que relanzar la resonancia. Según esto, la resonancia sería un nombre de lo que en el psicoanálisis se llama la asociación libre.

6. LA RESONANCIA DE LO SIMBÓLICO

Precisemos ahora la concepción del síntoma que Lacan propone con esto. Un síntoma posee al menos “la sobredeterminación de un doble sentido”, “es un símbolo de un conflicto difunto más allá de su función en un conflicto presente *no menos simbólico*”, y si el analista sigue

la ramificación ascendente del linaje simbólico en el texto de las asociaciones libres del paciente, a fin de ubicar los puntos nodales de su estructura en los lugares en los que sus formas verbales se cruzan [...] [entonces] los síntomas pueden resolverse totalmente en un análisis de lenguaje, porque un síntoma está en sí mismo estructurado como un lenguaje: un síntoma es un lenguaje cuya habla debe ser liberada (Lacan, 1966b: 269; nuestra la redonda).

Un anudamiento sería el meollo del síntoma, por cuya liberación pasa el hilo del análisis. Así, la interpretación sería un acto de liberación. Pero, ¿qué es esta estructura de lenguaje? Lacan define aquí el inconsciente como “esa parte del discurso concreto en cuanto transindividual de la que el sujeto no dispone para reestablecer la continuidad de su discurso consciente” (Lacan, 1966b: 258). La definición es freudiana, pues esa parte no disponible del discurso instaaura una discontinuidad en la conciencia. Por eso el inconsciente es “el capítulo de mi historia que está marcado por un blanco u ocupado por una mentira: es el capítulo censurado”, pero “la verdad puede ser reencontrada” y “casi siempre ya está escrita en otro lugar” (Lacan, 1966b: 259). Por obra de la represión la verdad está disponible para el sujeto en otra parte: en los monumentos (síntoma histérico estructurado como lenguaje), los documentos de archivo (recuerdos infantiles de origen

desconocido), la evolución semántica (stock de palabras y acepciones de un vocabulario particular, y un estilo de vida y carácter), las tradiciones y leyendas (historia heroizada que se trasmite) y las huellas, que “se conservan en las distorsiones exigidas por la inserción del capítulo adulterado en los capítulos que lo enmarcan, capítulo cuyo sentido será reestablecido por mi exégesis” (Lacan, 1966b: 259). La interpretación restituye, por lo tanto, el sentido de todas estas formaciones.

Así, las producciones de la neurosis

son los elementos herméticos que nuestra exégesis resuelve, los equívocos que nuestra invocación disuelve, y los artificios que nuestra dialéctica absuelve, liberando el sentido aprisionado de modos que van desde revelar el palimpsesto hasta dar la solución del misterio y perdonar el habla (Lacan, 1966b: 281; nuestra la redonda).

La exégesis, la invocación y la dialéctica son, creemos, formas de nombrar la interpretación, ya que ella libera el sentido aprisionado de los siguientes modos: “revelar el palimpsesto” (traer a la luz, en el texto mismo, las huellas de una escritura anterior que fue borrada para escribir la que aparece más perceptible); “dar la solución” (*donner le mot*, literalmente “dar la palabra”, dar la clave del misterio, deshacer el extrañamiento primario de la neurosis); y, en fin, “perdonar el habla” (*pardonner la parole*, acaso aceptar el hecho de que la palabra no puede decir, su límite). Además, “resolver”, “disolver” y “absolver” retrotraen al latín *solvere*, liberar, soltar y también liberar un dinero, pagar, acepciones que parecen evocar la *Aufhebung* hegeliana, del verbo *aufheben* (cuyo *heben* sería paralelo al *solvere*), levantar, abolir, sublimar, cancelar, saldar una deuda, preservar e incluso trascender –asimismo Freud hablaba del “levantamiento” de las represiones, y notemos que la *via di levare* antes mencionada entraría en esta serie–. En la última cita, además, se ve de nuevo cómo Lacan produce en su escritura la misma resonancia de la que su discurso trata.

Esto conduce a Lacan a definir el síntoma como:

el significante de un significado que ha sido reprimido de la conciencia del sujeto. *El síntoma, símbolo escrito en la arena de la carne y en el velo de Maya, participa*

del lenguaje mediante la ambigüedad semántica que subrayamos en su constitución. Pero es una palabra que se ejercita plenamente, ya que incluye el discurso del otro en el secreto de su cifra. Fue al descifrar esta palabra que Freud redescubrió el primer lenguaje de los símbolos, todavía vivo en los sufrimientos del hombre civilizado (Lacan, 1966b: 280-281; nuestra la redonda).

El síntoma es así el resultado de un proceso por el que se reprime un significado y en su lugar retorna un significante. Pero Lacan no es muy claro respecto de dicho proceso. Él afirma que la metáfora “es un sinónimo del desplazamiento simbólico puesto en juego en el síntoma”, pero al comparar el trabajo del sueño con una retórica, dice que tal retórica consiste en “la elipsis y el pleonismo, el hipérbaton o la silepsis, la regresión, la repetición y la aposición —éstos son los desplazamientos sintácticos—; la metáfora, la catacreción, la antonomasia, la alegoría, la metonimia y la sinécdoque —éstas son las condensaciones semánticas—” (Lacan, 1966b: 260 y 268). Esto plantea un problema: Lacan caracteriza la *metáfora* como un *desplazamiento simbólico*, y unos renglones más adelante opone la *metáfora* y la *metonimia*, ambas en calidad de *condensaciones*, a los desplazamientos. Podríamos resolver esto, en parte, notando que la metáfora y la metonimia quedan del lado de la condensación porque ésta es justamente caracterizada como “semántica”. Lo crucial sería a esta altura, para Lacan, que una y otra conciernen al campo de la semántica (o sea, del significado), no de la sintaxis (es decir, del significante). Aquí podemos ver cómo Lacan aún no termina de subordinar el significado al significante.

En este temprano modelo, la estructura de lenguaje del síntoma depende de su ambigüedad semántica, cuya polisemia, proveniente del discurso del otro, inconsciente, lo eleva al rango de palabra plena. Por eso el síntoma es descifrable como una palabra, esto es, como un hablar, en un proceso de liberación del sentido. De este modo, “hacer consciente lo consciente” es rebautizado por Lacan como “verbalizar” con el propósito de enterrar el “tomar conciencia” psicologista, por el cual el proceso analítico meramente “haría pasar” un contenido de un sitio, el inconsciente, a otro, la conciencia. En cambio, la verbalización no equivale a una acumulación de saber, sino a una reconfiguración de la relación con el saber, por así decirlo.

7. CONCLUSIONES: DESTINOS DE LA RESONANCIA Y DE LO SIMBÓLICO

Para concluir, puede decirse que nuestro recorrido permitió revisar la primera concepción del lenguaje de Lacan en base a dos nociones: la puntuación y la sugerencia. Hemos mostrado que el uso que Lacan hace de la estética hindú, lejos de ser incidental, es sistemática, y que ésta permite formalizar una temprana teoría del lenguaje, hasta ahora inadvertida por los comentaristas, que se articula por primera vez en “Palabras sobre la causalidad psíquica” y culmina en “La función y el campo...”. Así, mientras que el nudo de sentidos de 1947 se continúa en la puntuación de 1953, el develamiento de sentidos de los años cuarenta tiene su prosecución en lo que, según hemos procurado demostrar, Lacan forja no sólo como término, sino como concepto pocos años más tarde, a saber, la “resonancia” –sin duda, resonancia del sentido metafórico, pero, sobre todo, resonancia del sentido sugerido–. De este modo, la función de la palabra de *desocultar ocultando* de 1947 se prosigue en el *hacer escuchar lo que ella no dice* de 1953, lo cual acaso no da jamás con el fondo último de lo no dicho. Por otra parte, hemos expuesto el modo en el que la resonancia se articula en la noción de síntoma simbólico, así como las consecuencias técnicas que ello implica en cuanto a la técnica de la interpretación analítica.

Por último, propongamos una crítica de la distinción entre el sentido denotado, el metafórico y el sugerido. Si los contextos comprobados son los usos posibles del término admitidos por el momento histórico de una lengua dada, entonces puede decirse que el sentido metafórico no se deriva del sentido denotado (como afirma la estética hindú, para la cual lo originario sería la acepción de diccionario y lo derivado sus símiles semánticos), sino que, al revés, el sentido denotado es una metáfora muerta, cristalizada, resto de una metáfora viva. El problema residirá, a partir de entonces, en esclarecer la naturaleza de la operación metafórica, que sin lugar a dudas no consiste en una derivación semántica. Creemos encontrar una respuesta a esto en la definición que Lacan en 1957, en “La instancia de la letra...” (1966c), dará de la metáfora como sustitución de un significante por otro significante. La exploración del paso de la primera teoría del lenguaje de Lacan, aquí presentada, a su segunda teoría, de fines de los años cincuenta y conocida como la doctrina del significante, será

objeto de futuras investigaciones⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (2002). *Gran Upanisad del Bosque*. Madrid: Trotta.
- BROIDO, M. (1988). "Killing, Lying, Stealing, and Adultery: A Problem of Interpretation in the Tantras". En *Buddhist Hermeneutics*, D. S. López (ed.), 71-118. Honolulu: University of Hawaii Press.
- DAUMAL, R. (1972). "Les pouvoirs de la parole dans la poétique hindoue". En *Essais et Notes, II (1935-1943): Les Pouvoirs de la Parole*. París: Gallimard.
- FREUD, S. (1986). "Sobre psicoterapia". En *Obras completas*, vol. VII, 247-57. Buenos Aires: Amorrortu.
- HEIDEGGER, M. (1927). *Sein und Zeit*. Max Niemeyer: Tubinga.
- ____ (2001). "Logos (Heráclito, fragmento 50)". En *Artículos y conferencias*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- LACAN, J. (1966a). "Propos sur la causalité psychique". En *Écrits*, 151-193. París: Le Seuil.
- ____ (1966b). "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse". En *Écrits*, 227-322. París: Le Seuil.
- ____ (1966c). "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud". En *Écrits*, 493-528. París: Le Seuil.
- MILLER, J.-A. (1995). "Petite introduction aux pouvoirs de la parole". *La Lettre mensuelle* 142, 21-23.
- MOHANTY, J. (2000). *Classical Indian Philosophy*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- WILDEN, A. (1968). *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Recibido el 14 de marzo de 2017.

Aceptado el 25 de mayo de 2017.

8. Simplemente adelantaremos dos hipótesis. Por un lado, la puntuación será reformulada en 1957 como el punto de acolchado, la puntada que anuda el sentido, urdimbre atada también por el "Ev Πάντα que Heidegger reinserta en la función del Logos: la reunión de lo múltiple (Cf. Heidegger, 2001: 161-62). Por otro lado, no está claro si Lacan reformulará la resonancia en 1957 como la metáfora o la metonimia. Ya la relación entre ellas es compleja. Porque aunque parecen estar en pie de igualdad en "La instancia de la letra...", una lectura más detenida de este texto, que nos proponemos hacer en un próximo trabajo, demostraría que ya allí la metonimia es, de hecho, el fundamento de la metáfora.

**LA AUTOFICCIÓN EN J. L. BORGES Y W. G. SEBALD.
TRANSTEXTUALIDAD Y TRANSDUCCIÓN DEL RELATO
AUTOFICTICIO**

AUTOFICTION IN J. L. BORGES AND W. G. SEBALD.
TRANSTEXTUALITY AND TRANSDUCTION IN THE
AUTOFICTIONAL NARRATIVE

Ana LAGUNA MARTÍNEZ

Universidad de Granada

analaguna@correo.ugr.es

Resumen: La autoficción se presenta como una categoría ambigua, de uso desigual y problemática identificación como género. A partir de la relación intertextual de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de J. L. Borges y *Los anillos de Saturno* de W. G. Sebald, este artículo estudia la autoficción en ambos autores, incidiendo en la identificación nominal de autor y narrador, las fotografías en la obra de Sebald, su relación con la teoría de los mundos posibles y cuál es el resultado de la transtextualidad y la transducción de relatos autoficticios.

Palabras clave: Autoficción. Borges. Sebald. Transtextualidad. Transducción.

Abstract: Autofiction appears as an ambiguous category, of unequal use and problematic identification as gender. From the intertextual relationship

of “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” by J. L. Borges and *The Rings of Saturn* of W. G. Sebald, this article studies the autofiction in both authors, focusing on the nominal identification of author and narrator, the photographs in Sebald’s work, his relation to the theory of possible worlds and what is the result of transtextuality and the transduction of autofictional narratives.

Key Words: Autofiction. Borges. Sebald. Transtextuality. Transduction.

1. INTRODUCCIÓN

La autoficción es una de las formas de escritura que la posmodernidad literaria ofrece, fruto de la preeminencia de los narradores no fiables y de la ficcionalización de la realidad. Sin embargo, encontramos que su uso, ahora más extendido en la crítica hispánica, no tiene el mismo reconocimiento en otras como la anglosajona. Este trabajo se propone indagar en tal procedimiento para demostrar su operatividad como género y diferenciar entre una escritura formalmente autoficticia y una escritura con *conciencia* de autoficción.

Para llevarlo a cabo, vamos a seguir el camino que la autoficción ha recorrido: desde su primera vinculación con la autobiografía hasta su posterior filiación con la ficción, para ahondar en la propuesta que vincula ambas: la autoficción como virtualidad de un mundo posible en un mundo real.

Nuestra propuesta pone a prueba y ejemplifica la autoficción en dos textos vinculados transtextualmente. El primero es el relato de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) y, el segundo, el tercer capítulo de la novela *Los anillos de Saturno* (*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, 1995) de Winfried Georg Sebald. Mientras que Borges (1899-1986) es uno de los autores clave en la escritura de autoficción, Sebald (1944-2001), más estudiado por la crítica anglosajona, no se ha relacionado tan explícitamente con esta práctica. En ambos casos vamos a señalar sus singularidades al respecto, así como el carácter estructurador y significativo que tiene la autoficción en sus escrituras. Finalmente, lo que une sus textos, su filiación intertextual explícita, va a dar pie a pensar en una dimensión más de la escritura de autoficción: qué consecuencias hay

cuando la autoficción se inserta en la autoficción.

2. LA AUTOFICCIÓN

El término de autoficción es uno de los que, en literatura, mayor inflación ha padecido en los últimos años. La indefinición de la palabra ha llevado a una anulación que nos parece injustificada, ya que es, desde nuestro punto de vista, una etiqueta identificable y operativa para el estudio de la literatura y cuyas implicaciones permiten su relación con otras teorías literarias.

El término proviene de *autofiction*, neologismo francés ideado por Serge Doubrovsky (París, 1928) a partir de su novela *Fils* en el año 1977. En ella lo define como “el testimonio autobiográfico de un ser ficticio” que comparte su “nombre y apellido” (Alberca, 2007: 147). Pocos años antes, en 1975, Philippe Lejeune (1938) realiza una exploración del género autobiográfico en el que establece las posibles combinatorias entre los pactos novelesco y autobiográfico con el nombre del personaje, del que resultan dos casillas vacías. Una de ellas responde al caso en que el nombre del personaje coincide con el nombre del autor, sobre lo que afirma: “Ce seul fait exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l’ordre du *mensonge* (qui est une catégorie ‘autobiographique’) et non de la fiction» (Lejeune, 1975: 30).

El logro de Doubrovsky es haber sido consciente de tal fenómeno y haberlo calificado acertadamente; sin embargo, precisamente, sustenta parte de su eficacia al poder aplicarse a textos anteriores al año de su formulación (Alberca, 2007: 142). Por ejemplo, Vident Colonna, en su tesis doctoral *L’autofiction (essai sur la fictionalisation de soir en Litterature)* de 1989, habla de la *Divina comedia* en los siguientes términos:

Une œuvre comme La Divine Comédie (voyage imaginaire dont le narrateur-héros est, comme on sait, Dante lui-même), par exemple, remplit tout à fait les conditions qu’il pose à l’existence de l’autofiction. Pourtant, ce texte fameux appartient à une épistémè où le sujet, le référent et la vérité ne subissaient pas le travail de déconstruction dont ils sort aujourd’hui l’objet (Colonna, 1989: 29).

Manuel Alberca, por su parte, habla del *Libro de buen amor* (siglo XIV) como “precedente acrónico y ejemplo *avant la lettre* de lo que hoy conocemos como autoficción” (Alberca, 2007: 81-82).

Como vemos, la autoficción gravita alrededor de un yo que habla en primera persona, de la mano del pacto autobiográfico y del pacto novelesco, pero en el terreno ambiguo que queda entre ambos. Si la novela autobiográfica se define como un texto de ficción en el que el autor revela datos autobiográficos —no hay identidad nominal entre él y sus personajes— (Alberca, 2007: 99-103); la autobiografía ficticia crea la ilusión de ser una autobiografía real, para lo que induce a creer que el autor que se nombra en el paratexto es el editor (Alberca, 2007: 93).

Por otra parte, el texto ha de ser presentado como una ficción, una novela, para que la ambigüedad sea entonces explícita. Esto implica que los géneros literarios también son estatutos que no carecen de problemática en su delimitación. Concretamente, el género de la novela es el género indefinido por excelencia, que fagotiza todas las demás escrituras, incluida la no ficticia.

Para ser rigurosos, entendemos que hay que distinguir la autoficción como recurso formal en tanto que identificación entre ambas instancias (autor y personaje en una obra ficticia) —Alberca lo relaciona con fenómenos como el de los *aventis* (Alberca, 2007: 127)— de la *conciencia de autoficción* y, por tanto, *función de autoficción*¹, que es lo que prolifera en el siglo XX y lo que es consecuencia de las condiciones posmodernas de autor, *media*, etc. Alberca habla de las novelas del yo —esta “‘tierra de nadie’ entre el pacto autobiográfico y el novelesco” (Alberca, 2007: 63)— como dos fenómenos contrapuestos y no por ello incompatibles, a saber: como un mecanismo de fabulación primario del hombre y como un producto de la posmodernidad.

En el sentido restrictivo, la autoficción se relaciona con el auge de lo autobiográfico que, paradójicamente, ha venido tras la desestabilización de autor durante los años sesenta —Barthes, etc.— (Alberca, 2007: 27; Premat, 2009: 21-22). Pero, como indica Julio Premat, su vuelta supone una transformación (Premat, 2009: 22). *Resucitado*, el autor ha devorado

1. “Ese yo ficticio es formalmente similar al censado por la autoficción, pero no es seguro que pueda cumplir la misma función” (Alberca, 2007: 156).

su propia obra y esta lo ha devorado a él como un ente ficticio más. Alberca sitúa el germen de tal fenómeno en la ruptura de una distinción, la de lo público y lo privado, que vuelve inoperativas otras como ficción y realidad o memoria y desmemoria, hasta hacer de la identidad una etiqueta vacía y mercantilizada: “Justamente la autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo” (Alberca, 2007: 32). Asimismo, va de la mano de un cambio en el sentido de intimidad y en el papel del autor en el lugar público y en el campo literario: “Progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias vitales transforman y determinan el sentido de los textos” (Premat, 2009: 23).

Para finalizar vamos a tomar la definición que Manuel Alberca da de autoficción, operativa, para ponerla a prueba con nuestros textos: “Una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (Alberca, 2007: 157).

3. LA AUTOFICCIÓN EN BORGES

Jorge Luis Borges es para Julio Premat paradigma de lo que llama “autofiguración” y que responde “tanto a una incorporación mitificante de su biografía en los textos, las abundantes ficciones de autor que circulan en ellos, como a la puesta en escena de un personaje público” (Premat, 2009: 63). Se trata de lo que Lefere detecta como “un verdadero proyecto de creación de la propia imagen” a partir de cuatro planos: la escritura, la edición, las relaciones públicas y la vida propia (Lefere, 2005: 8-9). Sin embargo, entiende que Borges prefigura la autoficción, no solo por hacerlo cincuenta años antes de la difusión de tal práctica, sino porque “no se produce una verdadera tematización de la vida del autor, que solo se asoma en la medida en que sirve de procedimiento” (Lefere, 2005: 84). Si bien el análisis que realiza Lefere nos resulta acertado, esta diferenciación no nos parece tanto un obstáculo como una característica. Consideramos a Borges uno de los mejores ejemplos de autoficción —previo al nacimiento del neologismo— por hacer uso del término no solo como recurso formal sino, y sobre todo, como la condición *sine qua non* para la creación del sentido de su obra. A continuación, hablaremos solamente de algunos relatos para dar cuenta del sentido que la autoficción suscita en Borges.

Tras sus primeros poemarios, donde se erige como héroe fundador de Buenos Aires (Premat, 2009: 66-69), vamos a detenernos en lo que Premat llama “una segunda fundación de su obra” (Premat, 2009: 66-69) a partir del accidente que sufrió al golpearse contra la hoja de una ventana en 1938 y que le produjo una septicemia, por el que casi muere; para Emir Rodríguez Monegal supone “la transformación de ese narrador ‘tímido’ y casi clandestino, protegido por seudónimos y falsas fuentes, en el autor reconocido y celebrado de algunas de las más audaces ficciones de nuestro tiempo” (Rodríguez Monegal, 1984: 28). Desde los primeros relatos que escribe en los años treinta con *Historia universal de la infamia* (1935), Borges minusvalora la parte ficticia de estos a favor de destacar las fuentes de historiografía popular que le habían servido de inspiración; Lefere destaca que esta ambigüedad genérica “conlleva la ambigüedad del sujeto de la enunciación (¿instancia ficticia, o no?), y por lo tanto un efecto autor-referencial” (Lefere, 2005: 68). Los narradores de este primer libro ya se identifican, como escritores, con el autor y por ello contribuyen a sustentar la figura de un autor transtextual (Lefere, 2005: 71).

Una de las ficciones clave es “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939): Premat destaca que Borges habla de su creación como de un momento de prueba de sus habilidades tras el grave suceso pero que se trata de “una falacia evidente” (Premat, 2009: 70). Lefere destaca que es el primer relato en el que se vale de un personaje al que le atribuye “rasgos que lo emparentan con el Borges empírico o textual” (Lefere, 2005: 80-81). Su valor fundacional establece, en última instancia, la pregunta clave de “¿cómo escribir un clásico en Argentina en los años treinta?», en diálogo con la obra clásica y la lengua propia (Premat, 2009: 72). Pero aún se trata de un trasunto de Borges, no de una autoficción; de la misma forma, una primera incursión en su propia ficción, en “Hombre de la esquina rosada”, parece darle solo un papel pasivo, “de narratario” como recurso verosimilizante (Lefere, 2005: 74), al modo periodístico: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre”, le dice el narrador (Borges, 1935: 107). En “Pierre Menard, autor del Quijote”, sin embargo, parece que “Borges está trabajando en una representación indirecta y oblicua de sí” (Lefere, 2005: 81).

Como indica Premat, Borges pasa de ser fundador de Buenos Aires

a crear todo un universo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1970), que trataremos con profundidad más adelante. Son numerosos los avatares de Borges en su obra, como en “La Biblioteca de Babel”, pero, ya en los textos en prosa de los años sesenta en adelante, podemos reconocer mayor profundización en el yo autoficticio. En “Borges y yo” (*El hacedor*, 1960) el tiempo permite profundizar en la escisión y constatarla: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (Borges, 1960: 70). Se trata de un texto clave porque usando formalmente el recurso de la autoficción y siendo consciente de ella, toca los problemas del sujeto y del escritor que alimentan el sentido de tal práctica; así, Premat nos resume: “Se ha leído la oposición entre el hombre público, el hombre de letras y el hombre privado, es decir una dramatización de la construcción o imposición de la imagen de escritor y de sus efectos sobre el proceso de producción de la obra” (Premat, 2009: 81).

Borges creador va a ser, como indica Premat, Borges *autoengendrador* con el cuento “El otro” (*El libro de arena*, 1975), en el que Borges anciano narra su encuentro con Borges joven (Premat, 2009: 83); pero también va a narrar su propia muerte suicida en “25 de agosto de 1983”, publicado en marzo de ese mismo año, donde parece reducirse todo a un sueño del Borges que muere, de manera que la muerte será cíclica, repetida eternamente y, por ello, anulada (Premat, 2009: 84-85). Borges crea su propia figura, la del muerto inmortal, como señala Premat, a partir de la cual seguimos leyéndolo, incluso con una dimensión profética (Premat, 2009: 96-97). Monegal sintetiza así, con brillantez, el proceso creativo y de máscara de Borges:

Bajo las máscaras sucesivas, todos sus personajes terminan poco a poco por confundirse con una sola persona: el incesante fabricante de un texto, a la vez idiosincrático y mítico, ese “Borges” que ha terminado por devorarse a Borges (Jorge Luis y Georgie también) (Rodríguez Monegal, 1984: 33).

3.1. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

El relato de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se publicó en mayo de 1940 en la revista *Sur* y se integraría en 1941 en otra

obra, *El jardín de senderos que se bifurcan*, y en 1944 en *Ficciones*². Quien nos habla es un narrador intradiegético y homodiegético —este último por primera vez (Lefere, 2005: 83)— (Genette, 1972: 302), cuyo nombre no se da a conocer como Borges, al contrario de lo que ocurre en un relato también de sentido cósmido pero posterior, “El Aleph” (1949). Sin embargo, este narrador nombra a un número considerable de hombres reales y que, efectivamente, tuvieron relación con él en el mismo sentido en que aparece en el relato, empezando por [Adolfo] Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez Estrada, [Pierre] Drieu La Rochelle, Alfonso Reyes, Xul Solar, [Enrique] Amorim y Néstor Ibarra. Este recurso es analizado por Emir Rodríguez Monegal no en relación a la autoficción sino a uno de los procedimientos de la literatura fantástica que Borges pone en práctica. Se trata de introducir la obra dentro de sí, como en la *Iliada*, la *Eneida*, *El Quijote* o *Hamlet*. Pero Borges, “en vez de testimoniar la realidad de su cuento por la presencia de la misma obra de arte, ha introducido en sus relatos más inauditos la realidad contemporánea del lector”; es, pues, por todos los nombres anteriormente recogidos por los que puede “evitar toda discusión sobre la existencia de una enciclopedia apócrifa que permite conocer a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (Rodríguez Monegal, 1949).

Coincidimos con José Amícola, que reconoce que “en la inclusión de su grupo de lecturas, que promovía toda una comunidad interpretativa”, Borges se permite prescindir de su propio nombre, sugerido por los de su círculo y por una característica que se repite en la autoficción: “que el protagonista profesa el oficio de escritor” (Amícola, 2008: 7). Podríamos hablar, entonces, de una relación nominal implícita entre autor y narrador, más que explícita (Alberca, 2007: 128). Se demuestra que para esa identificación no es tan necesaria la efectiva aparición del nombre del autor como todo lo que remite a él: las coincidencias con su biografía y otros nombres que se anclan a él. Esta sutilidad entraría en relación con su afirmación acerca de la ausencia de camellos en el *Corán* a propósito de la novela argentina: esa ausencia confirma que el Corán es árabe porque es para nosotros para quienes los camellos son exóticos, no para ellos (Borges, 1951). Se podría decir que la aparición del propio nombre solo es verosímil cuando la situación lo requiere, como en “El Aleph”, y que tal

2. El texto es sometido a varios cambios desde su primera edición en *Sur*, de manera que la versión con la que vamos a trabajar es con la del libro *Ficciones* (1944).

ambigüedad concuerda con la lógica de la autoficción.

4. LA AUTOFICCIÓN EN SEBALD

¿Qué ocurre con W. G. Sebald? Por una parte, hemos de recordar que el término de autoficción no encuentra la misma fortuna en todas las tradiciones. Como explica Ana Casas, mientras que en la española ha sido introducido y su uso va en aumento, en la anglosajona se «prefiere otros conceptos, como *faction*, que, aun pudiendo incluir la de autoficción, lo rebasa ampliamente» (Casas, 2014: 9). Sebald, escritor situado en Inglaterra y que escribe en alemán, va a ser puesto en relación con una etiqueta que le es ajena pero, a la vez, totalmente legítima, como lo demuestra Heidt en su análisis de “an autofictional I-narrator” en *Los emigrados* de Sebald (*Die Ausgewanderten*, 1992) (Heidt, 2008).

Un ejemplo es la ausencia de un término equivalente en inglés al de autoficción en un texto de Susan Sontag, “A Mind in Mourning” (2000), donde, empero, clarifica las características que nos permiten leerlo como tal. Puesto que el narrador de las obras de Sebald, intradiegético y homodiegético, adopta su nombre, Sontag se pregunta: “Is the narrator Sebald? Or a fictional character to whom the author has lent his name, and selected elements of his biography?” (Sontag, 2000). Como ella indica, en sus relatos incluye “self-referring documents” (Sontag, 2000), como la fotografía de su nuevo pasaporte en *Vértigo* (*Schwindel. Gefühle*, 1990). “And yet these books ask, rightly, to be considered fiction” (Sontag, 2000), indica, no por lo inventado sobre lo que pudo ocurrir en realidad, sino por “the effects of the real”, que Sebald consigue gracias a cierta variedad de recursos, como los documentos que reproduce. Asimismo, en *Los anillos de Saturno* “the narrator is also a writer, with a writer’s restlessness and writer’s taste for isolation” (Sontag, 2000). El propio Sebald, en una entrevista, habla del carácter ficticio de sus relatos a partir de las imágenes. Aunque algunas historias están basadas en hechos reales, la clave está en la ambigüedad que hace preguntarse al lector si es o no es real:

*El lector está continuamente preguntándose: ¿es real o no?
Y, por supuesto, ese es uno de los problemas centrales de la
ficción. Los autores del siglo XIX estaban muy preocupados
por mostrar que habían encontrado este manuscrito en una*

habitación en Husum y, por tanto, era cierto. No estaban contando una historia inventada, estaban contando algo real y, de hecho, de alguna manera, nosotros seguimos teniendo ese problema como escritores, y muchos escritores lo esquivan o lo ocultan, pero yo creo que esto de la legitimación todavía es un problema crucial que hay que tratar (Sebald y la fotografía).

Estos recursos son las imágenes que Sebald incluye en sus libros: fotografías, reproducciones de cuadros, textos manuscritos, recortes de periódicos, etc. Pero, ¿por qué las imágenes propician esta ambigüedad? Heidt destaca que, aunque el narrador ficcionaliza el mundo, es su naturaleza de “I-narrator” lo que nos lleva como lectores a creer en sus palabras (Heidt, 2008). Por una parte, la letra manuscrita suscita la fascinación de “una mano, un cuerpo, un gesto que marca, que hace (un *homo faber*) ese texto que, para el lector, será confusamente suyo” y unido al acto de escritura (Premat, 2009: 5). Por otro lado, en lo que respecta a las imágenes fotográficas, Roland Barthes sostiene en *La cámara lúcida* que el rasgo singular de la fotografía es ser prueba indudable de la existencia en algún momento de su referente: “Por esto vale más decir que el rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) *en carne y hueso*, o incluso *en persona*” (Barthes, 1980: 93). Lo que le ocurre al lector de Sebald es que extiende la verificación del objeto fotografiado a las palabras del narrador sobre ese objeto, de manera que no solo se da prueba de la existencia tal cual de la costa “a cinco o seis kilómetros al sur de Lowestoft” (Sebald, 1995: 63), sino que lo que se dice sobre tal imagen y quién lo dice obtienen la misma realidad. Como la propia Sontag sabe, “una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió” (Sontag, 1977: 16).

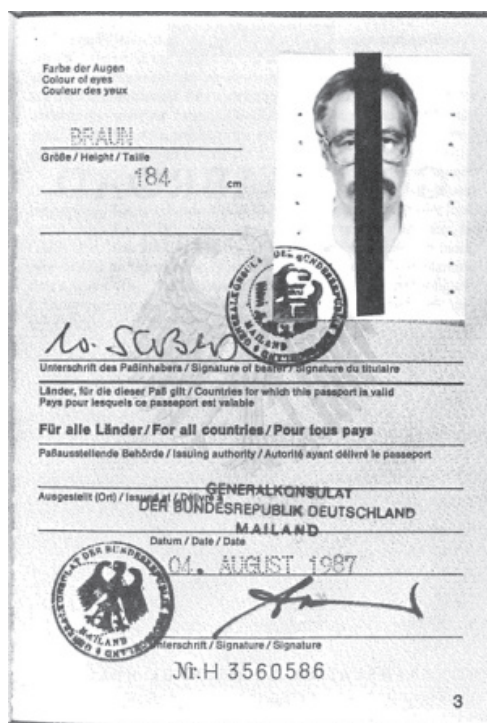


Figura 1.
Pasaporte de Sebald en *Vértigo* (Sebald: 1990: 106).

El pasaporte que aparece en *Vértigo* (Figura 1), con una fotografía, explora sentidos de la autoficción que la propia escritura no puede alcanzar. Ciertamente, el asidero de la autoficción es la identidad nominal entre autor y narrador pero, en este caso, también es explícitamente la identidad de apariencia, lo que lleva al lector no solo al terreno de la ambigüedad sino al cuestionamiento de la imagen fotográfica como garantía de identidad. Como explica Barthes, “La Fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo” (Barthes, 1980: 83). ¿Es la fotografía *garantía* de que W. G. Sebald autor es W. G. Sebald narrador? La respuesta es negativa porque supone “la autenticación misma” (Barthes, 1980: 99) de un significante vacío. En este sentido se orienta Hedt al indicar que las fotografías

ayudarían a reforzar “the identity of the subject in the form of the signifier” (Heidt, 2008). La imagen fotográfica puede sostener una (auto)ficción en el resquicio de su referencia identitaria: frente al yo “ligero, dividido, disperso” está la imagen “pesada, inmóvil, obstinada”, de manera que “la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (Barthes, 1980: 32-33).

Hablar en estos términos es peligroso, porque podemos caer en la tentación relativista que Manuel Alberca critica a propósito de la supuesta imposibilidad de escribir autobiografías puesto que “el sujeto no deja de ser un espejismo o una ilusión ficticia, de manera que cualquier intento o deseo coherente de representar y afirmar su existencia problemática sería solamente posible en el campo de la ficción” (Alberca, 2007: 46). Por el contrario, estamos de acuerdo con Alberca en que la intención de veracidad del autobiógrafo es suficiente para distinguir su escritura de la de ficción y para diferenciar un error con el engaño adrede. Bien es cierto que la complejidad de la identidad se muestra con claridad en la objetivación de un sujeto al ser fotografiado —lo que parece inalienable, la propia imagen, se erige de nuevo como un significante vacío que puede formar parte de la urdimbre de la ficción y por tanto *ser* ficción—, pero no podemos ser ingenuos: el procedimiento de Sebald no es engañoso porque no está escribiendo una autobiografía pero sí es intencionadamente ficticio. En este sentido, se podría entender el de la fotografía como un recurso de la autoficción para mostrar “rechazo —o cuanto menos de una actitud de perplejidad— ante la supuesta factualidad del autor gracias a extremar determinados mecanismos disruptivos y paradójicos” (Casas, 2014: 12), entre los que añadiríamos este. Sin negar la identidad el escritor, se trata de poner en relieve su naturaleza inestable viendo en él una ficción, lo que implica:

Leerlo a partir de la ambivalencia de cualquier ficción: polisémico, a medias entre lo biográfico y lo imaginario, a la vez fantasmático y socialmente determinado, involuntario y consciente de sus actos, y en todo caso, operativo en la circulación de sus textos (Premat, 2009: 28).

4.1. *Los anillos de Saturno*

Los anillos de Saturno nos muestra una dinámica similar a su obra anterior. El narrador, inmerso en un viaje, narra incansablemente experiencias y recuerdos y, además, transmite las palabras de otras personas cuyas voces llegan en estilo directo, confusamente diluidas en la del propio narrador. Si bien sus capítulos, ordenados con números romanos, muestran, a diferencia de sus anteriores obras, “the possibility of narrative progression” en relación con el género “of the travelogue” (Gray, 2009: 27), cada uno de ellos se compone con una estructura autónoma que permite su lectura desgajada. Esta progresión responde, como el subtítulo de la novela indica, a una *Peregrinación inglesa* (*Eine englische Wallfahrt*). Un excelente acercamiento a la novela es el que realiza Richard T. Gray a propósito su propia construcción como la superposición de los anillos de Saturno: “The text itself consists of a series of distinct and identifiable layers that are laminated onto each other in creative and often surprising manners” (Gray, 2009: 28).

Gray es ajeno al término de autoficción, pero detecta las ambigüedades que se ciernen sobre ese narrador en primera persona, alrededor del cual gravitan “a series of concentric narrative circles” (Gray, 2009: 28). El primero de estos círculos o capas es el del propio género de documental o artículo de viajes (*travelogue*), “which provides a broad and flexible framework for a course of (narrative) movement that has a sense of direction, without, however, having any precise aim or telos” (Gray, 2009: 28), género de no ficción que parece adoptar explícitamente. Sin embargo, el paratexto nos indica que sí estamos ante un texto de ficción (la edición española es editada en la colección “Panorama de narrativas” de la editorial Anagrama y calificada como “relato” en el resumen del propio libro).

El siguiente anillo es el lugar tanto geográfico como histórico generador de historias. El capítulo tercero, del que nos encargamos, se sitúa en un escenario preciso, “cinco o seis kilómetros al sur de Lowestoft” (Sebal, 1995: 63), desde donde puede ver la playa, como muestra en una fotografía que acompaña el comienzo del capítulo.

La tercera capa está conformada por las reflexiones acerca de acontecimientos históricos suscitadas por los lugares o las experiencias (Gray, 2009: 29). La mediación es lo que diferencia el siguiente anillo,

llamado “embedded historical narratives”, relatos que el narrador nos transmite a través de historias contadas por personajes que aparecen en su viaje, así como de fuentes textuales (Gray, 2009: 30). No en vano, la memoria es imprescindible para lo que Vásquez Rodríguez llama “la *representación de verdad* en procesos ficcionales complejos, como los de la autoficción”, para la que, a diferencia de la literatura testimonial, lo principal es “una apariencia de verdad” (Vásquez Rodríguez, 2014: 84). Esta capa puede verse con claridad en las fuentes que utiliza el narrador a propósito de los pescadores de arenques y los arenques que le suscita el lugar y sus recuerdos: una película mostrada en la escuela, “el folleto explicativo de la película rodada en 1936 que he conseguido encontrar hace poco” (Sebald, 1995: 66), “una historia natural del Mar del Norte publicada en Viena en 1957” (Sebald, 1995: 66-67) y “una monografía sobre la historia de la luz artificial” (Sebald, 1995: 74). Por la tarde, llega al lago Benacre Road y es el oscurecimiento que describe “el que me recordó que hacía unos cuantos meses había recortado un artículo del Eastern Daily Press sobre la muerte del mayor George Wyndham Le Strange, cuyo domicilio había sido la gran casa residencial de piedra de Henstead” (Sebald, 1995: 74). Así es como cuenta la historia de Le Strange y, a continuación, reproduce el artículo del periódico (Figura 2). Más adelante, “un cuarto de hora al sur de Benacre Broad” y por un casual encuentro con una piara de cerdos y la desaparición de un barco que había avistado, recuerda una historia contada en el Evangelio de San Marcos, 5 (Sebald, 1995: 78-80).



Figura 2.

Artículo sobre el mayor George Wyndham Le Strange (Sebald, 1995: 77).

Merece la pena que nos detengamos en la imagen de la figura 3. Se trata de un bosque cuyo suelo está plagado de cadáveres y que corresponde a los hechos sucedidos en el campo de concentración de Bergen Belsen en 1945. Lo único que el narrador cuenta es que el mayor George Wyndham Le Strange “había servido en el regimiento de defensa antitanques que el 14 de abril de 1945 había liberado” este campo (Sebald, 1995: 74). ¿Por qué no habla directamente del holocausto? Como afirma McCulloh, “Sebald knows that the large photograph of naked corpses under the trees (the camp was located in the forest east of picturesque German city of Celle) says more than words can. So Sebald simply shows us what Le Strange must have seen” (McCulloh, 2003: 64-65). Sebald toma un recuerdo no experiencial, una fotografía, para mostrar un tema delicado y central en mucha literatura testimonial; su literatura (auto)ficcional, sin

embargo, posee otras intenciones comunicativas, “hacer constituir una (re) interpretación, mediante los procesos estético-narrativos de la imaginación, la construcción de identidades” (Vásquez Rodríguez, 2014: 203)³. Este ejemplo sirve para indicar la dimensión que la posmemoria adquiere en Sebald en que “the narrator is confronted with material traces of a past that he does not understand, and for which he therefore seeks to compensate by means of fantasy and imagination” (Long, 2007: 58). Volviendo al narrador, Heidt indica que Sebald utiliza un yo universalizante como “as a sort of referent in the real world”, lo que lo lleva a una implicación ética en su encuentro con el Holocausto, focalizando en “the problematic status of representation for Holocaust memory in general” (Heidt, 2008).



Figura 3.
Campo de concentración de Bergen Belsen
en *Los anillos de Saturno* (Sebald, 1995: 72-73).

3. Por ello, “in this sense the pilgrimage related in *The Rings of Saturn* is not simply geographical in nature: it is also a temporal pilgrimage through the modern history of Europe and its colonial conquests from the seventeenth through the twentieth century” (Gray, 2009: 30).

El siguiente anillo se diferencia de los anteriores por conformar en un sentido más estricto la urdimbre intertextual del texto:

These intertexts play a role fundamentally distinct from the source-intertexts of the previous category, since they operate not primarily on the diegetic level as a narratives that can be integrated into the larger narrative framework, but rather as formal of structural models that serve as paradigms for the organizational architecture of Sebald's own narrative (Gray, 2009: 31).

Es en este penúltimo anillo donde hay que situar a Borges y la referencia al relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” que analizaremos más adelante. Aquí Gray identifica el sentido enciclopédico de la obra en relación a las imágenes e ilustraciones y a Borges. Finalmente, la última capa es la voz y la perspectiva de esa primera persona tan importante: “It circumscribes a larger fields that can be associated with issues of autobiography and personal memory” (Gray, 2009: 31).

5. AUTOFICCIÓN: UNIVERSOS PARALELOS Y MUNDOS POSIBLES

La breve aproximación con la que hemos comenzado acerca de la autoficción no agota los lugares desde los que abordar su estudio. Si bien Alberca profundiza en su filiación con el pacto autobiográfico, otros puntos de vista inciden en su parentesco novelesco, como el de Marie Darrieusecq, para quien “iría derecha a transgredir el último reducto del realismo: el nombre propio” (Alberca, 2007: 154). Desde aquí, vamos a explorar el camino que marca Arnaud Schmitt que pone en relación con la postulación de la teoría de los mundos posibles de Marie-Laure Ryan.

Schmitt plantea la autoficción no como una problemática entre el mundo real y el ficcional, sino como la flexibilidad del autor, que “parece ocupar dos zonas simultáneamente o, para otros, consecutivamente” (Schmitt, 2014: 52). De manera sumaria, resume en dos puntos las conclusiones de aplicar la teoría de Ryan a la autoficción: por un lado, “el acento ya no se pone en el componente ficcional del contenido del texto,

sino en una *virtualidad* reunida en el seno de un mundo posible que viene a modificar el contrato de lectura relativamente simple de la autobiografía”; por otro lado, “la autoficción podría vanagloriarse de poseer una ‘integridad genérica’” (Schmitt, 2014: 55).

La virtualidad, pero también la ambigüedad, en la autoficción van íntimamente unidas al nombre propio, puesto que “el ‘yo’ autoficcional es [...] inestable desde un punto de vista deíctico” (Schmitt, 2014: 53). Es decir, el yo se vuelve un significante vacío en cuya referencia cabe tanto el autor real como el ente de ficción creado por el texto pero que, por ello precisamente, no puede responder a ninguno de los dos. Consideramos esta interpretación altamente sugestiva por cuando da cuenta de que es el lenguaje el que crea tanto el mundo real (el autor real) como el mundo del relato (el narrador); y también, probablemente más importante, culmina la crisis del signo cuyo significante y significado habían resultado no corresponderse, hasta llegar a lo más íntimo de la identidad: el nombre propio; no en vano, Premat señala como uno de los pilares de la socavación del autor la crisis lingüística (Premat, 2009: 22).

Ciertamente Borges se presenta como ejemplo claro de ello en el relato que hemos señalado, a saber, “Borges y yo”, donde no hay un conflicto entre mundos sino una escisión de la identidad en un nombre propio y un pronombre personal. En palabras de Premat, se presenta “una disociación entre el nombre (Borges), sujeto de la enunciación y su expresión discursiva, el pronombre deíctico ‘yo’. El escritor es un personaje creado por el yo, pero que ha cobrado autonomía y ha tomado el poder, falseándolo todo” (Premat, 2009: 81).

Este análisis puede extenderse también a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, aunque su nombre se omita, porque cada *yo* textual es un lugar vacío. El cuento posee dos partes diferenciadas textual y cronológicamente. La primera es un artículo —dividido a su vez en dos partes separadas por numeración romana— cuyo paratexto aparece al final: “*Salto Oriental. 1940*” (Borges, 1944: 33). La segunda parte es una “*Posdata de 1947*” (Borges, 1944: 34), donde se indica que la primera parte apareció en *Antología de la literatura fantástica* de 1940. Lo interesante de esta división de fechas es que el texto que se publica en *Sur* en 1940 ya incluye esta posdata futura:

Posdata de 1947. — Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de SUR —tapas verde jade, mayo de 1940— sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... Me limitaré a contarlas (Borges, 1940: 42)⁴.

Como indica Alberto Paredes, tanto la cronología como la posdata son ficticias y, tomando las palabras de Rodríguez Monegal, indica cómo Borges desdobra su texto dado que ha de ser leído como una copia de un tiempo futuro (Paredes, 2008: 189). Lo que se proyecta hacia el futuro, pues, es el argumento: Bioy Casares rememora una cita del artículo sobre Uqbar en *The Anglo-American Cyclopaedia*, pero este solo aparece en el volumen de Bioy. Es así como el narrador va dando cuenta de Tlön, mundo que “es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio” (Borges, 1944: 21); así, el narrador es testigo de cómo, con la intrusión de objetos, el mundo fantástico se va haciendo con el real —hallan los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön— hasta que todo sea Tlön. Asimismo, como apunta Gil Guerrero “Tlön va haciéndose con el mundo real [...] en el nivel discursivo al incluir la concepción del universo que ha leído sobre Tlön” (Gil Guerrero, 2008: 126). Esto es lo que permite a Lefere relacionar este relato con el recurso de la metalepsis englobante, puesto que “el cuento está concebido como un mundo ficcional en que se integran diversamente, desde las primeras líneas introductorias hasta la ficticia posdata de 1947, el autor extratextual y su mundo” y que lo hace, además, irrealizable (Lefere, 2005: 85).

La teoría homóloga en narratología a la que en Física se conoce como de los universos paralelos es la teoría de los mundos posibles; ambas funcionan en literatura y Borges es un excelente ejemplo. De hecho, Ryan se vale de su relato “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) para responder a la pregunta de “how can a narrative suggest the idea of parallel

4. Al publicarse en *Ficciones* (1944), el texto citado varía de la siguiente forma: “Posdata de 1947. — Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en *Antología de la literatura fantástica*, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... Me limitaré a recordarlas” (Borges, 1944: 34).

universes existing objectively?” (Ryan, 2006: 653). También “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se nos presenta como un relato sobre multiversos.

La base de la teoría de mundos posibles es que la realidad (“now conceived as a sum of the imaginable rather than as the sum of what exists” [Ryan, 2006: 644]) se compone de una pluralidad de mundos; asimismo, estructura este conjunto como un sistema solar, en cuyo centro estaría el mundo real (“the actual world”) rodeado de mundos posibles “but not actual” (Ryan, 2006: 645), como los universos paralelos; además, el centro y la periferia tendrían que ser accesibles entre sí. Sin embargo, cuestionando el estatuto de posibilidad, Ryan cita a David Lewis para afirmar que todos los mundos son reales desde el punto de vista de quien está en ellos y que también en los mundos ficcionales funciona la diferencia real-no real (Ryan, 2006: 646). Tlön posee una realidad con la que está invadiendo el mundo del narrador: “within parallel universes, all objects exist in the same ontological mode—the mode of actuality” (Ryan, 2006: 651), gracias a lo cual se pueden producir interferencias.

Lo curioso es que estas interferencias comienzan con la materialización de lo que Lubomír Doležel llama “la enciclopedia ficcional”: “el conocimiento acerca de un mundo posible construido por un texto ficcional constituye una enciclopedia ficcional” (Doležel, 1998: 252). El relato se conforma como una enciclopedia ficcional literalmente y la objetiva de dos maneras: en primer lugar, la *Anglo-American Cyclopaedia* y, en segundo, la Primera Enciclopedia de Tlön. Tlön realiza lo que Ryan cree que es la mayor contribución de esta teoría a la narratología: la de trascender los límites entre ficción y no ficción (Ryan, 2006: 647), de manera que a la hora de secuenciar una historia se tenga en cuenta tanto lo real como lo virtual.

Ryan distingue tres procedimientos a la hora de narrar los multiversos: la narración del viaje entre mundos, la narración de una historia alternativa y la narración del viaje en el tiempo (Ryan, 2006: 656). Tlön no trata de una historia alternativa ni de un viaje en el tiempo; pero Borges invierte el viaje entre mundos: no hay un personaje que, como Gulliver, encuentre una entrada a otro mundo, sino que tenemos ese otro mundo apropiándose del mundo del narrador que, a su vez, por los procedimientos autoficcionales, es también el del lector. Borges está escribiendo un relato de fantasía y, por tanto, de ficción, con un procedimiento que basa su ontología en la ambigüedad entre ficción y realidad: la autoficción. Esto es

clave para entender el giro de la narrativa: no se trata de cómo la realidad influye en la ficción sino de la cómo la ficción influye en la realidad y esta es, finalmente, también ficción. Desde Platón y Aristóteles la poesía viene siendo entendida como mimesis, como copia de la realidad, pero entendemos que ha ido evolucionando hasta un sentido más etimológico del término poesía, esto es, hasta la *poiesis* griega como “creación”: “la capacidad de ‘crear’, mediante la palabra ‘poética’, un mundo de ficción, enmarcado en los dominios de la fantasía y del arte” (Estébanez Calderón, 1996: 1001). Es una función próxima al significado que Platón le daba a la poesía de inspiración divina, contrario al que explica en Timeo de un hacer mimético “según el cual los poetas son considerados más bien como artistas que crean tratados de representar un objeto o de imitar un modelo” (Estébanez Calderón, 1996: 1001). Sebald, tomando la ficción de Borges, constata que “lo primero y único que existe es el texto; no es sino sometándolo a un tipo particular de lectura que construimos, a partir de él, un universo imaginario. La novela no imita la realidad, la crea” (Todorov, 94).

La autoficción funciona porque *yo* narrador es Borges autor y también es virtualmente la garantía de los hechos sobre ese mundo Tlön, mundo posible que debe ser satélite porque “si fuera central el contrato de lectura atendería a la ficción” (Schmitt, 2014: 56). Esto lo consigue gracias a la ambigüedad de la instancia narradora y a la textura de la narración:

La voz narrativa confunde el cronotopo de lo narrado, es decir, su espacio-temporalidad con el de la narración a través de un discurso que busca la imprecisión y que consiste en el enmascaramiento de la voz narrativa que hace un uso arbitrario y variable del estilo directo, indirecto y mixto (Gil Guerrero, 2008: 126).

Por otro lado, Schmitt explica que la especificidad genérica de la autoficción no estaría en la ficción sino en la virtualidad, es decir, “crear un mundo posible en el seno de un universo claramente autobiográfico” (Schmitt, 2014: 55). El mundo virtual se presenta como ficticio y, por tanto, sigue las reglas de la ficción:

These rules can be spelled out as “pretending to believe that fiction describes a world which is both real and actual.” Pretending that this world is real means pretending that it exists independently of the text, while pretending that it is actual means transporting oneself in imagination into this world and adopting the point of view of one of its members (Ryan, 2016: 646).

6. AUTOFICCIÓN, TRANSTEXTUALIDAD Y TRANSDUCCIÓN

El penúltimo anillo que Gray identificaba en la narración de Sebald —los intertextos que tienen, sobre todo, una función estructuradora— está directamente relacionado con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” tanto en el tercer capítulo de *Los anillos de Saturno* como en toda la obra de Sebald. La relación transtextual entre estos dos textos es clara y a la vez compleja. Según la tipología de Genette, se trata de una relación de metatextualidad, “que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1962: 13). La primera referencia que Sebald hace de esta ficción de Borges es, al final del capítulo, a propósito de una analogía que se da en su mente a partir de una escena que observa y su lectura del texto:

Ya antes, cuando era niño, contemplaba al atardecer desde el fondo del umbroso valle a estos voladores, en aquel tiempo en un número incluso mayor, girando allí arriba, en la última luz, y me imaginaba que el mundo sólo se sostenía por las trayectorias que las golondrinas esgrimen en el espacio. Muchos años después leí el escrito publicado en Salto Oriental, Argentina, 1940, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius sobre la salvación de un anfiteatro entero gracias a un par de pájaros (Sebald, 1995: 81).

Si bien el narrador parece ser la garantía de los recuerdos que se narran, Sebald es plenamente consciente de la hibridez de “memoria e imaginación” que permite “incorporar recuerdos ajenos y hacérselos ver

como si fueran nuestros” (Vásquez Rodríguez, 2014: 87). El fragmento al que alude es el último párrafo del supuesto texto publicado en Salto Oriental en 1940:

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro (Borges, 1944: 33).

La cita no se establece de manera completa ni inequívoca puesto que, a pesar de hacer referencia incluso al título completo del relato, tergiversa los paratextos, ya que la localización que indica es Salto Oriental, que no aparece ni en la revista *Sur* ni en *Ficciones*, sino en el interior del relato: es un paratexto ficticio. Salto Oriental, además, pertenece a Uruguay, no a Argentina. La referencia a este lugar no solo se incluye en otros relatos como en “Funes el Memorioso” (*Ficciones*, 1944), sino también en ensayos: “La doctrina de los ciclos”, contenido en *Historia de la eternidad*, se cierra con el paratexto “*Salto Oriental, 1934*” (Borges, 1936: 104).

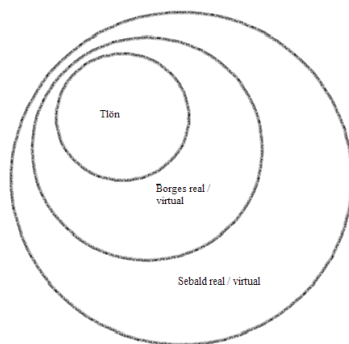


Figura 4. Apropiación de universos.

La operación metatextual de Sebald aumenta la complejidad ficcional de su relato al entrar en el juego borgeano. No se trata solo de un recuerdo no experiencial que se transmite. Como explica Gil Guerrero, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” conviven dos mundos que se excluyen entre sí: “El

mundo aceptado como real en la ficción (rf) y el mundo aceptado como ficticio en la ficción (ff) que finalmente termina invadiendo al primero” (Gil Guerrero, 2008: 124). Sebald toma la autoficción de Borges dentro de la virtualidad de su relato, lo que implica aceptar el universo paralelo Tlön no como explícitamente fantástico, sino como una posibilidad de la realidad. Al hacer alusión a este suceso casi efímero del relato e insertarlo sin especificar que ese hecho inverosímil tuvo lugar en Tlön, está repitiendo la operación borgeana por la que ese universo se apropia del real. Virtualmente, Tlön está en el mundo del narrador que, parece, se llama W. G. Sebald y que, parece, comparte el mundo del lector (Figura 4).

La segunda referencia a la ficción vuelve en forma de recuerdo: “El recuerdo de la inseguridad que sentí en aquel instante me lleva de nuevo al escrito argentino que ya he mencionado y que principalmente trata de nuestros intentos por inventar mundos de segundo e incluso tercer grado” (Sebald, 1995: 83). Sebald no alude al autor del relato: primero diciendo solamente dónde se publica y después hablando del *narrador* (Erzähler), pero no del *autor*. Sin embargo, sí nombra a Bioy Casares⁵, como hemos dicho, uno de los baluartes de la autoficción borgeana.

| <i>Textual</i> <i>Actual</i> <i>World</i> | = | <i>Actual</i> <i>World</i> | <i>pero</i> | <i>I</i> | <i>Possible World</i> | <i>en</i> | <i>Textual</i> <i>Actual</i> <i>World</i> | ≠ | <i>Actual</i> <i>World</i> |
|---|---|-------------------------------|-------------|----------|------------------------|-----------|---|---|-------------------------------|
| narrador | | autor | | | narrador | | narrador | | autor |
| autobio- gráfico | | Borges | | | Borges sobre Tlön | | autobio- gráfico | | Borges |
| Borges | | | | | | | Borges | | |
| narrador | | autor | | | narrador Sebald | | narrador | | autor |
| autobio- gráfico | | Sebald | | | sobre Borges y Tlön | | autobio- gráfico | | Sebald |
| Sebald | | | | | | | Sebald | | |

Figura 5. Aplicación de la ecuación de Schmitt a la relación transtextual de Borges y Sebald.

5. Es importante decir que, si bien en la traducción al castellano aparece el nombre completo — Adolfo Bioy Casares—, Sebald reproduce solo los apellidos, como hace Borges en el cuento.

Es así como podemos aplicar la ecuación a la que llega Schmitt como propuesta de autoficción: “TAW=AW *pero* 1 PW *en* TAW≠AW [...] ‘el locutor real’ (‘AS = Actual speaker’) es idéntico al ‘locutor implicado’ (‘IS = Implied speaker’), que es una de las condiciones del discurso factual” (Schmitt, 2014: 54).

Como afirma Doležel a propósito de la intertextualidad, “las obras literarias no sólo están conectadas a través de la textura sino también, y de manera igual de importante, a través de los mundos ficcionales” (Doležel, 1998: 282). Nuestra propuesta es que el mundo ficcional del relato de Borges posee ya una “existencia semiótica independiente” (Doležel, 1998: 282) de la que se vale el texto de Sebald tanto argumental como estructuralmente al tomarlo explícitamente.

Doležel propone el término de transducción para abarcar tanto sus conexiones intensionales como extensionales. El de transducción es un concepto aplicado por primera a la teoría literaria por Doležel en su artículo “Semiotics of Literary Communication”. Al desbordar el término de intertextualidad, su sentido se encuentra en situar la literatura en el sistema de la comunicación (Doležel, 1998: 283). La trascendencia de la mera relación textual en el sentido transtextual de Genette viene indicada en la siguiente síntesis sobre el término:

La transducción constituiría hoy por hoy uno de los puntos culminantes de toda semiótica de la comunicación literaria. Como concepto incluiría fenómenos y actividades muy diversas: desde la inserción de un texto en otro texto hasta la transformación del género originario de una obra en otro diferente (la adaptación de una novela en drama, por caso). Pero también la traducción, la práfrasis crítica y la transducción plástica, musical o filmica de un hipotexto (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 180).

Gracias al concepto de transducción, Doležel entiende que el mundo ficcional se transmite por el mensaje y que, si bien el autor lo construye, el lector activamente lo reconstruye (Doležel, 1998: 283-284). Asimismo, “conduce la obra literaria más allá del acto comunicativo hasta una cadena de transmisión abierta e ilimitada» (Doležel, 1995: 286); Sebald autor/narrador es transductor del mundo de relato de Borges, en este caso

reproduciendo su “estructuración intensional” (Doležel, 1995: 286) y respetando algo que Doležel destaca: “el nombre propio como identificación rígida” (Doležel, 1995: 315). Es así como el principio necesario para la autoficción, el nombre de Bioy Casares, también lo es para la identidad intermundos.

La apropiación de Sebald responde a una práctica transductora no solo por la ampliación de la relación entre textos a la relación entre mundos que señala Doležel, sino por un aspecto que Sebald en parte dinamita con ironía: el del mediador del conocimiento. Para García Maestro, “Todo acceso al conocimiento está mediatizado, es decir, transducido”, no por el autor ni por el texto (“agentes tradicionales jakobsonianos”), “sino por el sujeto que interpreta el mensaje para el lector, y que por ello mismo se interpone entre éste y aquél” (García Maestro, 2007: 211). García Maestro describe negativamente a este intérprete cuya lectura queda marcada por sus propias características como medio de justificarse y que va destinada a “un lector sin voz, un lector vulnerable, desposeído de toda posibilidad de expresión pública reconocida» que extienda una interpretación errónea por la “demagogia: dotar conscientemente a la mentira de atributos de verdad” (García Maestro, 2007: 211-212). El narrador autoficticio de Sebald encarna esta figura del transmisor de textos a partir de lecturas personales que sirven no a los intereses de los receptores ni al sentido de los propios textos, sino a su propia visión del mundo y a la construcción de su interpretación del mismo. Por ello, es capaz de tergiversar el relato de Borges según conviene a su memoria y al instante en que la reflexión sobre el texto se suscita.

Sin embargo, el problemático estatus de realidad y ficción del texto es lo que, precisamente, activa al lector ante una lectura transductora de este tipo. El narrador autoficticio provee lecturas de textos no ficticios como tales pero, de repente, trata de la misma forma un relato literario que, si no fuera por el conocimiento del lector, pasaría por un testimonio real de los hechos acaecidos a un anfiteatro. El lector experimenta entonces la misma reacción que cuando lee el relato de *Los emigrados* “Max Ferber” (Sebald, 1992: 206) y encuentra que una de las fotografías que se le muestran sobre un hecho histórico es una falsificación. Se pregunta entonces si las fotografías anteriores también estaban adulteradas; ahora, en *Los anillos de Saturno*, no puede evitar dudar acerca de los textos anteriormente transmitidos por la voz del narrador.

Como explica McCulloh, “Sebald is clearly holding up a mirror to another text”, pero también incidiendo sobre otra de las ficciones claves en el sentido intertextual de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote” (McCulloh, 2003: 66). La pregunta, ahora, sería cómo escribir después de Borges, cómo crear un universo propio después de Borges y cómo ser *Sebald* y yo después de Borges y yo. Si bien tanto Borges como Sebald participan en algunos rasgos de la narración en abismo —caracterizada por una estructura narrativa, la identificación del autor, el narrador y el personaje, y una relación de simultaneidad entre el tiempo de la narración, el de la historia y el de la producción del texto (Meidaldea Leyva, 2016: 52-53)—, esta relación transtextual y transductora del texto de Sebald respecto al de Borges vuelca la dimensión especular del abismo, entendido como la inserción de “la propia actividad que da existencia al propio texto” (Meidaldea Leyva, 2016: 54), no hacia sí mismo sino hacia el otro⁶.

7. CONCLUSIÓN

Debido al heterogéneo aparato crítico que nos ha servido para esta aproximación a la autoficción y también debido a la lectura de dos textos como los de Borges y Sebald, se hace necesaria una recapitulación que dé coherencia a la exposición.

En primer lugar, la definición de Manuel Alberca de autoficción se confirma operativa pero no agota sus posibilidades, dado que no se hace necesaria la explícita aparición del nombre del narrador, como el ejemplo de Borges indica. Más importante se hace la *conciencia de autoficción*, que es lo que permite hacer de tal procedimiento una estructura plenamente significativa en relación a la complejidad del sujeto, del autor, de la identidad y, también, de la recepción.

Por otra parte, la lectura de Sebald ha permitido explorar un recurso que le es propio, el de la inclusión de imágenes manuscritas y fotográficas, que tiene consecuencias en la autoficción: en la construcción de la

6. En su extenso estudio sobre la narración en abismo, Medialdea Leyva dedica sendos capítulos a las narrativas de Borges y Sebald; sin embargo, desde aquí consideramos que, si bien pueden darse momentos de abismo en sus obras tal y como Medialdea Leyva la define, el término autoficción es capaz de abarcar la complejidad de la identificación entre la instancia autorial y narrativa y, sobre todo, dar cabida a la dimensión intertextual del texto. Si entendemos la creación en relación con la lectura, tanto en un sentido amplio como en uno particular como lo hace el narrador de Sebald, el abismo, la repetición especular dentro de sí, adquiere entonces un carácter mayor que el del mero momento de escritura.

identidad del narrador/autor, en la realidad de lo narrado y en la dimensión testimonial y de verdad que hay en el texto.

Asimismo, la lectura conjunta de Borges y Sebald ha dado pie a poner a prueba las implicaciones de considerar la autoficción como una virtualidad en el seno de un ámbito autobiográfico; el significante vacío en que se convierte el nombre del autor/narrador en el relato da cabida a ambas realidades. Además, la relación transtextual de ambos textos nos muestra cómo el universo virtual de Sebald abarca, a su vez, el relato de Borges, como otra virtualidad más dentro de una base autobiográfica; así, el estatuto ontológico de virtualidad de Borges pasa a ser en la narración del alemán de realidad por la manera en que se transmite, producto de una operación de transducción de universos.

Confirmamos que la autoficción solo puede construirse a partir de una implicación tanto del autor como del lector, dado que es en el horizonte de expectativa de este último donde se suscitan las dudas acerca de la realidad o virtualidad del relato propuesto. La misma realidad transductora posee Sebald como lector de Borges que nosotros como lectores del mismo Sebald, en cuya escritura se superponen las capas transtextuales que el lector es capaz de distinguir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- AMÍCOLA, J. (2008). “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar* 9/12, 181-197 (también en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/12261/Documento_completo_.pdf?sequence=1 [04/03/2017]).
- BARTHES, R. (1980). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009. [*La chambre claire. Note sur le photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil].
- BORGES, J. L. (1935). “Hombre de la esquina rosada”. En *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- _____. (1936). *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- _____. (1940). “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Sur* 68, 30-46 (también en <http://>

- trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/11488* [04/03/2017]).
- _____. (1944). “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- _____. (1951). “El escritor argentino y la tradición” (también en http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1519915.files/WEEK%203/El%20escritor%20arg%20y%20la%20tra_001.pdf [04/03/2017]).
- _____. (1960). “Borges y yo”. En *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- CASAS, A. (2014). “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 7-21. Madrid: Iberoamericana.
- COLONNA, V. (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistique. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) (también en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> [04/03/2017]).
- DOLEŽEL, L. (1998). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros, 1999. [*Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Londres: The John Hopkins University Press].
- DOMÍNGUEZ, C, H. Saussy y D. Villanueva (2015). “Comparación interartística”. En *Lo que Borges enseñó a Cervantes*, 173-197. Madrid: Taurus, 2016. [*Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. London, New York: Routledge].
- GARCÍA MAESTRO, J. (2007). *Los materiales literarios. La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la “teoría literaria” posmoderna*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- GENETTE, G. (1962). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. [*Palimpsestes*. Paris: Seuil].
- _____. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. [*Figures III*. Editions du Seil].
- GIL GUERRERO, H. (2008). *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Iberoamericana.
- GRAY, R. T. (2009). “Sebald’s Segues: Performing Narrative Contingency in The Rings of Saturn”. *The Germanic Review, Heldref Publications* 84, 26-58.
- HEIDT, T. (2008). “Image and Text, Fact and Fictions: Narrating W.G. Sebald’s *The Emigrants* in the First Person”. *Image [&] Narrative* 22, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction2/heidt>.

- html [27/06/2017].
- LEFERE, R. (2005). *Borges. Entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos.
- LEJEUNE, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- LONG, J. J. (2007). *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MCCULLOH, M. R. (2003). *Understanding W. G. Sebald*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- MEDIALDEA LEYVA, J. (2016). *Narración "en abismo" ... (literatura, pintura, fotografía) ... y cine*. Almería: Editorial Círculo Rojo.
- PAREDES, A. (2008). *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo xx. (Antología crítica)*. México: Siglo XXI.
- PREMAT, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1984). *Borges por él mismo*. Barcelona: Editorial Laia.
- _____. (1949). "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica". *Número 5/1*, 448-454 (también en http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/numero/num_05.htm [04/03/2017]).
- RYAN, M. L. (2006). "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative". *Poetics Today* 27/4, 633-674 (también en <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.121.9029&rep=rep1&type=pdf> [04/03/2017]).
- SCHMITT, A. (2014). "La autoficción y la poética cognitiva". En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 45-64. Madrid: Iberoamericana. ["L'autofiction et la poétique cognitive"].
- SEBALD, W. G. (1990). *Vértigo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010. [*Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Eichborn AG].
- _____. (1992). *Los emigrados*. Barcelona: Anagrama, 2006. [*Die Ausgewanderten*, Frankfurt am Main: Eichborn AG].
- _____. (1995). *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015. [*Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main: Eichborn AG].
- Sebald y la fotografía*: <https://www.youtube.com/watch?v=PYoIbYgcADw> [22-12-2016].

- SONTAG, S. (1977). *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana (EDHASA), 1981. [*On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux].
- _____. (2000). "A mind in mourning". *The Times Literary Supplement*, February 25 (también en <http://www.the-tls.co.uk/articles/private/a-mind-in-mourning/> [04/03/2017]).
- TODOROV, T. (1978). "La lectura como construcción". En *los géneros del discurso*, 93-106. Caracas: Monte Ávila, 1991. [*Les genres du discours*. Paris: Seuil].
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, G. D. (2014). "Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción)". En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 79-105. Madrid: Iberoamericana.

Recibido el 6 de marzo de 2017.

Aceptado el 15 de junio de 2017.

UNA LECTURA SEMIÓTICA DEL *COURS* EN EL AÑO DE SU CENTENARIO

A SEMIOTIC READING OF THE *COURS* IN THE YEAR OF ITS CENTENNIAL

Mirko LAMPIS

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra (República Eslovaca)
mlampis@ukf.sk

Resumen: El objetivo de este artículo es el de estudiar y describir los fundamentos teóricos del *Cours de linguistique générale*, de F. de Saussure (1ª ed.: 1916). Más concretamente, estudiaremos aquí la concepción de la ciencia que subyace al trabajo de Saussure y su tratamiento de la noción de *semiología*.

Palabras clave: Semiótica. Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*.

Abstract: The goal of this paper is to study and describe the theoretic foundations of the *Cours de linguistique générale*, by F. de Saussure (1st ed.: 1916). More specifically, we will study here the conception of science that underlies Saussure's work and also his treatment of the notion of *semiology*.

Key Words: Semiotics. Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*.

1. INTRODUCCIÓN

Existen, antes de la “revolución” física y epistemológica del siglo XX, quizás sólo dos libros que han logrado sacudir y modificar profunda y radicalmente el panorama científico internacional. Los dos, por supuesto, no surgieron de la nada, ya que ningún texto lo hace, pero su rápida difusión y sus duraderos efectos, así como las duras críticas que se les movieron y las incomprendiones –no siempre estériles– que generaron, nos dan la medida de cómo consiguieron condensar, por decirlo así, una serie de problemas y de soluciones cuya urgencia era de algún modo patente en la episteme de su tiempo: *Philosophiae naturalis principia mathematica*, de Isaac Newton (1ª ed.:1687), y *On the Origins of Species*, de Charles Darwin (1ª ed.:1859); a estas dos obras, sin embargo, personalmente no dudaría en añadir una tercera: el *Cours de linguistique générale*, de Ferdinand de Saussure (1ª ed.: 1916).

Ahora que se han cumplido cien años de la primera publicación del *Curso*, quisiera dedicar unas cuantas páginas a algunos de los problemas tratados en (y abiertos por) este *texto fundacional*, pero no en la perspectiva de la lingüística o de la historia de la lingüística, sino en la de la semiótica. Son imprescindibles, por lo tanto, según creo, unas cuantas aclaraciones preliminares.

1) Los grandes textos científicos, al igual que las obras de arte, acumulan, sedimentan y abren interpretaciones, debido esto, esencialmente, a su gran densidad semiótica, a las ambigüedades y contradicciones que con frecuencia a esta densidad acompañan y al hecho de que sus isotopías de sentido se pueden organizar e interrelacionar de diferentes maneras, definiéndose inevitablemente mucho más allá de los límites y subdivisiones intratextuales.

Aquí, más que al “texto Saussure”, nos dedicaremos a ese concreto “objeto textual” que es el libro titulado *Cours de linguistique générale*, tal y como salió, por así decirlo, de la pluma de sus editores en 1916 –y luego, con ligeras correcciones, en 1922– y tal y como ha llegado, edición tras edición, ejemplar tras ejemplar, hasta hoy en día. Más concretamente, examinaremos una de las numerosas traducciones de este “objeto textual”: su primera traducción al español, que debemos a Amado Alonso, puesto que representa la *vulgata* que más ha influido en el ámbito del mundo

hispanico, al que me dirijo¹.

Además del *Curso*, emplearé también los *Escritos sobre lingüística general* (Saussure, 2002), obra que reúne unas notas y apuntes manuscritos descubiertos sólo en 1996, más una serie de conferencias y notas que ya había editado R. Engler en 1968 y 1974. Este material es de gran interés ya que permite probar, ahondar y matizar, cuando es preciso, la terminología y las teorías saussureanas así como se exponen (y “vulgarizan”) en el *Curso*.

2) No pretendo en esta sede –ni de todas formas podría– armar una reconstrucción o refundación “filológica” del pensamiento y de las teorías de Saussure, en búsqueda de una auténtica y genuina, aunque hipotética, *intentio auctoris*. Así como sostiene De Mauro (1967, 1967b), la labor de los editores del *Curso*, Bally y Sechehaye, modificó de manera sustancial el pensamiento del maestro suizo, empezando por la radical reordenación de los temas tratados en los tres cursos de lingüística general que Saussure impartió en Ginebra entre 1906 y 1911, pasando por elecciones compositivas y terminológicas de tipo uniformador, hasta llegar a añadidos y “empalmes” textuales que también, más allá de la necesidad de dar coherencia y cohesión a un texto construido a partir de materiales fragmentarios y no definitivos, tuvieron el efecto de “fijar” y “orientar” –cuando no tergiversar– unas teorías lingüísticas extremadamente complejas y todavía *in fieri*. A esta labor de reelaboración a posteriori y en ocasiones arbitraria –a la que también se refieren los propios editores en su introducción al *Curso*, al parecer conscientes de las dificultades y peligros que esta entrañaba– se deben, más que a otra cosa, en opinión de De Mauro, muchas de las críticas que tradicionalmente se le han dirigido a Saussure, empezando por la acusación de defender un planteamiento radicalmente anti-historicista o a-historicista.

Así como no es nuestro objetivo reconstruir la “genuina” teoría saussureana, tampoco lo es ahondar en las críticas dirigidas a Saussure y propiciadas por una serie de incomprensiones (y aun ignorancias) debidas *también* a la organización que los editores dieron al *Curso* (aunque sí dedicaremos observaciones puntuales a determinados aspectos del problema). Sin embargo, quisiera precisar que, en mi opinión, si De Mauro está en lo cierto en subrayar que la dimensión histórica y social

1. Se trata, por lo demás, de una traducción que el propio Tullio De Mauro (1967b: 342) definió como “excelente”.

de la lengua –desde un punto de vista *ontológico*, cabría añadir– es una directa y necesaria consecuencia del principio de la arbitrariedad del signo lingüístico, no por ello se vuelve menos patente, en Saussure, la necesidad *metodológica* de deshistoricizar el estudio de la lengua o, para decirlo mejor, de fundamentar todo estudio lingüístico a partir de la individuación de una estructura acrónica de oposiciones relevantes.

Volveremos sobre este punto en la segunda parte del texto, pero ya ahora quiero señalar que son las reservas y las soluciones metodológicas de Saussure, motivadas por la necesidad de dar una fundamentación racional y rigurosa a la disciplina lingüística, lo que influirá profundamente en la elaboración de la semiótica contemporánea, y que tales reservas y soluciones, si bien no transforman a Saussure en ese acérrimo enemigo del estudio de la *parole* y de las dinámicas diacrónicas que a veces parece asomarse desde las páginas y entre las líneas de sus críticos –y también de algunos pasajes del *Curso*, a decir verdad–, sí acercan la teoría saussureana a posiciones que podríamos definir, con palabras de González de Ávila (2002), como aislantes e inmanentistas.

3) Aunque en el *Curso*, si no yerro, la palabra “estructura” se emplea sólo tres veces, y siempre en un sentido no particularmente técnico (Saussure, 1945 [1916]: 218, 284, 298), lo cierto es que las principales nociones que rigen el enfoque saussureano –las nociones de valor, signo, significante, significado, relación sintagmática y relación asociativa, más las dicotomías² *parole-langue* y diacronía-sincronía– son la base y el punto de arranque –positivo, y en ocasiones polémico– de la epistemología estructuralista, incluidas sus vertientes funcionalista y generativa (Hjelmslev, 1961; Fabbri y Marrone, 2000).

No creo que haga falta recordar la importancia del estructuralismo no sólo en lingüística, sino también en antropología, psicología, mitología y literaturología; o en semiótica. Pero sí creo que vale la pena reflexionar acerca de los fundamentos, las consecuencias y el *modus operandi* semióticos del *Curso*. Sobre todo porque la obra, en tanto que *texto fundacional* –y su autor, en tanto que *autoridad arqueológica*–, sigue dialogando con la semiótica y con sus especialistas, quienes siguen interrogándola, comentándola y discutiéndola.

Al tratar el problema de la enunciación y de ese elemento “espurio”

2. Acerca de la noción de “dicotomía”, véase Štúr, 2013.

que es el enunciador individual (“espurio” porque toda enunciación es un acto de *parole*, una actualización particular y contingente de la *langue*), comenta Bertrand que en la semiótica contemporánea se han venido delineando dos grandes tendencias:

por un lado, la de Trubeckoj, de Brøndal, de Jakobson, de Benveniste, inspirada en la filosofía husserleana y a la que se pueden reconducir las tesis formuladas por el propio Coquet. Por otro lado, la de Saussure, de Hjelmslev y de Greimas, de estricta observancia formalista, logicista y estructuralista. La historia, en este caso, se pone al servicio del debate que polémicamente postula la existencia de dos paradigmas contrapuestos: una semiótica de la realidad opuesta a una semiótica de la inmanencia, una semiótica de la enunciación opuesta a una del enunciado, una aproximación subjetivista opuesta a una objetivista, una visión del sentido como continuum a una visión del sentido como entidad discontinua fundada en oposiciones categoriales (Bertrand, 2000: 68; la traducción es mía).

Sin considerar ahora que existe también una tercera tendencia, una semiótica que no reconoce u otorga un valor teórico fuerte a la distinción entre enunciación y enunciado³, creemos que es precisamente esta “observancia formalista, logicista y estructuralista” de la que habla Bertrand la herencia más destacada –o la contribución, si herencia parece término demasiado comprometedor– que la semiótica contemporánea, vía Hjelmslev, Barthes y Greimas, le reconoce a Saussure.

4) Lejos de pretender llevar a cabo un análisis exhaustivo del *Curso*, mi objetivo es el de definir y emprender la *lectura* de unos cuantos recorridos textuales específicos a la luz y bajo la guía de unos saberes semióticos dados, subrayando al mismo tiempo los aspectos teóricos y metodológicos del *Curso* que más han contribuido, en mi opinión, a la definición de esos mismos saberes.

Nos hallamos, evidentemente, ante un círculo: la interpretación

3. Podemos recordar, de paso, la no muy bien declarada tendencia por parte de los autores que se adhieren al paradigma estructuralista a presentar su propia semiótica como *la* semiótica.

del *Curso* como base de la semiótica contemporánea, la semiótica contemporánea como base de la interpretación del *Curso*. Pero así funcionan las cosas, por decirlo a modo de sentencia, en el mundo textual de la cultura, de modo que no estimo necesario intentar explicar o justificar, y menos aún enmendar, esta circularidad. Los textos nacen de interpretaciones, los textos producen interpretaciones; o también: las interpretaciones generan textos que generan interpretaciones que generan textos... sin que resulte posible, comúnmente, fijar límites demasiado netos o definitivos en el proceso. Y no queremos, con esto, abogar por ningún derecho a la “interpretación salvaje”, sino sencillamente recordar que en la complejidad de las relaciones intra-, inter- y extra-textuales se juegan los desplazamientos, los equilibrios y las coherencias que hacen del texto un *objeto interpretable*.

5) Los recorridos textuales que me propongo examinar son los siguientes:

- primer recorrido: hacia una ciencia del lenguaje;
- segundo recorrido: la semiología;
- tercer recorrido: del habla a la lengua;
- cuarto recorrido: el problema del tiempo;
- quinto recorrido: forma y sustancia, potencia y acto;
- sexto recorrido: el significado.

Puesto que, una vez desarrollados, estos seis temas excederían con creces los límites de espacio que se suelen asignar a un artículo científico, no me queda más remedio que dividirlos. Voy a presentar en esta primera parte de mi texto, pues, sólo los dos primeros recorridos, dejando los restantes cuatro para una segunda y una tercera parte que se publicarán (si hay suerte) en otro momento.

2. PRIMER RECORRIDO: HACIA UNA CIENCIA DEL LENGUAJE

El punto de partida y, a la vez, el “eje” o “pivote” alrededor del cual girará y oscilará nuestra lectura del *Curso* es la siguiente constatación: la teoría saussureana nace y toma forma a partir de la exigencia de dar un estatus científico riguroso a la lingüística. Sobre todo porque, como señaló el propio Saussure (1945 [1916]: 48), aunque “en la vida de los individuos y en la de las sociedades no hay factor tan importante como

el lenguaje”, lo cierto es que, al considerar su estudio, cabe concluir que “no hay terreno donde hayan germinado más ideas absurdas, prejuicios, espejismos y ficciones”. No parece, pues, que Saussure estuviera muy conforme con el estado de los estudios lingüísticos de su tiempo, dato que subrayan también los editores del *Curso* al empezar su introducción:

Muy a menudo oímos a Ferdinand de Saussure deplorar la insuficiencia de los principios y de los métodos que caracterizaban a la lingüística en cuyo ambiente había crecido su genio, y toda la vida buscó obstinadamente las leyes directrices que pudieran orientar su pensamiento a través de ese caos (Bally y Sechehaye, en Saussure, 1945 [1916]: 31).

También Ducrot y Todorov, al introducir la entrada *Saussurianismo* de su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, se mueven en la misma dirección:

Después de escribir, a los veintiún años, una Memoria sobre el sistema primitivo de las vocales indoeuropeas (París, 1878), obra que se destaca entre los aciertos de la escuela neogramática, el lingüista suizo Ferdinand de Saussure abandona casi por completo las investigaciones lingüísticas porque sus fundamentos le parecen inciertos y piensa que tales estudios deben postergarse hasta que se revisen por completo las premisas de la lingüística. Él mismo intenta esa revisión y presenta los resultados de sus trabajos en tres cursos dados en Ginebra entre 1906 y 1911, y publicados tres años después de su muerte por algunos de sus discípulos, con el título de Curso de lingüística general (París, 1916) (Ducrot y Todorov, 1972: 29).

Hay que reconocer, sin embargo, que si la lingüística se encontraba, según Saussure, en un estado caótico, no era sólo por la insuficiencia de sus principios y métodos disciplinares: su propio objeto de estudio, el lenguaje humano, es una materia extraordinariamente compleja que difícilmente se presta a algún tipo de sistematización racional.

Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad (Saussure, 1945 [1916]: 51).

Dicho “caos” sólo podía ser afrontado y superado con espíritu y, diremos, con voluntad de científicos. Sin querer otorgar —o restar— excesiva importancia a un dato meramente biográfico, no se olvide que Saussure creció rodeado, en su ambiente familiar, de científicos y de recuerdos de científicos, naturalistas, químicos, físicos y geólogos (De Mauro, 1967b: 286-287), y que por ende bien conocía cuáles eran los objetivos y los requisitos de la “ciencia” tal y como se practicaba en su tiempo⁴. Léanse, sin más, los objetivos que Saussure asigna a la lingüística:

- a) hacer la descripción y la historia de todas las lenguas de que pueda ocuparse [...];*
- b) buscar las fuerzas que intervengan de manera permanente y universal en todas las lenguas, y sacar las leyes generales a que se puedan reducir todos los fenómenos particulares de la historia;*
- c) deslindarse y definirse ella misma*
(Saussure, 1945 [1916]: 46).

Reconocemos, en el punto ‘a’, una admisión del valor general de los estudios lingüísticos; y reconocemos, en los puntos ‘b’ y ‘c’, los objetivos mismos del *Curso*.

El punto ‘c’, en particular, reviste una importancia fundamental para Saussure, ya que sin esa “operación elemental” que es “determinar la naturaleza de su objeto de estudio”, “una ciencia es incapaz de procurarse un método” (Saussure, 1945 [1916]: 42). Como también comenta Coquet:

4. Desde esta perspectiva, diría que cobran nuevo interés, en el *Curso*, las frecuentes comparaciones entre la lingüística y las demás ciencias, por un lado, y los numerosos símiles inspirados en el mundo de las ciencias naturales, por otro.

Afirmar la autonomía de sus disciplinas: este era, a comienzos del siglo XX, el proyecto científico común a sociólogos y lingüistas. La lengua, así como el “pensamiento colectivo”, debe ser estudiada en sí misma y por sí misma –αὐτὸ καὶ αὐτὸ, decía Aristóteles en el Organon– conservando la especificidad de cada término de la proposición (Coquet, 2008: 62; la traducción es mía).

Así pues, si ya Benveniste (1975: 87-88) subrayó que para Saussure el proyecto de la lingüística sólo era posible delimitando su objeto de estudio y descubriendo el principio de unidad que domina la multiplicidad de las manifestaciones del lenguaje, hay que añadir que tales requisitos se inspiraban y enmarcaban en una concepción general, y por entonces canónica, del correcto quehacer científico.

A fin de afirmar y establecer la autonomía de la ciencia de la lengua, Saussure llevó adelante una doble estrategia legitimadora, operando tanto en la vertiente externa, o inter-disciplinaria, de la lingüística como en su vertiente interna, o intra-disciplinaria. Por el lado externo, la consigna era la de establecer conexiones claras entre la lingüística y las demás disciplinas científicas; es decir: buscar y definir el lugar que le corresponde a la lingüística en el *sistema de las ciencias*. Por el lado interno, se trataba de delinear y describir de la forma más precisa y completa posible su *objeto de estudio* y su *metodología*. A la primera consigna podemos reconducir la noción saussureana de *semiología*; a la segunda, la noción de *lengua* (dedicaremos a tales nociones, respectivamente, nuestro segundo y tercer recorrido).

Es, en suma, la exigencia de una *racionalización rigurosa* del estudio del lenguaje humano –estudio hasta entonces “caótico”– lo que motiva las principales elecciones teóricas y metodológicas de Saussure y, asimismo, cabe suponer, las principales elecciones textuales de sus editores. Hasta llegar a la célebre sentencia con la que se cierra el *Curso*: “*la lingüística tiene por único y verdadero objeto la lengua considerada en sí misma, y por sí misma*” (Saussure, 1945 [1916]: 364).

Tal como apunta De Mauro (1967b: 455), es bien posible que esta frase sea una libre creación –o manipulación– de los editores, ya que no hay constancia de ella en los apuntes que se han conservado de Saussure

y de sus alumnos. Los editores, probablemente, pensaron “resumir” con esta fórmula el “hallazgo” más importante de Saussure, el eje de todo su sistema teórico, y lo cierto es que muchos continuadores del lingüista suizo se movieron en la misma dirección:

buena parte de la lingüística de inspiración estructuralista ha creído que respetar a S. significaba hacer caso omiso de los desequilibrios del sistema, de la dinámica sincrónica, de los condicionamientos sociales, de los fenómenos evolutivos, del nexo entre estos y las diferentes contingencias históricas, de todo el fluctuar de fenómenos lingüísticos de los y por los que la lengua es forma (De Mauro, 1967b: 456; la traducción es mía).

Según De Mauro, en cambio, jamás sostuvo Saussure que el único y verdadero “objeto de estudio” de la lingüística es la *langue*, el sistema acrónico de las oposiciones relevantes, siendo este sistema, más bien, “norma y forma de una materia extremadamente heterogénea y variada que toda cabe en el legítimo dominio del estudio lingüístico”; el sistema, en otros términos, sería para Saussure el “*objet* específico de la lingüística” sólo en la medida en que constituye el “principio ordenador de los conocimientos lingüísticos” (ibíd.).

Al respecto, quisiera añadir que, si no separamos convenientemente la *ontología de la lengua* de la *metodología de su estudio* (y aun de las *condiciones de su conocimiento*), corremos el riesgo de tergiversar, una vez más, el pensamiento saussureano. Así pues, si tiene razón De Mauro en sostener que la arbitrariedad del signo lingüístico es directa consecuencia y garantía última de la historicidad de la lengua, fenómeno necesariamente social y contingente, también es cierto que esa misma arbitrariedad conduce a la necesidad de considerar la lengua como un hecho esencialmente abstracto y sincrónico (so pena de volver al “caos” de los estudios lingüísticos pre-saussureanos): “como el signo lingüístico es arbitrario por naturaleza, parece a primera vista que nada impide [] un sistema libre que sólo dependa de sus principios lógicos, y como una ciencia pura de relaciones abstractas” (Saussure, 2002: 293).

En definitiva, la estrategia científica que Saussure quiere llevar a cabo es, desde el punto de vista metodológico, *aislante y reduccionista*:

enfrentada a una realidad “caótica” de hechos y fenómenos, tarea de la ciencia es la de *simplificar* dicha realidad, *abstrayendo* y *aislando* (y casi se podría decir: “descorporeizando”) un sistema limitado y estable de leyes, relaciones y elementos y *reduciendo* a su funcionamiento la pluralidad de las manifestaciones observadas. La lingüística debe, en otros términos, buscar y aislar *patrones formales regulares*, o “tipos generales”, en palabras del propio Saussure, “tipos generales” que sólo resultan posibles “por el recuerdo de un número suficiente” de formas similares y que sólo “tienen su base en la lengua en forma de recuerdos concretos” (Saussure, 1945 [1916]: 210).

Se trataba de acatar, en suma, los dos principios que han guiado el correcto quehacer de la ciencia occidental desde el siglo XVII hasta el siglo XX (y de los que Newton y Darwin son, precisamente, dos preclaros exponentes):

- i) hay que reducir lo complejo a lo simple;
- ii) hay que reducir la pluralidad a la unidad.

Principios perfectamente aplicables en lingüística, siempre y cuando nos centremos en lo esencial: el sistema regular de la lengua, tal y como se define en el uso social (con sus hábitos y convenciones transindividuales) y tal y como se graba y reproduce en la mente (en el cerebro) de todos los hablantes.

Como también sostiene Saussure en el *Curso* (1945 [1916]: 190), si la lingüística pudiera *determinar* los elementos que maneja, “cumpliría su tarea completa, pues habría reducido todos los fenómenos de su competencia a su principio primordial”; o en uno de sus apuntes: “El mecanismo de la lengua –contemplada en su totalidad EN UN MOMENTO DADO, que es el único modo de estudiar su mecanismo– un día quedará reducido a fórmulas relativamente sencillas” (Saussure, 2002: 47). Objetivo irrealizado y difícil de realizar, pero necesario e inaplazable si la lingüística quiere cumplir con su cometido de ciencia rigurosa.

3. SEGUNDO RECORRIDO: LA SEMIOLOGÍA

Si mi recuento no yerra, el sustantivo “semiología” y el adjetivo “semiológico” en el *Curso* aparecen, respectivamente, trece⁵ y diez veces.

5. Once, en realidad, si descontamos un título y una nota a pie de página, ocurrencias que con toda

Pudiera parecer poco, pero habría que considerar también que el *Curso* no es un libro que verse sobre semiótica, sino sobre lingüística, y que la semiótica, hecho aún más importante, a comienzos del siglo XX ni siquiera existía (aunque Peirce, apasionado inventor de nuevas disciplinas, al otro lado del Atlántico y sin que Saussure tuviera noticia de ello, en aquellos mismos años estaba elaborando su propia teoría semiótica).

En efecto, Saussure llegó a convencerse de la conveniencia –y aun de la necesidad– de una “disciplina general de los signos” –de la que la lingüística, a la postre, no sería más que una rama especializada– bien antes de impartir sus cursos de lingüística general, como demuestra el hecho de que el profesor Adrien Naville, de la Facultad de Letras y Ciencias Sociales de la Universidad de Ginebra, incluyera la semiología saussureana en la edición de 1901 de su obra *Classification des Sciences* (1ª ed.: 1888). La “presentación oficial” de la semiología, por lo tanto, es anterior de quince años a la publicación del *Curso*. Escribe Naville:

M. Ferdinand de Saussure insiste en la importancia de una ciencia muy general, que él llama semiología y cuyo objeto serían las leyes de la creación y transformación de los signos y de su significado⁶. La semiología es una parte esencial de la sociología. Como el más importante de los sistemas de signos es el lenguaje convencional de los hombres, la ciencia semiológica más avanzada es la lingüística o ciencia de las leyes de la vida del lenguaje. La fonología y la morfología tratan sobre todo de las palabras, la semántica del significado de las palabras; querer separar estos estudios el uno del otro equivaldría a mal comprender sus objetos. Los lingüistas actuales han renunciado a las explicaciones puramente biológicas (fisiológicas) en fonología y consideran con razón la lingüística entera como una ciencia psicológica. La lingüística es, o al menos tiende a ser cada vez más,

evidencia debemos a los editores; además, seis ocurrencias se concentran sólo en el tercer apartado del tercer capítulo de la Introducción, dedicado, precisamente, al “Lugar de la lengua en los hechos humanos: la semiología”.

6. Recordemos que Naville subdivide todas las ciencias en tres grupos: las *ciencias de las leyes*, o teorematía, las *ciencias de los hechos*, o historia, y las *ciencias de las reglas ideales de acción*, o canónica.

una ciencia de las leyes; ella se distinguirá cada vez más netamente de la historia de la lengua y de la gramática (Naville, 1901: 104; la traducción es mía).

También en las tablas finales que resumen su clasificación de las ciencias, Naville incluye la “lingüística” entre las ciencias nomotéticas y, más concretamente, entre las ciencias psicológicas, mientras que rubrica la “historia lingüística” entre las ciencias históricas; como decir: si la lingüística sincrónica descubre leyes, la lingüística diacrónica describe hechos; sus objetos, así como sus objetivos, son harto diferentes.

En una de las notas de Saussure, posterior a la edición de 1901 del libro de Naville –convenientemente citado en el texto–, encontramos el siguiente apunte:

Ha habido discusiones para saber si la lingüística pertenecía al orden de las ciencias naturales o al de las ciencias históricas. No pertenece a ninguno de los dos, sino a un compartimiento de las ciencias que, si no existe, debería existir con el nombre de semiología, es decir, ciencia de los signos o estudio de lo que se produce cuando el hombre trata de significar su pensamiento por medio de una convención necesaria. Entre todos los sistemas semiológicos el sistema “lengua” es el único [...] que ha tenido que enfrentarse a la prueba de encontrarse en presencia del Tiempo, que no se basa simplemente en el mutuo consentimiento de vecino a vecino, sino también en la relación de padre a hijo por imperiosa tradición y está sometido al azar de lo que ocurra en esta tradición [...]. Este hecho [...] es ignorado por los filósofos: ninguno de ellos enseña lo que sucede en la transmisión de una semiología. Y en cambio ese mismo hecho acapara de tal modo la atención de los lingüistas que estos llegan a creer que su ciencia es histórica o eminentemente histórica, cuando no es nada más que semiológica; por eso está enteramente incluida en la psicología, con tal de que esta por su parte comprenda que tiene en la lengua un objeto que se extiende a través del tiempo y la obliga absolutamente a salir de

sus especulaciones sobre el signo momentáneo y la idea momentánea (Saussure, 2002: 234-235).

Si la lingüística es una ciencia, pues, no es una ciencia natural (o fisiológica), y tampoco histórica, sino semiológica. El hecho de que la lengua esté expuesta a los *azares de la tradición* y a los *efectos del tiempo* produce ese “desdoblamiento necesario” de la lingüística en sincrónica y diacrónica, pero no modifica lo esencial de su objeto específico, el cual, más allá de sus concretas realizaciones –o actualizaciones– contingentes, fisiológicas e históricas, es y sigue siendo un sistema de oposiciones relevantes en la conciencia de los miembros de una colectividad hablante.

Por ello, también llama la atención, en la cita anterior, el sintagma “transmisión de una semiología”, pues parece que aquí el término “semiología” no remite tanto a un tipo de estudio como a un *objeto de estudio*; un objeto de estudio que, en otro interesante apunte saussureano, es definido explícitamente como “un sistema de signos totalmente independiente de sus antecedentes y tal como existe en la mente de los sujetos hablantes” (Saussure, 2002: 47). Se da, también en este caso, cierta oscilación terminológica por parte de Saussure, luego convenientemente “depurada” en el *Curso*⁷.

Ahora bien, tal y como se desprende de los textos de Saussure y de Naville aquí citados, resulta claro que la semiología es una ciencia psicológica, pues en todo caso atañe a las manifestaciones del espíritu humano, y más específicamente una ciencia sociológica, ya que se ocupa de tales manifestaciones en el transcurso del vivir social. La dimensión colectiva de los sistemas de signos es un punto tan importante que Saussure afirma claramente que la naturaleza social del signo es un *factor intrínseco* de todo sistema semiológico:

Solamente el sistema de signos convertidos en cosa de la colectividad merece el nombre de, es un sistema de signos: porque desde ese momento el conjunto de sus condiciones de vida es tan distinto de todo lo que puede constituirlo fuera de esto que el resto parece desprovisto de importancia.

7. No se olvide que Saussure (2002: 237) hasta llegó a emplear el término “signología” para hablar de la ciencia de los signos. Existe, por ende, un Saussure “alternativo” que propone una disciplina científica llamada “signología”, cuyo principal objeto de estudio serían las “semiologías”.

[...]

Llegados a este punto, vemos definirse, precisarse mejor el horizonte de la semiología, porque negamos que todo lo que se asemeja al signo tenga una naturaleza basada en las condiciones individuales, o más exactamente, sólo reconocemos como semiológica la parte de los fenómenos que aparece como producto social de modo característico.

[...]

Sea cual sea su naturaleza más particular, la lengua, como las otras clases de signos, es ante todo un sistema de valores, y esto pone el fenómeno en su lugar. En efecto, toda clase de valor, aunque recurra a elementos muy diversos, solamente tiene su base en el medio y la potencia sociales. Es la colectividad la que es creadora del valor, lo cual significa que este no existe antes y fuera de aquella, ni en sus elementos descompuestos ni en los individuos (Saussure, 2002: 253-254).

Ahora bien, si es verdad que la “colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y en el consenso generales” (Saussure, 1945 [1916]: 193) y que, por ende, la semiología se ocupa de hechos intrínsecamente sociales, cabe preguntar cómo resulta posible concebir los signos y sus “dos caras”, el significado (o “concepto”) y el significante (o “imagen acústica”, en el caso de la lengua), como entidades meramente psicológicas, es decir, en este caso, entidades de conciencia.

Según Foucault (1966), el nexo binario entre la “idea” de una “cosa representante” (el significante) y la “idea” de una “cosa representada” (el significado) ya se hallaba en la *gramática de Port-Royal* y constituyó un punto firme en toda la reflexión acerca de los procesos signícos a lo largo de los siglos XVII y XVIII, de modo que, concluye Foucault (1966: 83), era inevitable que “Saussure, al retomar el proyecto de una semiología general, diera del signo una definición que ha podido parecer ‘psicologista’ (nexo de un concepto y de una imagen): en realidad, él de esta manera redescubría la condición clásica para pensar la naturaleza binaria del signo”.

Pero este “redescubrimiento” no respondía a una operación de gusto

filológico, sino a unas nuevas y fuertes exigencias de sistematización disciplinaria. En primer lugar, la lingüística, a través de la semiología (o de la “signología”), encontraba su “lugar natural” en la jerarquía de las ciencias humanas, según un sistema de inclusiones lógicas sucesivas, desde lo más específico hacia lo más general: lingüística® semiología® sociología® psicología (social); y se independizaba, asimismo, de aquellas disciplinas que hasta entonces habían mantenido el monopolio de los estudios lingüísticos: la gramática, la filología y la gramática comparada. En segundo lugar, los objetivos y la metodología de la lingüística no sólo encontraban el respaldo de los objetivos y la metodología de una ciencia más general, la semiología, sino que, siendo la lingüística la ciencia semiológica *más avanzada* y la lengua el *más importante* de los sistemas de signos, también encontraban un nuevo y fértil terreno de aplicaciones, comparaciones y generalizaciones explicativas. En tercer lugar, como veremos mejor en nuestro siguiente recorrido, *reducir* explicativamente los fenómenos observados a un conjunto limitado de leyes psicológicas subyacentes, aunque generadas por las dinámicas sociales –y es aquí que se injerta la “recuperación” señalada por Foucault–, presentaba la no desdeñable ventaja de poder excluir de los objetivos inmediatos de la disciplina el de dar cuenta del “caos” de las realizaciones individuales y de las contingencias externas (y espero con esto haber matizado convenientemente lo que sostuve en Lampis, 2016: 108).

Pero veamos, finalmente, también aquellos pasajes del *Curso* en que se presenta la nueva disciplina:

I

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas.

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego sēmeion, ‘signo’). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto

que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos.

Al psicólogo toca determinar el puesto exacto de la semiología; tarea del lingüista es definir qué es lo que hace de la lengua un sistema especial en el conjunto de los hechos semiológicos. Más adelante volveremos sobre la cuestión; aquí sólo nos fijamos en esto: si por vez primera hemos podido asignar a la lingüística un puesto entre las ciencias es por haberla incluido en la semiología.

¿Por qué la semiología no es reconocida como ciencia autónoma, ya que tiene como las demás su objeto propio? Es porque giramos dentro de un círculo vicioso: de un lado, nada más adecuado que la lengua para hacer comprender la naturaleza del problema semiológico; pero, para plantearlo convenientemente, se tendría que estudiar la lengua en sí misma; y el caso es que, hasta ahora, casi siempre se la ha encarado en función de otra cosa, desde otros puntos de vista.

[...]

Para nosotros, por el contrario, el problema lingüístico es primordialmente semiológico, y en este hecho importante cobran significación nuestros razonamientos. Si se quiere descubrir la verdadera naturaleza de la lengua, hay que empezar por considerarla en lo que tiene de común con todos los otros sistemas del mismo orden; factores lingüísticos que a primera vista aparecen como muy importantes (por ejemplo, el juego del aparato fonador) no se deben considerar más que de segundo orden si no sirven más que para distinguir a la lengua de los otros sistemas. Con eso no solamente se esclarecerá el problema lingüístico, sino que, al considerar los ritos, las costumbres, etc., como signos, estos hechos aparecerán a otra luz, y se sentirá la

necesidad de agruparlos en la semiología y de explicarlos por las leyes de esta ciencia (Saussure, 1945 [1916]: 60-62).

II

cuando la semiología esté organizada se tendrá que averiguar si los modos de expresión que se basan en signos enteramente naturales —como la pantomima— le pertenecen de derecho. Suponiendo que la semiología los acoja, su principal objetivo no por eso dejará de ser el conjunto de sistemas fundados en lo arbitrario del signo. En efecto, todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, lo que viene a ser lo mismo, en la convención. [...] Se puede, pues, decir que los signos enteramente arbitrarios son los que mejor realizan el ideal del procedimiento semiológico; por eso la lengua, el más complejo y el más extendido de los sistemas de expresión, es también el más característico de todos; en este sentido la lingüística puede erigirse en el modelo general de toda semiología, aunque la lengua no sea más que un sistema particular (Saussure, 1945 [1916]: 130-131).

III

La continuidad del signo en el tiempo, unida a la alteración en el tiempo, es un principio de semiología general; y su confirmación se encuentra en los sistemas de escritura, en el lenguaje de los sordomudos, etc. (Saussure, 1945 [1916]: 143).

IV

hace falta una masa parlante para que haya una lengua. Contra toda apariencia, en momento alguno existe la lengua fuera del hecho social, porque es un fenómeno semiológico. Su naturaleza social es uno de sus caracteres internos (Saussure, 1945 [1916]: 144).

V

el sistema nunca es más que momentáneo: varía de posición a posición. Verdad que los valores dependen también, y sobre todo, de una convención inmutable, la regla de juego, que existe antes de iniciarse la partida y persiste tras cada jugada. Esta regla admitida una vez para siempre existe también en la lengua: son los principios constantes de la semiología (Saussure, 1945 [1916]: 159).

VI

en los sistemas semiológicos, como la lengua, donde los elementos se mantienen recíprocamente en equilibrio según reglas determinadas, la noción de identidad se confunde con la de valor y recíprocamente (Saussure, 1945 [1916]: 189).

VII

En la lengua, como en todo sistema semiológico, lo que distingue a un signo es todo lo que lo constituye. La diferencia es lo que hace la característica, como hace el valor y la unidad (Saussure, 1945 [1916]: 205).

Así pues, según Saussure, la semiología, a pesar de que todavía no exista ni podamos saber cómo será, tiene un lugar “determinado de antemano” en el sistema de las ciencias (‘i’). Que esto sea así resulta evidente porque los seres humanos, en el transcurso de nuestros innumerables tratos sociales, sin duda empleamos y reconocemos signos y porque el uso de estos signos está seguramente reglamentado y responde, por ende, a leyes generales que pueden ser estudiadas por una disciplina específica.

La lingüística, de tal modo, encuentra un cómodo alojamiento en el edificio de las ciencias sociales y, en última instancia, psicológicas. No se nos debe escapar aquí, sin embargo, una interesante *petitio principii*. La lingüística, sostiene Saussure, es sólo una rama especializada de la semiología, disciplina que todavía no existe y cuyo exponente más prestigioso sería... la propia lingüística. Así, todos los principios semiológicos generales enunciados por Saussure son principios referidos a la lengua para los que *se supone*, sin más, una generalización semiológica:

- el signo es arbitrario ('ii') –es decir, es *inmotivada* la unión, el vínculo entre el significante y el significado–, siendo su único fundamento un “hábito colectivo” (de aquí, según De Mauro, la irreductible dimensión histórica de la lengua); incluso ahí donde se puede hablar de algún tipo de motivación (como en la pantomima, las palabras onomatopéyicas y las onomatopeyas), esta sólo sería parcial y conduciría, en cualquier caso, a fenómenos límites en el dominio semiológico;

- el signo tiene continuidad en el tiempo, aun cuando se altera ('iii'); es otro efecto de la arbitrariedad y de la “regencia” social del signo: el reconocimiento colectivo y continuo del signo es lo único que puede darle valor semiológico ('iv');

- el sistema de los signos es “momentáneo”, esto es, puede ser aprendido, configuración tras configuración, sólo como una totalidad sincrónica de elementos co-presentes e inter-determinados ('v');

- el valor de un signo –su posición relativa a los signos con el que se combina sintagmáticamente y con los que entra en relaciones asociativas (por sinonimia, antonimia, analogía, etc.)– constituye su identidad, su reconocibilidad en tanto que signo ('vi'); es, en otros términos, la diferencia de un signo con respecto a los demás signos del sistema lo que lo individúa como signo y determina su función ('vii').

Todos estos principios, aplicables al sistema de la lengua, pueden ser extendidos también a los demás sistemas de signos; se da por sentada, pues, la legitimidad de tal extensión, aunque es la aplicabilidad semiológica general de los principios lo que (también) debería legitimarlos como asertos científicos.

Cabe recordar que la lingüística, así como vaticinó Saussure y por los mismos motivos que él adujo, se impuso con frecuencia –y aún hoy en día sigue imponiéndose– como modelo para las demás disciplinas semióticas. Como también cabe recordar que la “crisis” del modelo semiolingüístico saussureano se debió, precisamente, a su inaplicabilidad a muchas manifestaciones semióticas de tipo continuo y analógico –incluidas muchas manifestaciones discursivas– y a la exigencia de proponer modelos explicativos que pudieran dar cuenta de la diversidad y la heterogeneidad internas de los diferentes sistemas semióticos investigados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, E. (1975). "Semiologia della lingua". En *Semiotica in nuce. Volume II. Teoría del discurso*, P. Fabbri y G. Marrone (eds.), 86-98. Roma: Meltemi, 2001.
- BERTRAND, D. (2000). *Basi di semiotica letteraria*. Traducción de A. Perri. Roma: Meltemi, 2002.
- COQUET, J.-C. (2008) *Le istanze enuncianti. Semiotica e fenomenologia*. Traducción de E. Nicolini. Roma: Bruno Mondadori.
- DE MAURO, T. (1967a). *Introduzione*. En Saussure, 1967 [1922]: V-XXIII.
- _____. (1967b). *Notizie biografiche e critiche su F. de Saussure / Note*. En Saussure, 1967 [1922]: 285-456.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción de E. Pezzoni. México: Siglo XXI, 2009.
- FABBRI, P. y MARRONE, G. (eds.) (2000). *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*. Roma: Meltemi.
- FOUCAULT, M. (1966). *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Traducción de E. Panaitescu. Milano: Rizzoli, 1998.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2002). *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona: Anthropos.
- HJELMSLEV, L. (1961). *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Introducción y traducción de G. C. Lepschy. Torino: Einaudi, 1968.
- LAMPIS, M. (2016). *Tratado de semiótica caótica*. Sevilla: Alfar.
- NAVILLE, A. (1901). *Nouvelle classification des sciences. Étude philosophique*. París: Félix Alcan.
- SAUSSURE, F. de (1916). *Cours de linguistique générale*. Edición crítica preparada por T. De Mauro. París: Payot, 2005.
- _____. (1945 [1916]). *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de A. Alonso. Buenos Aires: Losada, 1973.
- _____. (1967 [1922]). *Corso di linguistica generale*. Introducción, traducción y comentario de T. De Mauro. Roma-Bari: Laterza, 2005.
- _____. (2002). *Escritos de lingüística general*. Edición de S. Bouquet y R. Engler. Traducción de C. U. Lorda Mar. Barcelona: Gedisa, 2004.
- ŠTÚR, M. (2013). "Three Basic Language and Semiotic Dichotomies after One Century of Development and the Complexity of Semiotic

System”. *XLingue Journal*, 6.4, 3-17.

Recibido el 6 de marzo de 2017.

Aceptado el 16 de abril de 2017.

LOS PERSONAJES DE CHIRBES Y LA GUERRA Y POSGUERRA ESPAÑOLAS

CHIRBES' CHARACTERS AND THE SPANISH CIVIL WAR AND POST-WAR PERIOD

Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ

Université de Neuchâtel

jacobo.llamas@unine.ch

A algunos críticos que me dicen que he trazado una biografía literaria de mi generación puedo asegurarles que ha sido sin premeditarlo: cada novela ha surgido como reacción ante lo que no compartía o entendía.
(Chirbes, 2010: 28)

Resumen: En este trabajo se examina la recurrencia con la que los personajes de Chirbes evocan la Guerra Civil y la posguerra españolas. La vivencia de estos hechos marcó a quienes sobrevivieron al conflicto y a sus descendientes, que viven o han vivido bajo un régimen totalitario. La primacía de valores como los de sumisión, sinrazón, traición o frustración impidió la regeneración de la sociedad española durante el franquismo, la construcción de un país más ético y justo durante la Transición, y un cambio de actitud durante la democracia actual. Esta visión proyectada por los personajes coincide además con la del propio Chirbes.

Palabras clave: Rafael Chirbes. Personajes. Guerra Civil. Franquismo. Democracia.

Abstract: This work specifically explains the recurrence with which

Chirbes's characters evoke the Spanish Civil War and post-war Spain. These circumstances marked the behavior of those who survived the conflict and their descendants, who live or have lived under a totalitarian regime. The submission, injustice, betrayal or frustration impeded the regeneration of Spanish society during Francoism, the construction of a more ethical and just country during the Transition, and a change of attitude during the current democracy. The vision projected by the characters coincides besides with the Chirbes' perspective.

Key Words: Rafael Chirbes. Characters. Spanish Civil War. Francoism. Democracy.

1. INTRODUCCIÓN

Las novelas de Rafael Chirbes ofrecen una gran continuidad temática, estructural y elocutiva, en especial a partir de la publicación de la *La larga marcha*, con la que el autor inicia una trilogía que abarca desde el final de la Guerra Civil española hasta la muerte de Franco, y en la que combina por primera vez la voz de distintos personajes mediante el uso del monólogo interior y del estilo indirecto libre¹. Temáticamente destaca en ellas el contraste entre individuos opulentos y acomodados e individuos desfavorecidos y desarraigados; entre el presente y el pasado; entre la visión íntima del mundo y el comportamiento público; entre el entorno familiar y el social; entre los procesos intelectuales, que separan al hombre del animal, y los fisiológicos, que lo acercan; entre la utilidad o inutilidad del arte y el trabajo manual; entre los espacios urbanos y rurales. A estos asuntos se superponen hechos de la Guerra Civil, la posguerra, el franquismo, la Transición y los gobiernos de la democracia, que ilustran la autarquía; el hambre; la violencia; la traición; la venganza; la represión; el exilio; la apertura y el desarrollismo de los años sesenta; la lucha antifranquista; la corrupción; la codicia, la desmemoria; el auge de la construcción o la crisis económica subsiguiente².

1. El propio Chirbes constató: "[...] en realidad he escrito una sola novela. Es decir, que todas las novelas se podrían leer como una sola" (Nichols, 2008: 224).

2. Aunque el marco histórico de las novelas de Chirbes no es objeto de examen en este trabajo, la mayor parte de los factores apuntados por el novelista durante la dictadura se sintetizan en Juliá (2003); López

Este texto se centra en la visión desesperanzada y cruel que los personajes de Rafael Chirbes esbozan sobre la Guerra Civil y la posguerra españolas, germen de la vileza, corrupción e insolidaridad de la sociedad durante los años sesenta y setenta, y cuyas consecuencias políticas, sociales, culturales, éticas y económicas perduran en la España actual³. La lectura que efectúan estos personajes coincide además con la visión negativa que el autor tenía sobre la sociedad mundial y la española en particular, que consideraba fragmentada desde la Guerra Civil, y cuya desunión e insolidaridad continuó durante la democracia por los desmanes del liberalismo.

Para el análisis de estos aspectos se parte de los conceptos señalados por Chirbes en diferentes textos y entrevistas; de las informaciones que el narrador ofrece sobre los personajes y de las convicciones, ideas y actitudes que van mostrando los personajes de ellos mismos y de otros personajes mediante sus reflexiones, acciones y relaciones. Estos dos últimos aspectos son muy relevantes en las novelas de Chirbes, puesto que en *Mimoun*, *La buena letra*, *En la lucha final*, *Los disparos del cazador*, *Los viejos amigos* y *Paris-Austerlitz* son los personajes quienes se retratan a sí mismos y a otros personajes y los que narran la historia a través de monólogos interiores, y puesto que en *La larga marcha*, *La caída de Madrid*, *Crematorio* y *En la orilla* resulta difícil discernir en ciertos pasajes entre la voz de los personajes y la del narrador *heterodiegético*, ya que el narrador adopta el tono o el punto de vista del personaje al que alude, tal y como resalta Berciano López (2015: 26-36)⁴.

2. CHIRBES Y EL PERSONAJE NOVELESCO

Los teóricos de la literatura destacan la complejidad y los abundantes problemas de categorización que plantean los personajes de ficción, los cuales admiten múltiples aproximaciones desde el punto de vista de su naturaleza (personaje y persona, individual y colectiva), desde

y Rodríguez (2010: 6) señalan algunos de los originados por la burbuja inmobiliaria de la primera década del siglo XXI, cuya génesis remontan al auge de la construcción en las playas del Mediterráneo a finales de 1950.

3. La lectura “psicocrítica” efectuada por García Pascual (2011: 109) apunta que en las novelas de Chirbes el camino de España hacia “las libertades tras la dictadura franquista fue una alternativa social, cultural y moral pactada, que trajo consigo una cadena de frustraciones en los sectores progresistas”.

4. Como se puede leer más abajo, a este tipo de narrador Chirbes se refirió en algunas ocasiones como un narrador que utiliza una “tercera persona compasiva” (Armada, 2013).

una perspectiva retórica (el decoro con el que se expresan), funcional (protagonistas, antagonistas, ayudantes, principales y secundarios), psicológica (planos y redondos, estáticos y dinámicos), histórico o social (trasuntos de una realidad histórica, de una comunidad o de un grupo social)⁵.

La crítica ha estudiado parte de estos aspectos en los personajes de las novelas de Chirbes para explicar la idiosincrasia y función de los mismos, y para clarificar y describir aspectos temáticos, estructurales e ideológicos de las novelas del escritor. Ninguno de estos estudios ha planteado, sin embargo, un marco teórico para el estudio del personaje en Chirbes, deudor de los planteamientos de la novela decimonónica, que utiliza el personaje como representación de un grupo o clase social, y de la novela psicológica, que muestra las motivaciones y pasiones íntimas de los personajes para justificar por qué sus actitudes y decisiones no siempre responden a sus convicciones ni a su posición económica y social⁶. García de León (2006) examina cómo los temores de los personajes afectan al “sentido histórico en sus vidas”, mientras que las guías de lectura sobre *Los viejos amigos*, *La larga marcha* y *Crematorio* de López Bernassochi y López de Abiada (2011a, 2011b, 2011c) definen a los personajes a partir de sus acciones, palabras y relaciones con otros personajes, y de las apreciaciones del narrador. Echeverría (2005: 185-186), López Merino (2005) y Pozuelo Yvancos (2010: 65-66) mencionan la tipicidad y el cierto

5. Lodge (2002: 114) indica: “Los personajes son seguramente el elemento aislado más importante de la novela [...]. Sin embargo, el personaje es probablemente, de todos los aspectos del arte de la ficción, el más difícil de analizar en términos técnicos. Ello se debe en parte a la amplísima gama de tipos de personajes y de maneras de representarlos: personajes principales y secundarios, redondos y planos, personajes vistos desde dentro de su propia mente [...] y personajes vistos desde fuera por otros [...]”. Kundera (1987: 12) observa: “El personaje no es un simulacro de ser viviente. Es un ser imaginario. Un ego experimental”. Maestro (1994) revisa los enfoques sobre el estudio del personaje literario y aplica un análisis funcional al estudio de los personajes del cuento de Julia Ibarra la *Melodramática vida de Carlota-Leopolda*; para Maestro (1994: 462) “el personaje es una unidad sintáctica del relato, como las funciones, el tiempo y el espacio, también elementos estructurales [...] y se configura como *unidad de función*, porque puede delimitarse funcionalmente al ser sujeto de acciones propias, como *unidad de sentido*, ya que es objeto de la conducta de otros personajes y puede delimitarse por relación a ellos, y como *unidad de referencias lingüísticas*, es decir, como unidad de todas aquellas referencias lingüísticas y predicados semánticos que se dicen sobre él”. Una síntesis sobre la concepción del personaje en la novela en Bobes Naves (1993: 144-165), Garrido Domínguez (1996: 103-167) o Sánchez Alonso (1998). Otras consideraciones sobre el personaje literario en Wood (2009: 79-105).

6. Benito Pérez Galdós fue uno de los principales referentes de la novela realista española para Chirbes, Faulkner lo fue en el ámbito de la novela psicológica anglosajona. No obstante, Chirbes también se fija en el decoro, Berciano López (2015: 29) destaca el habla andina del personaje de Liliana en *En la orilla*, y se podría resaltar igualmente la expresión clara y precisa de Rubén Bertomeu en *Crematorio*, que se corresponde con su elevada formación y su lucidez intelectual, o la expresión más burda e irreflexiva de Collado, acorde con sus escasos estudios y a los bajos fondos que frecuenta, pero estos aspectos exceden el objetivo de este trabajo.

maniqueísmo de los personajes de Chirbes en *La larga marcha*, *La caída de Madrid* y *Crematorio*, respectivamente. Santamaría Colmenero (2013: 156), en cambio, justifica la presencia de “personajes-tipo” en *La larga marcha*, que “obedece a una concepción de la historia de España como lucha de clases”, y en *La caída de Madrid*, en la que la mirada de los personajes ofrece “una multiplicidad de formas de entender y vivir las últimas horas de vida de Franco” (Santamaría Colmenero, 2013: 159)⁷.

Los textos de carácter ensayístico que Chirbes compuso para charlas y conferencias demuestran más interés por los valores semánticos del narrador, el punto de vista, la organización de la trama, el tiempo y el espacio o el discurso verbal que por los de los personajes, pese a que estos se convierten en narradores y actores, y en seres que habitan en un momento y un lugar determinado⁸. En estos escritos las referencias a ellos son pocas y bastante marginales, salvo en los textos titulados *Material de derribo* (Chirbes, 2002: 91-103) y *Lecciones cervantinas* (Chirbes, 2010: 87-111), en los que Chirbes ofreció claves para entender el uso que hizo del personaje en su propia obra al tratar de los de los personajes de *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, y de Cervantes:

Como decía Cernuda de Galdós, Marsé es tan grande que sabe colocarse a la altura de sus propios personajes, incluso de los que nos pueden parecer más abyectos, y se pone tan a ras de suelo que los tontos y los pedantes lo toman por pequeño (Chirbes, 2002: 102).

Cervantes enfrenta sus propias contradicciones a través de los personajes y las situaciones que crea; es más, los crea a unos y otras como interrogantes, y no como ilustraciones o como exposición de unas ideas sabidas de antemano: aplica esa fórmula contemporánea por la que la escritura

7. El texto de Ignacio Echeverría, que critica lo estereotipado de los personajes y el afán de ilustrar la historia colectiva “con una suerte de proselitismo pedagógico y sentimental”, se publicó por primera vez en 1996 en *Babelia*, suplemento cultural del periódico *El País*, y suscitó el enfado de Muñoz Molina (1996), quien defendió en otro artículo la calidad literaria de *La larga marcha* en la que “estallan en plenitud, todos los libros anteriores, todas las historias y los personajes que uno ha ido inventando a lo largo de su vida, todas las voces que ha escuchado, dentro y fuera de sí mismo”.

8. Entre estos textos sobresalen, para entender el proceder de Chirbes como novelista, los titulados *El novelista perplejo*, *El punto de vista* (Chirbes, 2002: 13-35, 69-103), *Introducción: La estrategia del boomerang* y *De qué memoria hablamos* (Chirbes, 2010: 11-37, 227-250).

es la forma de conocimiento del novelista.

[...]

Cervantes, que publica el grueso de su obra al filo de los sesenta, en el último tramo de su vida, se busca, melancólico, en la galería de sus personajes; ni los halaga, ni pretende ponerse por encima de ellos [...], porque acepta que el escritor no es uno u otros de los tipos que ha pintado en sus novelas, sino el interrogante que crece al moverse entre ellos; se busca a sí mismo abriéndose paso entre las razones de los otros, inquiere su forma de conducta entre las conductas ajenas, bracea en el mar de las opiniones de su época, entre las ideas en liza (Chirbes, 2010: 100, 104, 111).

El propio Chirbes expresó estas ideas en distintas entrevistas. En una de las concedidas en 2013 con motivo de la presentación de *En la orilla*, el escritor constató que los personajes de sus novelas tenían algo de sí mismo, de sus contradicciones, sensibilidad y demonios interiores. Entre todos, fue probablemente el personaje de Rubén Bertomeu, en *Crematorio*, con el que Chirbes estableció el mayor *tour de force* entre su persona y un personaje, al retratar a un individuo culto e inteligente, como el escritor, pero pragmático, autoritario y conspirador:

En todos los libros eres tú mismo en tus preocupaciones distribuido por una serie de personajes. Y si me preguntas quién es cada uno de los personajes que aparecen en Crematorio, diré: “Soy yo”. [...] La posición del novelista es esa incertidumbre de correr de un personaje a otro. ¿Pero tú con cuál estás? Estoy en la dinámica de moverme entre unos y otros, escuchar todas las razones, y cada cual que se forme su opinión. Me decían: “Hombre, es que el protagonista de ‘Crematorio’ qué malísimo es, es un especulador, es horroroso, y tal”. A mí no me parece un personaje tan malo. Es un personaje, un individuo que tiene una historia, y siento hacia él una especie de piedad... En alguna novela he hablado de la tercera persona compasiva. Hay una empatía con estos personajes. [...] [En] todos los

libros míos siempre aparezco yo por tres o cuatro lados, y amigos que me conocen dice: “Joder, en esta novela todos los personajes eres tú”. Y es verdad. Juegas con eso (Armada, 2013).

En los textos anteriores Chirbes da a entender que las voces de los personajes enriquecen, con su perspectivismo, los asuntos que trata en las novelas, y que matizaron o completaron sus convicciones como persona. Chirbes se presenta así como uno de esos escritores que, según Wood (2009: 95), están “menos interesados, o quizás menos naturalmente dotados” para crear personajes variados que no se parecen nada a ellos, “pero que, sin embargo, tienen muchísimo interés en el yo”; y se aproxima una vez más a los postulados de Bajtin para quien el personaje posee, al decir de Bobes Naves (1993: 54), “un discurso propio constante, que se contrasta de inmediato con la voz del narrador, pero también con la de los otros personajes”, de manera que “a través de toda la estructura de la novela, el autor no habla del personaje, sino *con* el personaje”⁹.

Al caracterizar a los individuos, Chirbes diseminó sus odios y afectos, sus reflexiones e inquietudes, sus vacilaciones y dudas, incluso sus propias circunstancias vitales, de forma que se intuyen trasuntos del autor en varios de ellos: el protagonista de *Mimoun* es profesor de español y novelista en Marruecos, como lo fue el propio Chirbes en la Universidad de Fez durante dos cursos. En *La larga marcha*, José Luis del Moral y Raúl Vidal comparten circunstancias con el escritor, quien cursó, como estos personajes, parte de los estudios en un internado de León y se trasladó después a Madrid para los estudios preuniversitarios e iniciar posteriormente una carrera universitaria. Carlos, escritor homosexual en *Los viejos amigos*, parece otro trasunto del propio Chirbes. Incluso personajes menos afines a la personalidad del autor muestran similitudes biográficas: Ana dirige en *La buena letra* una carta a su hijo, que pertenece a la misma generación que el escritor, y Francisco, personaje de *En la orilla*, trabajó, al igual que Chirbes, como crítico gastronómico (una

9. Chirbes manifestó su acuerdo con las ideas polifónicas y el dialogismo de Bajtin en distintos lugares; por ejemplo, Chirbes (2010: 27) reconoció que su empeño como novelista se ajustaba a lo que el autor ruso afirmó “en su ensayo *Sobre el discurso novelesco*: ‘El prosista [...] intenta decir en el lenguaje de otro lo que le concierne personalmente [...] mide su propio mundo a partir de la escala lingüística de los otros’. Bajtin ve la novela como un ejercicio de indagación, de búsqueda de uno mismo entre las historias y razones de otros; es una idea que comparto”.

biografía de Chirbes en Val, 2015)¹⁰.

Desde una perspectiva creativa, este hecho puede lastrar la opinión sobre los personajes de Chirbes, porque en bastantes casos estos no son fruto de un ejercicio de imaginación y abstracción desbordante, sino una recreación de las vivencias del autor y son susceptibles, pues, de ser una simple extensión de la personalidad del escritor. De hecho, las pocas veces que Chirbes reproduce las palabras de los personajes en diálogos directos las voces se asemejan bastante al estilo del narrador y del escritor¹¹. El otro problema que manifiestan los personajes de Chirbes es el de su psicología y conducta, que están más determinadas por sus orígenes, clase social e intereses que por las experiencias en el relato, y por ello se juzgan en ocasiones como poco convincentes.

No obstante, estos posibles sesgos no afectan al propósito que Chirbes reservó a sus personajes: el de que fueran representativos de la sociedad española del siglo xx y comienzo del xxi, el que no resultasen unívocos ni sentimentaloides y, sobre todo, el de que sus pensamientos y razones desarrollasen, conectasen y agrupasen, con la complejidad debida, los motivos que abordó en sus textos. De este modo, por las novelas de Chirbes se suceden, con mayor o menor tipicidad, republicanos y franquistas, privilegiados y desfavorecidos, clases altas, medias y bajas, empresarios y trabajadores, personajes masculinos y femeninos, ancianos, adultos y jóvenes... Cada uno de ellos posee su propia biografía e impregnación ética y moral que, desarrolladas más prolijamente o menos, condicionan su carácter, acciones y “destinos individuales” (Jacobs 1999: 176). Así, la unión de las maneras de pensar, emociones y actitudes de los personajes recreados por Chirbes transmite una perspectiva panorámica y coral —o dialógica, según la proverbial categorización de Bajtin (1986: 13-71)— sobre la política, la sociedad, la economía y la cultura española desde el final de la Segunda República hasta el principio del siglo xxi. La lectura que se extrae de esta visión es negativa y abiertamente pesimista (Calvo Carilla, 2013), y tiene su origen, tal y como apreció Santamaría Colmenero

10. Chirbes (2002: 9) explicó que en sus novelas abordaba cuestiones íntimas “a través de personajes que no eran yo, o que sólo de refilón eran yo, o que eran tan yo que parecían otros”.

11. Dos de los rasgos estilísticos definitorios del estilo de Chirbes y de sus narradores son las figuras de repetición y la anteposición al verbo de miembros e incisos (Llamas Martínez, 2017), y estos se repiten, por ejemplo, en los monólogos interiores de los personajes o en los diálogos en estilo directo de *La caída de Madrid*: “—Le doy de comer a un hijo, o, para ser más exacto, les doy de comer a los dos hijos que tengo, o ¿quieres que te dé de comer más a ti?” (Chirbes, 2000b: 167).

(2013: 152) en *La larga marcha*, en la Guerra Civil: “[para los personajes de *La larga marcha*], el recuerdo de lo vivido en la guerra está tan presente que les impide proyectarse en un futuro distinto, mientras que sus hijos se verán inmersos en una lucha por desprenderse del pasado y proyectarse hacia un futuro que, sin embargo, se trasluce ya como fracaso”.

3. PERSONAJES DESOLADOS

Los individuos de las novelas de Chirbes que asistieron a la Guerra Civil se muestran como seres emocionalmente devastados por la guerra. Dos de los personajes que mejor ejemplifican este hecho son Vicente Tabarca, médico republicano de *La larga marcha* que tuvo que renunciar a una prometedora carrera científica y a sus convicciones al no poder huir al exilio, y el padre de Esteban en *En la orilla*, que luchó por la República durante la Guerra Civil y que se entregó después del conflicto para no perjudicar a su familia. Chirbes ni siquiera da nombre al padre de Esteban y subraya así la condición de ser ignorado y marginado; en el presente, el personaje, anciano y enfermo, es cuidado por el hijo, que no compartió sus ideales republicanos y que ha llevado la carpintería familiar a la ruina¹²:

*De joven [explica Esteban sobre su padre]¹³ quiso ser escultor; como quiso que lo fuera yo, pero el tumulto de la guerra frustró sus aspiraciones [...]
Se le quedaron congeladas en su año y pico de guerra y en los tres de cárcel y en la marginación que le acosó desde entonces [...]
“En la Escuela de Artes y Oficios [...] copiábamos la plaza San Ignacio de Roma, la cúpula del Panteón, los frisos de los frontones griegos, el alzado de los templos de Paestum, los relieves del Ara Pacis de Augusto. Todo eso lo dibujé y*

12. Del resto de personajes de *En la orilla* se conoce el nombre, pero no el apellido; López Merino (2005: 304-307) demuestra el simbolismo que el escritor concede a la onomástica en *La caída de Madrid*. Durante la convalecencia, el padre de Esteban no vuelve a dirigir la palabra a su hijo, sin que se aclare si no puede hacerlo, ya que su enfermedad ha obligado a extirparle la garganta, o no quiere, como parece insinuar Chirbes (más detalles en Berciano López, 2015: 42; García Larisch, 2015: 16). La figura de Vicente Tabarca se parece a la de Pedro en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, otro médico e investigador al que las limitaciones económicas de la posguerra le impiden continuar con sus estudios contra el cáncer.

13. Entre corchetes se identifica al personaje al que corresponde o se refiere la reflexión del fragmento citado y a aquellos otros personajes a los que se remite.

*no lo he visto nunca... el deseo y la posibilidad de verlo los enterré el mismo día en que me subieron a una camioneta y me enviaron, con diecisiete años, al frente de Teruel, la quinta del biberón”*¹⁴ (Chirbes, 2013: 33, 53, 354).

Él [Vicente Tabarca] quería haber sido un investigador, un científico. Había empezado a serlo. Sus trabajos se publicaban en revistas especializadas del extranjero [...] Todo eso se ha esfumado. Y ahora sueña con microscopios y probetas, con virus y bacterias [...] y a esa añoranza se superpone como su peor y más recurrente pesadilla el recuerdo de aquel día en que el barco que esperaban no llegó al puerto de Gandía (Chirbes, 1996: 93).

Los supervivientes de la Guerra Civil se presentan, por tanto, como seres frustrados e infelices. Esto ocurre con independencia de que hayan luchado en el bando nacional o republicano, tal y como se deduce de las reflexiones de Ana, narradora protagonista de *La buena letra*, cuyo padre luchó en las tropas republicanas, y de las de Pedro del Moral, limpiabotas viudo de la *La larga marcha* que combatió del lado franquista y aspiraba a ser reconocido con un puesto en la administración¹⁵. Chirbes alude en este segundo caso a la estafa que supuso la Guerra para aquellos seres más humildes, a quienes se habían prometido recompensas y una mejora de su posición social a cambio de arriesgar la vida en el frente por Franco; sin embargo, una vez acabada la contienda compartieron la misma pobreza e impotencia de aquellos a los que habían derrotado¹⁶.

14. Las comillas indican que el pasaje ya figura en cursiva en la novela de Chirbes por tratarse de un texto escrito por el padre de Esteban y que este último descubre tras las hojas de un calendario de los años sesenta y transcribe.

15. Amar Sánchez (2010) estudia un amplio corpus de novelas motivadas por la Guerra Civil española y por las dictaduras española y sudamericanas a partir de la dicotomía ganadores y perdedores; Coen (2012) aplica este planteamiento a los personajes de *Crematorio*.

16. Para los personajes de *Crematorio*, *La larga marcha* y *Los viejos amigos* véanse las guías de lectura elaboradas por López Bernasocchi y López de Abiada (2011a, 2011b, 2011 c). Chirbes reconoció, con respecto a *La buena letra* y *Los disparos del cazador*, que uno de los objetivos de estas novelas era recordar el dolor de quienes sufrieron la guerra: “[...] busqué condensar las heridas que dejó [...] las traiciones, los cambios de bando, la ilegitimidad de la riqueza acumulada durante todos aquellos años, pero también el sufrimiento, la lucha por la dignidad de los vencidos. La ilegalidad” (Chirbes, 2015: 59). Los críticos literarios alemanes que concedieron a Chirbes el premio SWR-Bestenliste por *La buena letra* y *La larga marcha* resaltaron la forma en que el novelista evocó “las humillaciones, el dolor, el vacío y los daños ocultos que llegan hasta la vida diaria” (Aniorte, 2011: 152).

[Ana] *No había nada que salvar. El tiempo lo deshacía todo, lo convertía en polvo, y luego soplabla el viento y se llevaba ese polvo.*

[...]

Nos ahogábamos en una miseria peor que la que trajo la guerra

[...]

La necesidad no deja ningún resquicio a los sentimientos (Chirbes, 2000a: 104, 107, 129).

[Pedro del Moral] *deseaba que aquel tren que se había llevado sus piernas lo llevara a Mequinenza de nuevo, a las noches crueles, pero inocentes, de la guerra, llena de estrellas que temblaban con un resplandor rojizo cada vez que estallaba un obús a lo lejos; a aquel lugar de Santander, con el río en el que se bañaban desnudos los soldados, la ropa esparcida bajo los castaños, y las mujeres que lloraron en silencio mientras él les pasaba por la cabeza la maquinilla de rapar. Sobre el suelo empedrado de la plaza cayeron mechones negros que el viento de la tarde esparció. Quería que la locomotora lo llevara hacia atrás, hacia su vieja casa de Fuentes de San Esteban, hacia las tardes de domingo de entonces, cuando Asunción lo veía llegar desde detrás de los visillos de la ventana* (Chirbes, 1996: 144-145).

La desazón y la degradación moral que supone la Guerra y la posguerra consume a los personajes de las novelas de Chirbes y repercute en su entorno¹⁷. El más inmediato es el de la familia, que aglutina la

17. Las actitudes emponzoñadas de los personajes también afectan a los espacios naturales que los rodean. En *En la orilla*, el pantano sirvió para arrojar a los fusilados durante la guerra y el franquismo; en época democrática se ha convertido en un vertedero incontrolado que oculta la podredumbre de la nueva sociedad, cínica y corrupta. En *Crematorio* (2007: 10), la vorágine constructora de Rubén Bertomeu, protagonista principal de la novela, ha destruido la belleza natural de la costa valenciana: “Las ruedas del coche hacen crujir la capa de arena que cubre el asfalto en este tramo de la calle cercano a la playa... Las bolsas de basura... cuelgan de los apartamentos, se amontonan junto a los contenedores... Impregnan con sus pesadas emanaciones el mustio aire yodado que exhala el mar”. García Larisch (2015) analiza la importancia del olfato en *En la orilla*.

desesperanza y el desamparo de cada uno de sus miembros. Las relaciones entre ellos son hostiles: esposos y hermanos se traicionan por cobardía o por intentar sobrevivir y medrar, e ilustran cómo el hogar, en lugar de servir de apoyo y consuelo, se vuelve un ente opresivo y amargo. La caracterización de la familia se aleja así de la imagen religiosa y bien avenida que el franquismo predicaba de ella:

[Ana] *Cada noche me preguntaba si es que los demás [de la familia] no se daban cuenta de que la miseria no nos dejaba querernos. Era como vivir entre ciegos* (Chirbes, 2000a, 49).

[Esteban] *Fue al volver de la guerra cuando mi padre pensó quedarse en el pantano hasta que pasaran los malos tiempos, pero mi madre lo convenció para que se presentara en el ayuntamiento y se entregara.*

Desde los días en que mi madre le pedía que se entregara y la abuela le exigía que se marchara, que se escondiese donde nadie pudiera encontrarlo

[...]

“Labré unas figuritas que le envié a mi mujer por medio de un vecino —a mi padre le hice un llavero precioso, con la hoz y el martillos metidos en una estrella de cinco puntas—, las tiraron, las enterraron, las quemaron antes de que los nacionales entraran en Olba” (Chirbes, 2013: 95, 348).

Con la misma dedicación con que había defendido las propiedades de los Amado, con la misma minuciosidad contable [...] Eloísa [Amado] exigió su parte de las ventas de los animales y [...] por las tierras que quedarían anegadas cuando concluyera la construcción del pantano [...] Desde el mismo día que anunció su próxima boda con Martín Pulido, guardia civil destinado en Fiz, y nacido en Montalto, provincia de Badajoz, Eloísa había decidido que su familia era ahora otra, la de su futuro marido, y que era por ella por la que tenía que pelear con el mismo vigor con el que había peleado por la de sus padres y hermanos

(Chirbes, 1996: 168-169).

[José Luis del Moral] *Su hermano* [Ángel del Moral, de Tejares como púgil]¹⁸ *nunca le respondió y fue su padre* [Pedro del Moral] *quien acabó enviándole la foto dedicada del boxeador que él había solicitado*

[...]

Además, que a su hermano le daba todo igual. Ganaba dinero y lo gastaba sin acordarse para nada de ellos. José Luis pensó que le hubiera gustado encontrarse con su hermano en la casa de Tejares, como en los viejos tiempos, o que lo hubiera invitado a visitar el piso en el que vivía cerca de la Alamedilla, pero no fue así (Chirbes, 1996: 184, 265).

El resentimiento y el desarraigo familiar afectan a su vez a las dinámicas sociales, y facilitan la represión del régimen franquista, que aprovecha la condición viciada de los individuos y la sordidez y anomia que los cerca para potenciar la autoridad. En ese ambiente abundan además los advenedizos y colaboracionistas, que intentan granjearse el favor de los dirigentes fascistas para salir de la miseria a costa de sus iguales. Se establece de este modo una lucha despiadada por la supervivencia¹⁹:

[Vicente Tabarca] *Triunfaban las nulidades, a falta de competencia. Lo bueno había sido expulsado, o permanecía*

18. Chirbes (2007: 52) alude a él como un “ex boxeador sonado”. El autor reconoció que le gustaba recuperar el nombre de los personajes de distintas novelas como divertimento o guiño con el lector (en Armada, 2013); en *La buena letra* ya se leen apellidos como el de Císcar (Tomás) o Mullor (Raimundo), que se repiten en *Los disparos del cazador*, cuyo protagonista es Carlos Císcar, o en *Crematorio*, donde Juan Mullor es un catedrático de literatura y marido de Silvia Bertomeu. Estos apellidos —Císcar, Mullor, o el de Ricart en *La caída de Madrid*— pertenecen a linajes ilustres de la costa mediterránea española desde época medieval o pueden relacionarse, como el de Bertomeu, con grupos empresariales o inmobiliarios, como sucede con Ruben Bertomeu en *Crematorio*.

19. López Merino (2005: 295-296) estudia esta lucha por la vida en *La Caída de Madrid*, donde considera que Chirbes describe la sociedad “como ecosistema en proceso de cambio en el que los individuos de las distintas especies (clases) se encuentran en un proceso dinámico de acciones y reacciones, de ajuste y regulación, con el fin de mantener la pirámide ecológica (es decir, social) [...] la novela de Chirbes defiende que en la lucha social medran aquellos cuyos cambios son ventajosos, y se originan así, en casos extremos, nuevas clases o cambios de clase”. Téngase en cuenta además que parte de los personajes de las novelas de Chirbes adeptos al régimen de Franco disfrutaban, al igual que el dictador, con la caza: son depredadores que defienden su territorio (España), su poder (el de las armas) y su especie (su condición de privilegiados). A este respecto resulta muy ilustrativo el título *Los disparos del cazador*, cuarta de las novelas publicadas por Chirbes.

maniatado, y, en el país de los ciegos, se peleaban entre sí las legiones de tuertos en busca del éxito: enchufados, usurpadores, estraperlistas, gente sin escrúpulos [...] Todo estaba corrompido y, para sobrevivir, no quedaba más remedio que mancharse en tareas indignas (Chirbes, 1996: 51).

Desde que acabó la guerra, [Raúl Vidal] había tenido que conformarse con continuar como un peón de Vías y Obras, viendo cómo ascendían rápidamente los que llegaban de fuera avalados por recomendaciones que siempre destacaban su conducta patriótica en el bando nacional, o los que, habiendo trabajado con él antes de la guerra, habían actuado en el ferrocarril como colaboracionistas (Chirbes, 1996: 27).

[Esteban aludiendo a los recuerdos de su padre] Habías visto a tus vecinos envueltos en la bandera tricolor durante los años de la República y los primeros días después de la rebelión militar; cuando estaban convencidos de que iban a ganar la guerra, y los viste a la vuelta, cuando todo había concluido: hacían cola ante el ayuntamiento para denunciar; se apresuraban a darles pistas a los matones susurrándoles en qué escondite, en qué casa de campo, en qué desván [...] Todo valía para salvarse (Chirbes, 2013: 156-157).

4. SOCIEDAD INSOLIDARIA

Siguiendo con los planteamientos biológicos de López Merino (2005), el “ecosistema” social de las novelas de Chirbes, derivado de la Guerra Civil y las duras condiciones de vida de la posguerra, impide la regeneración de la familia y de la sociedad durante las décadas siguientes. En la familia, porque los lazos afectivos no se han recuperado y porque aquellos que no vivieron la guerra y las represalias posteriores no alcanzan a comprender la magnitud del conflicto ni de la dictadura, y cuestionan la

ira o la pasividad de quienes sí las padecieron²⁰; y en la sociedad, porque el ambiente inficionado condiciona la manera en la que los personajes perciben, actúan y reaccionan ante los procesos sociales en los que están implicados: ya sea la defensa del régimen o la lucha antifranquista. Los primeros intentan mantener la posición de privilegio, mientras que los segundos tratan de revertir una situación que les perjudica social o económicamente, más que de establecer una sociedad libre, solidaria y justa. Los personajes de Chirbes proyectan así una visión nihilista y naturalista del hombre, por la cual el individuo y el ambiente que los circunda son inseparables²¹:

[Apuntes del padre de Esteban] *La guerra lo fastidió todo. He necesitado decírselo a mi hijo Germán [hermano de Esteban] antes de que se fuera al servicio militar; seguramente para mostrarle que yo había peleado en una gran batalla, pero que él tenía que luchar en la suya, no es batalla pequeña mantener la dignidad entre todas las bestias fascistas con que va a encontrarse en el cuartel, y más siendo hijo de quien es* (Chirbes, 2013: 348).

[Rita] *El antifranquismo era una patente de corso para casi todo [...] Fuimos así, porque los tiempos eran así, del mismo modo que los niños de hoy son clientes naturales de El Corte Inglés desde el día en que nacen, nosotros, con el franquismo de por medio, fuimos clientes naturales de la revolución* (Chirbes, 2003: 58-59).

20. García de León (2006) estudia el “miedo a la muerte” como otro de los factores que determina las relaciones entre padres (la generación de la Guerra Civil) e hijos (la de la posguerra española) en las novelas de Chirbes. De hecho, *La larga marcha* tuvo como título provisional el de *Padres e hijos*.

21. Chirbes (2010: 199) comparte estos presupuestos expresados por Balzac y Zola: “La novela forma parte de los materiales con los que se construye eso que se llama el espíritu del tiempo (‘il y a une atmosphère des idées’ decía Balzac), que se refleja en los temas que trata tanto como en la organización del texto”. Zola (2002: 67) explica: “[...] el *circulus* social es idéntico al *circulus* vital tanto en la sociedad como en el cuerpo humano, existe una solidaridad que une [...] a los diferentes órganos entre sí, de manera que, si un órgano se pudre, muchos otros son alcanzados y se declara una enfermedad muy compleja”. Morales Olivas (2006: 165, 171) subraya la relación o el contraste entre el ambiente, los sucesos y los personajes en *La buena letra* y *Los viejos amigos*. Roberto Ángel (2007) conecta el medio en el que viven los personajes de *Mimoun* con sus actitudes y comportamientos. Higuero (2003-2004: 137) examina la negación de ideales y valores en *Los viejos amigos*, donde “la creencia en la revolución [de los personajes] [...] integrantes de una célula antifranquista ha quedado simplemente reducida a motivo de charla intrascendente”.

[Rubén Bertomeu] *Es que no sé cuál es tu malestar, Silvia [hija de Bertomeu], tienes veinte años. No sé exactamente qué es lo que me echas en cara. Nosotros, tu tío, Brouard, yo, tanta gente, lo que quisimos fue luchar, cada uno a nuestra manera, contra la dictadura, no tanto contra un sistema político; yo diría que la lucha fue, sobre todo, contra una sociedad cerrada, pacata, que te asfixiaba, te impedía respirar* (Chirbes, *Crematorio*, 2007: 192).

Los personajes de *La caída de Madrid* manifiestan la erosión extrema a la que llegó la sociedad española después de casi cuarenta años de dictadura. La familia de José Ricart, cuya empresa prosperó gracias a su militancia franquista, se divide entre el temor de su hijo Emilio ante la posibilidad de perder su ventajosa situación con el fallecimiento de Franco; la desmemoria de su esposa Amelia Ricart; la ineptitud de uno de sus nietos afín al régimen, José Mari (nombre del antiguo presidente español José María Aznar); y la confusión del otro, Quini, universitario que abraza ideales marxistas sin una determinación clara. A este mismo clima de degeneración ideológico y moral responden el oportunista Jesús Taboada, que primero aboga por el derrocamiento del fascismo y después reniega de él para ejercer de abogado pocos meses antes de la muerte de Franco, y el obrero Lucio, sin capacidad para tomar las armas e iniciar una revolución. Por su parte, el profesor Chacón, exiliado retornado gracias a la apertura del régimen franquista en los sesenta y posible trasunto de Max Aub, actúa como contrapunto de estos y otros personajes de *La caída de Madrid* para sentenciar que la defunción del dictador no va a suponer grandes transformaciones, puesto que lo que vaya a suceder una vez muerto Franco habrá sido orquestado desde dentro del país por las mismas élites que apoyaron al dictador y su único objetivo es conservar la hegemonía²²:

22. Esta continuidad viene expresada en *La caída de Madrid* por una “pitillera [...] que perteneció a un oficial vencido y muerto en el final de la Guerra Civil [...] que llega a las manos de los combatientes nacionalistas, y que después de la guerra significará los favores que se han ido haciendo: primero el estraperlo [...] después el acomodo al final de la dictadura” (Luengo, 2004: 227), y por el personaje del profesor universitario Juan Bartos, que ya aparecía como docente en *La larga marcha*. Una caracterización más detallada de los personajes de *La caída de Madrid* se puede ver en López Merino (2005: 304-307). Otros datos en Schmitz (2006) y Orsini-Saillet (2010). Sobre la figura de Max Aub, Chirbes (2002: 118-119) escribió: “País y exilio iniciaban el mismo día de la derrota [en la Guerra Civil] caminos divergentes [...] El propio Aub tendría ocasión de comprobarlo dolorosamente cuando, en 1969, se decidió a volver en un breve viaje y descubrió que España no había sido secuestrada ni esperaba ansiosa su liberación”.

[José Mari] —*Y entre la familia y la Patria tengo que elegir por fuerza la Patria, que es la que da sentido a la familia, porque tú me estás hablando de una familia en la que el padre no sé si es débil o cobarde, y el hermano es traidor, cómplice de los asesinos. Me toca elegir la Patria frente a la familia* (Chirbes, 2000b: 168-169).

[Taboada dirigiéndose a Lucio] *Te subes a un bidón en el metro, y dices: “Compañeros, no nos dejan hablar, esto es injusto”; pero imagínate que te dejaran hablar, ¿qué dirías? Nada. Ese día, si es que llega alguna vez [...] hablarán los especialistas [...] y ya no será Franco el que te callará* (Chirbes, 2000b, 153).

[Chacón imprecando a Juan Bartos, profesor de Quini Ricart] —*Los antifranquistas de los que me hablas son herederos de Franco. Lo odian como se odia al padre. No es mi caso, yo no tengo nada que ver con ellos [...] Que no me interesáis nada ni España ni los españoles, coño. Déjame en paz* (Chirbes, 2000b: 187-188).

Poco antes, las palabras de Chacón a Juan Bartos predicen el acuerdo que tendrá lugar entre las élites políticas para reconvertir el régimen franquista en una democracia sin purgar los atropellos de la Guerra Civil y el franquismo (el llamado “pacto de silencio” o “cambio sin ruptura” de la Transición): la juventud formada por el régimen franquista, se le oponga o no, “son los anticuerpos que ellos mismos han creado para salvarse cuando enfermen de verdad, la vacuna para que el país siga siendo suyo” (Chirbes, 2000b: 186).

Por consiguiente, para los personajes de Chirbes la Guerra Civil es el origen de la vileza y de la falta de valores de la sociedad española posterior, cuyas consecuencias se transmiten de generación en generación y llegan hasta el presente, que perpetúa los desequilibrios sociales y la falta de fraternidad. Así lo expresan en *Crematorio* las figuras de Ramón Collado, melancólico y vicioso, que ayudó a medrar al constructor Rubén Bertomeu, y la de Silvia, hija del mismo Bertomeu, que censura la profesión y actitud

del padre, pero disfruta del bienestar social que el dinero del progenitor le proporciona, sin cuestionar el origen delictivo del mismo:

A Collado le gusta leer libros sobre los temas que le enseñó su padre, revistas de armamento, de guerra

[...]

Él ha heredado esa idea del hombre que le transmitió su padre [...] una forma de ver el mundo, tú a lo mejor no te das cuenta, le decía su padre, y eso es lo que heredas [...] el ojo de tu padre está anclado en esa idea de que el hombre ha matado para vivir y las formas que ha tomado la muerte, ese trabajo eterno del hombre, artesano de la muerte.

[...]

Cinismo y amargura son los dos frutos que te da el árbol de la vida (Chirbes, 2007: 73, 76).

Silvia está convencida de que ese realismo que lo tira todo a ras de suelo arraiga en la vieja miseria de la comarca, en los restos nunca suficientemente lavados del franquismo. [...] De los cataclismos del mundo, de la sociedad, somos sólo espectadores. Los contemplamos con la misma impotencia con que los científicos de un observatorio meteorológico siguen el avance de un destructivo huracán (Chirbes, 2007: 270).

Más adelante, Silvia realiza una lectura determinista de la realidad española y justifica el malestar actual en los dos mil años precedentes, aunque remarca la visión que su madre Amparo tenía de la España del siglo xx:

Tenía razón su padre, ella, Silvia, formaba parte de la generación privilegiada. En los últimos dos mil años de historia de España todas las generaciones han crecido en guerra, peleándose unos contra otros contra la horda, la fratría o el clan de enfrente, este ha sido un país mugriento. Campesinos y artesanos famélicos, pintores famélicos y sucios, escritores famélicos y sucios, un país de porquería

escasamente pasado por agua (su madre dixit). Casposas fotos de principios del siglo xx, una carga que se prolongó hasta hace muy pocos años. También las fotos de los sesenta destilaban cutrerío [...] y no digamos ya las fotos de los años cuarenta y cincuenta, esos hombres bajitos y cetrinos [...] La delicadeza de su madre: nunca soportó la sociedad española (Chirbes, 2007: 280-290).

5. DEMOCRACIA DEGRADADA

Los personajes de *Crematorio*, y en particular el de Rubén Bertomeu, son los que mejor reflejan la imposibilidad de regeneración de la sociedad española, puesto que el desafecto y la necesidad de sobrevivir, desde la Guerra Civil hasta la Transición, se prolongan durante la democracia, que no ha dado origen a una reacción ética contra el totalitarismo franquista, sino a una prolongación de un modelo de dominación que se ampara en premisas liberales²³. En todo este tiempo, la familia ha seguido siendo una fuente de conflicto por la continuidad de la precariedad y de las rencillas ideológicas y personales; el bienestar y el interés propios han seguido primando por encima del bien colectivo; se han mantenido las prácticas corruptas y de dudosa legitimidad, los abusos de autoridad, la desigualdad, la indefensión de los más desfavorecidos; y han seguido proliferando los advenedizos que no persiguen tanto el poder como el dinero, que permite actuar con impunidad²⁴:

[Rubén Bertomeu] *Si Matías hubiera nacido treinta años después, en vez de un autoritario estalinista [...]*

23. Sobre el paso del franquismo a la democracia, Chirbes (2015: 59) declaró: “El pacto [de la Transición] que se les propuso a los españoles, bajo el razonable argumento de cambiar pasado por futuro, fue un cambio de ideología por bienestar; es decir, un trueque de verdad por dinero. Y el país lo aceptó. De hecho, quienes proponían esa transacción eran jóvenes que exhibían sus credenciales antifranquistas, reales o contrahechas”. “La Transición no fue un pacto sino la aplicación de una nueva estrategia de dominio de los menos sobre los más, y donde si hubo poca crueldad fue porque, por entonces, los menos eran fuertes y débiles los más” (Chirbes, 2002: 108). Moreno-Caballud (2012: 541-542) conecta esta visión instrumental e individualista de Chirbes con algunas propuestas de Sánchez Ferlosio. Calvo Carilla (2013) estudia el relato de la Transición en *La larga marcha, La caída de Madrid, Los viejos amigos y Crematorio*.

24. Chirbes (2010: 29) comentó sobre la sociedad democrática española surgida tras la Transición: “Los arribistas de ambos bandos habían tomado el poder de la nueva España y escribían la historia a su medida. Los recién llegados —muchos de los cuales se apresuraban a enriquecerse— no tenían la difusa sensación de culpa que marcaba a la vieja capa dominante, engordada a la sombra de la dictadura”.

seguramente habría sido —como su hijo— un escualo de la economía libre [...] La genética transmite caracteres que se adaptan a los papeles que reparte en cada época el teatro del mundo (Chirbes, 2007: 179).

[Ruben Bertomeu] *La familia no ha llevado nunca a ninguno de sus miembros a destilar grandes sentimientos positivos, ternura, amor, ilusiones, nada de todo eso; todo lo más, corrección, buenos modales* (Chirbes, 2007: 204).

A Collado le duele que los suyos no lo tengan: un padre que está en casa a primera hora de la noche, beso en la frente, cunita, camita [...] (Chirbes, 2007: 251).

[Mónica, segunda mujer de Rubén Bertomeu y unos treinta años más joven que él]²⁵ *Su madre y su hermana asustadas ante una vida como la que ella tiene ahora, con la seguridad que te otorga un marido setentón y cargado de dinero* (Chirbes, 2007: 46).

[Rita pone en boca de su marido Juan las palabras siguientes] *“Pues claro, cada uno a lo suyo, eso es lo bonito; que cada uno vaya a lo suyo, se meta en sus cosas y no en las de los demás, y todo el mundo viva. Lo otro, lo de que empiecen a controlarse los unos a los otros, es el principio de las dictaduras* (Chirbes, 2003: 59).

Por el contrario, las pocas referencias de Chirbes previas a la Guerra Civil en sus novelas presentan un mundo mucho más gozoso, en el que las relaciones de familia eran cariñosas y felices, y la sociedad republicana mucho más paritaria pese a sus estrecheces²⁶:

25. A diferencia de otros personajes de *Crematorio*, Chirbes no especifica el apellido de Mónica, que procede de una familia humilde y quizá trabajó como prostituta, y cuyo verdadero nombre es Gregoria: “lo de Mónica es ficción” revela el personaje de Silvia (Chirbes, 2007: 303).

26. El propio Chirbes (2002: 105, 108-109) asumió estas ideas: “Vemos las fotografías de los primeros años de la República y sentimos especial emoción: los obreros y artesanos envueltos en banderas tricolores, los tranvías repletos de gente sonriente, y, enseguida, vemos las imágenes de los dramáticos instantes en los que el pueblo se apresura a parar el golpe fascista [...] ‘ni siquiera los muertos estarán a salvo del

[Apuntes del padre de Esteban] *Echo tanto de menos las conversaciones con mi padre, con mi amigo Álvaro, a los dos se los quitaron de en medio, a Álvaro lo hicieron polvo en la cárcel, a mí también, pero, no sé si por suerte, yo tenía más salud, él salió amargado y enfermó y duró poco. Yo he sabido convivir con la amargura e impedirle que me arrebatara la salud. En fin, soy de otro planeta. Pero es lo que me he buscado. Lo que me han autorizado a buscarme [...]*

Salamanca fue el destino de nuestro único viaje de estudios durante la República, gracias a una beca que nos otorgó a algunos alumnos una fundación no recuerdo si sueca u holandesa (Chirbes, 2013: 351-352).

En la España republicana ya no había esclavos porque tampoco quedaban señores (Chirbes, 1996: 67).

6. FINAL

En conclusión, para Chirbes y para sus personajes la Guerra Civil es el origen de los problemas de la España actual, puesto que el conflicto dio paso a una lucha atroz por la supervivencia e impuso un gobierno dictatorial que no premió la bonhomía, el esfuerzo o el talento, sino la adhesión a ideales fascistas, con todo lo que ello supuso: sumisión, adulación, sinrazón, injusticia, corrupción, traición, frustración, ira, dolor²⁷. Los individuos que sobrevivieron a la Guerra fueron incapaces de empatizar con sus iguales y de actuar de un modo tierno y solidario, porque la única forma de superar las limitaciones de aquel tiempo era “mancharse en tareas indignas”. Estos factores impidieron la regeneración social y pervirtieron el

enemigo, si este vence’. Benjamin añadía: ‘Y este enemigo no ha dejado de vencer’ [...] esas palabras del filósofo alemán [...] nos advierten de que somos actores de un nuevo acto de esta obra interminable en la que, como aves de presa, luchamos por repartirnos las esperanzas de esas caras sonrientes de los primeros días de la República y también el sufrimiento de los rostros que se vuelve más atroz a medida que avanza la guerra, y los cascotes de los edificios caídos, y los muertos”.

27. Chirbes evocó: “En el colegio de huérfanos [de Ávila], uno valía por su propio esfuerzo y no —como ocurría en Salamanca— por el apellido, el negocio de los padres o la ropa que llevaba. Esa idea de que cada persona se sostiene a sí misma aún me acompaña” (López de Abiada, 2011: 14).

comportamiento de los descendientes de quienes lucharon en el conflicto, que no fueron capaces de construir una sociedad más igualitaria y ética, ni siquiera después de la dictadura. La consecuencia de todo ello es una España injusta e individualista, que abunda en el abuso de poder y los intereses personales, tal y como se sigue reflejando en las familias, donde se suceden las disputas por rentas y propiedades, y en miembros de los diferentes gobiernos democráticos, condenados por nepotismo, corrupción o fraude²⁸. Chirbes (2002: 99 y 102) hace suyas así dos de las conclusiones que le suscitó la lectura de *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé: “[...] de las ruinas de una generación derrotada surge otra corrompida y enferma [...] Tras la devastación, no hay formas de inocencia: todo es malsano residuo [...] nosotros mismos, culpable residuo”.

Esta lectura histórica de la sociedad española hecha por Chirbes, que tan buena recepción ha tenido en Alemania, se asemeja, por ejemplo, a la efectuada por el director de cine Michael Haneke sobre la Segunda Guerra Mundial en *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*, donde el clima represivo y violento en el que crecen los dos niños alemanes protagonistas del filme explicaría la crueldad del conflicto y el holocausto judío²⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAR SÁNCHEZ, A. M. (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Rubí, Barcelona: Anthopos.
- ANIORTE, J. (2011). “Rafael Chirbes, traducción y reconocimiento en

28. Chirbes reconoció que su generación, a pesar de ser la primera en la historia de España que no vivió una guerra, fracasó tanto como la de sus padres por haber amparado un capitalismo salvaje: “La [generación] de mis padres fue a la guerra y la mía [es] la del liberalismo por todos los medios” (Corominas i Julián, 2013).

29. A este respecto Chirbes (2002: 29-30) recordó la huella que le produjo la lectura de la novela *Una fuente inagotable*, de Martin Walser, sobre “la infancia alemana durante los años del nazismo”. Los personajes de Chirbes también se refieren a este conflicto: [Rubén Bertomeu] “La locura de Alemania de entreguerras: tuvo que ir Hitler a ponerles un poco de orden, a rehacer las élites. Claro que se pasó en la purga, porque, al final, resultó que no era un político, era un depredador, un carnicero, no un estadista [...] Su abuelo [el del escritor alcoholizado Federico Brouard], un pobre alfarero [...] que nadie sabía cómo había llegado a la comarca [Misent], huyendo del hambre, de alguna guerra, y que le había regalado ese apellido extranjero que, de pequeño, parecía que le disimulaba la pobreza, el alfarero Brouard” (Chirbes, 2007: 59, 132). Todos estos hechos se podrían relacionar a su vez con los estudios sobre el trauma o la condición postraumática, síndrome que sufren los personajes de Chirbes que han sobrevivido a la Guerra y a la dictadura, pero también podría ser aplicado a los personajes que asisten a una catástrofe, a la muerte de un ser querido... (Caruth, 1996).

- Alemania: los paisajes del alma”. En *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, J. A. Albadalejo Martínez y M. A. Vega Cernuda (eds.), 149-156. Sevilla: Bienza.
- ARMADA, A. (2013). “Rafael Chirbes: ‘No hay riqueza inocente’”. *ABC*, <http://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html> [25/11/2016].
- BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. T. Bubnova (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- BERCIANO LÓPEZ, L. (2015). “*En la orilla*” de Rafael Chirbes. Lugo: Universidad de Santiago de Compostela. Trabajo de Fin de Grado, disponible en línea: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/14960> [18/09/2017]
- BOBES NAVES, C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- CALVO CARILLA, J. L. (2013). “Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes”. En *El relato de la Transición / La Transición como relato*, J. L. Calvo Carilla, C. Peña Ardid, M. Á. Naval, J. C. Ara Torralba y A. Ansón, 119-146. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CARUTH, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- CHIRBES, R. (1996). *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2000a). *La buena letra*. Barcelona: Debate.
- _____. (2000b). *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2002). *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2003). *Los viejos amigos*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2010). *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2011). *Los disparos del cazador*, Ignacio Muñoz (ed.). Madrid: Castalia.
- _____. (2013). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama, 6ª ed.
- _____. (2015). “Pecados originales”. *Página abierta* 240, 58-59, <http://www.pensamientocritico.org/rafchi1015.htm> [26/11/2016].
- COEN, S. (2012). *Historia y ficción: El desencanto en la sociedad derrotada en “Crematorio” (2007) de Rafael Chirbes*. Gent: Universiteit Gent. Trabajo Fin de Máster, disponible en línea: <https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:001891661> [18/09/2017]

- COROMINAS I JULIÁN, J. (2013). “Diálogo con Rafael Chirbes”. *Revista de Letras*, 27 de marzo: <http://revistadeletras.net/dialogo-con-rafael-chirbes-por-jordi-corominas-i-julian/> [10/11/2016].
- DOMÍNGUEZ GARRIDO, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- ECHEVERRÍA, I. (2005). *Trayecto. Un recorrido por la reciente narrativa española*. Barcelona: Debate.
- GARCÍA DE LEÓN, E. (2006). “El miedo, legado generacional en los personajes de Chirbes”. En *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, M. T. Ibáñez Ehrlich (ed.), 31-58. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GARCÍA LARISCH, C. (2015). *¡Manda narices! El paisaje olfativo de En la orilla de Rafael Chirbes*. Lund: Lunds Universitet. Trabajo Fin de Máster, disponible en línea: <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4255215> [18/09/2017]
- GARCÍA PASCUAL, R. (2011). “Lectura psicocrítica de *La larga marcha* (1996), de Rafael Chirbes”. En *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, A. López Bernasocchi y J. M. López de Abiada (eds.), 109-125. Madrid: Verbum.
- HIGUERO, F. J. (2003-2004). “Horizonte nihilista en *Los viejos amigos*, de Rafael Chirbes”. *Castilla* 28-29, 131-144.
- JACOBS, H. C. (1999). “Las novelas de Rafael Chirbes”. *Iberoamericana* 23, 175-181.
- JULIÁ, S. (2003). “Política y sociedad durante el Régimen de Franco”. En *Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco. Actas de las Jornadas celebradas en la UNED durante los días 8 al 12 de abril de 2002*, M. Gutiérrez Navas y J. Rivera Menéndez (coords.), 11-31. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- KUNDERA, M. (1987). *El arte de la novela*. F. de Valenzuela y M. V. Villaverde (trads.). Barcelona: Tusquets.
- LLAMAS MARTÍNEZ, J. (2017). “Una aproximación al ritmo lingüístico, el tono y la puntuación en las novelas de Rafael Chirbes”. *Tonos Digital*. 32, 1-28.
- LODGE, D. (2002). *El arte de la ficción*, L. Freixas (trad.). Barcelona: Península.
- LÓPEZ, I. y RODRÍGUEZ, E. (2010). “*El modelo español* (Resumen)”. En *Fin de ciclo: financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*. Madrid:

Traficantes de Sueños.

- LÓPEZ BERNASOCCHI, A. y LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (2011a). “Hacia *Crematorio*, de Rafael Chirbes. Guía de lectura”. En *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, A. López Bernasocchi y J. M. López de Abiada (eds.), 279-369. Madrid: Verbum.
- (2011b). “Hacia *La larga marcha*, de Rafael Chirbes. Guía de lectura”. En *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, A. López Bernasocchi y J. M. López de Abiada (eds.), 179-218. Madrid: Verbum.
- (2011c). “Hacia *Los viejos amigos*”. En *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, A. López Bernasocchi y J. M. López de Abiada (eds.), 219-278. Madrid: Verbum.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (2011). “Entrevista a Rafael Chirbes”. En *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, A. López Bernasocchi y J. M. López de Abiada (eds.), 12-20. Madrid: Verbum.
- LUENGO, A. (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía / Walter Frey.
- LÓPEZ MERINO, J. M. (2005). “Calas en la *La caída de Madrid*”. *Tonos Digital* 9, 292-307.
- MAESTRO, J. (1994-1995). “Semiología del personaje literario: *La melodramática vida de Carlota-Leopolda*”. *Archivium* 44-45, 447-495.
- MORALES OLIVAS, L. (2006). “El elemento lírico en la narrativa de Rafael Chirbes”. En *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, M. Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), 159-174. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- MORENO-CABALLUD, L. (2012). “La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual”. *Hispanic Review* 80, 535-555.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1996). “En folio y medio”. *El País*, http://elpais.com/diario/1996/10/09/cultura/844812012_850215.html [26/11/2016].
- NICHOLS, W. J. (2008). “Sifting through the Ashes. An interview with Rafael Chirbes”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 12, 219-235.

- ORSINI-SAILLET, C. (2010). “Regards sur la Transition dans le roman espagnol actuel: ‘La caída de Madrid’ de Rafael Chirbes et ‘Romanticismo’ de Manuel Longares”. *Langues néo-latines* 354, 65-88.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2010). *100 narradores españoles de hoy*. Palencia: Menoscuarto.
- ROBERTO ÁNGEL, G. (2007). “La degradación del hombre como influencia del espacio en la novela *Mimoun*, de Rafael Chirbes”. *Espéculo* 34, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/naturesp.html> [12/05/2016].
- SÁNCHEZ ALONSO, F. (1998). “Teoría del personaje narrativo. (Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*)”. *Didáctica. Lengua y literatura* 10, 79-105.
- SANTAMARÍA COLMENERO, S. (2011). “‘Las sombras’ de Rafael Chirbes. La memoria de vencidos y vencedores en *La buena letra* y *Los disparos del cazador*”. *Revista de Estudios Vascos* 8, 200-217.
- (2013). *Las palabras como acontecimiento: Segunda República, Guerra Civil y Posguerra en la novela actual (1990-2010)*. Valencia: Universidad de Valencia. Tesis doctoral.
- (2015). “Traición y memoria. ‘Los disparos del cazador’”. *Turia* 112, 244-250.
- SCHMITZ, S. (2006). “*La caída de Madrid*, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio real(ista) en el siglo XXI”. En *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, M. Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), 201-233. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- VAL, F. del (2015). “Biocronología de Rafael Chirbes”. *Turia* 112, 280-305.
- WOOD, J. (2009). *Los mecanismos de la ficción*. A. Herrera (trad.). Madrid: Gredos.
- ZOLA, E. (2002). *El Naturalismo*. J. Fuster (trad.), Barcelona: Península.

Recibido el 1 de marzo de 2017.

Aceptado el 17 mayo de 2017.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ÍNTIMO EN EL DIARIO LITERARIO¹

THE CONSTRUCTION OF THE INTIMATE SPACE ON LITERARY DIARY

Álvaro LUQUE AMO

Universidad de Granada

luqueamo@correo.ugr.es

Resumen: El artículo plantea un acercamiento teórico-literario al diario personal para analizar la construcción del espacio íntimo en el texto diarístico. Con este fin, se desarrolla el concepto de intimidad desde ámbitos como la psiquiatría o la filosofía y se retrocede a los orígenes del diario personal para interpretar la construcción del espacio íntimo dentro de la manifestación que interesa a nuestro campo de estudio: el diario literario.

Palabras clave: Intimidad. Diario. Teoría de la autobiografía. Teoría de la literatura.

Abstract: This paper presents a theoretical approach to personal diary with the aim to analyze the construction of the intimate space on diaristic text. To this end, we develop the concept of intimacy from the philosophy and

1. Este trabajo se ha realizado bajo el patrocinio de una Ayuda FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

move back to the origins of the personal diary to understand the construction of the intimate space on literary diary, our field of study.

Key Words: Intimacy. Diary. Theory of Autobiography. Theory of Literature.

1. LA INTIMIDAD²

1.1. Lo íntimo

El espacio de lo íntimo es problemático; de la intimidad se ha teorizado frecuentemente sin delimitar el ámbito de su definición. Partiendo de la distinción entre lo exterior y lo interior, considerando que lo público se contrapone a lo íntimo, se ha confundido en numerosas ocasiones el concepto de privacidad con el de intimidad, hasta el punto de que en el imaginario colectivo ambas formas se utilizan indistintamente. Si se acude al Diccionario de la Real Academia Española, por poner un ejemplo, se descubre que la quinta acepción del adjetivo *íntimo*, en su variante femenina, hace referencia a una compresa higiénica en Cuba; si se desea describir los órganos sexuales del hombre o de la mujer, se recuerda otra construcción como la de *partes íntimas*. La divulgación del término de forma errónea, en definitiva, obstaculiza una definición de lo íntimo que aquí será considerada el punto de partida.

Es necesario, en primer lugar, concretar el espacio de la intimidad.

2. En los últimos años, ha habido un incremento de estudios sobre el diario en España. En el centro de investigación SELITEN@T, de la UNED, se han llevado a cabo las investigaciones sobre autobiografía más innovadoras en el contexto español, entre las que destaca una continuada atención al diario personal como género literario. Sus publicaciones se pueden ver en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [20/03/2017]. Una de las grandes publicaciones sobre escritura diarística en España es el número 182-183 de la *Revista de Occidente*, del cual se recogen aquí los artículos de Castilla del Pino (1996) y Alain Girard (1996). Además, como grandes ejemplos de investigadores que se han acercado al ámbito diarístico están los casos de José Romera Castillo (2000a; 2000b; 2004; 2006) o Anna Caballé (2015). Asimismo, ha habido trabajos que estudian directamente las relaciones entre diario e intimidad, como los de Laura Freixas (1995), Virgilio Tortosa (2000) o Manuel Hierro (1999). El más importante de estos últimos es el de Celia Fernández Prieto, publicado en 2015 en *Revista de Occidente* con el título “Diario e intimidad”. Este artículo aborda algunas ideas que serán tratadas aquí, pero apenas se acerca a los problemas que implica la construcción literaria del espacio íntimo en el diario y los errores más comunes en su interpretación, que se intentarán analizar en las siguientes páginas a partir de la definición de lo íntimo y de una genealogía de la escritura diarística.

Aunque en apariencia sean conceptos similares, la intimidad se diferencia claramente de la privacidad —terreno de la compres y de las partes sexuales—. Para una mejor comprensión, debe introducirse un tercer elemento como es el de lo público. Un autor como Carlos Castilla del Pino define perfectamente estos tres espacios. Este explica (1989: 27) que las actuaciones públicas son aquellas “necesariamente observables (visibles, audibles etc.)”; las actuaciones privadas pueden ser observables “a poco que se den o la falta de cautela por parte del actor o el voyeurismo del observador”; y las actuaciones íntimas, en cambio, “*no pueden* observarse y solo se las puede inferir a través de lo que el sujeto dice o hace, incluso con su inhibición o su silencio”. La diferencia esencial entre las actuaciones íntimas y el resto estriba en que las primeras nunca serán observables, porque carecen de la proyección externa de las otras. Acciones como fantasear, imaginar y, en suma, pensar, no poseen esa categoría externa que caracteriza a las públicas y privadas, por lo que “no pueden ser sabidas por nadie fuera del sujeto” (Castilla del Pino, 1989: 29). Lo íntimo, por tanto, y esto interesa para más adelante, nunca es comprobable, “ni por consiguiente su verdad o mentira” (1989: 29), porque se puede inferir a través de lo que se dice o se hace, pero jamás se tiene acceso a la intimidad, que es inobservable.

La intimidad, en palabras de Aranguren (1989: 19), es el repliegue de la persona sobre sí misma, la relación intrapersonal o intradiálogo, la re-flexión sobre los propios sentimientos. La intimidad es un ámbito, el espacio del ensimismamiento, el lugar del en-sí-mismo.

1.2. Los límites de la intimidad

En su libro titulado *La intimidad* (1996), José Luis Pardo dedica un capítulo del mismo a lo que denomina una “Fenomenología del espíritu íntimo”. A lo largo de estas páginas, Pardo reconstruye el proceso que da lugar al acto íntimo; proceso que divide en tres etapas o momentos: un primer momento referido a la mismidad; un segundo relacionado con la alteridad; y un tercero en el que el Yo es consciente de la existencia de un Sí mismo, instante que denomina *el momento de la estupefacción*:

Primero el yo habla; después, el Sí Mismo repite lo que el Yo ha dicho o hecho, y finalmente, el Yo recibe el mensaje

que él ha emitido, pero lo recibe reflejado por el Sí mismo. Cuando el proceso ha terminado, se ha completado también esa paradoja según la cual, para ser uno, hay que desdoblarse en dos (1996: 176).

De esta forma, el mejor modo de definir el espacio íntimo es considerarlo como ese espacio que es impenetrable para los otros: “nadie, salvo los íntimos, puede contemplarlo, reconocerlo, habitarlo” (1996: 161).

Si antes se señalaba que una de las grandes falacias relacionadas con la intimidad es la errónea cercanía que mantiene con el concepto de privacidad, Pardo señala otra: la falacia de la inefabilidad, que sostiene que la intimidad es lingüísticamente inexpresable (Pardo, 1996: 39). La intimidad, en cambio, no es inefable. La intimidad, según Castilla (1996: 22), pugna por exteriorizarse, bien hasta un ámbito privado —en la confidencia—, bien a uno público, como en la radio, televisión o, enmascarado, en la literatura. Las actuaciones íntimas pueden transformarse en privadas o públicas a través de su codificación verbal y/o extraverbal, y es por ello que se habla así de un *diario íntimo*, si bien como se verá más adelante esta locución tiene una naturaleza más retórica que referencial.

La intimidad puede comunicarse, pero su característica principal es que es inconfesable. Esta paradoja puede explicarse con facilidad: la confesión no puede ser nunca un acto solitario, no hay confesión sin confesor; de esta forma, la única manera de confesar la intimidad es hacerlo ante una persona, y en el momento en que la intimidad se revela, esta se destruye. Pardo (1996: 145) proporciona un ilustrativo ejemplo: unos amantes tienen una relación, una relación cuya intimidad no reside en el mero hecho físico, sino en los silencios, en aquella intimidad compartida que pertenece a los amantes, en lo que ellos han llegado a saber sobre sí mismos. Bien, en el momento en que cualquiera de los dos le comunique a un tercero cómo son estas relaciones, no podrá decirse que la intimidad ha sido revelada, sino más simplemente que ha sido destruida. Y quien destruye la intimidad destruye parcial o totalmente la verdad de los así traicionados, es decir, caricaturiza su vida. Esto va a resultar de gran importancia a la hora de analizar el Yo del diario personal cuando se constituye en Yo literario, pues en esa transición el Yo, en tanto que personaje, queda inevitablemente caricaturizado.

En último lugar, debe ser subrayado un hecho determinante: la

intimidad, al menos su desarrollo y su concepción actual, no ha existido siempre, sino que por el contrario se relaciona con la evolución del concepto de individuo y de lo privado. Como señala Aranguren (1989: 19):

en continuidad con la privacy o vida privada, preconditionada por ella, surgió la intimidad, es decir, frente a la interpersonalidad de la vida privada, el nuevo repliegue, ahora de la persona sobre sí misma, repliegue que se manifiesta, empieza a manifestarse físicamente mediante el establecimiento de la barrera de una comfort-distance (la del brazo extendido para dar la mano), opuesta al manoseo y arrejuntamiento antiguos, y en relación con ello, la vigencia social del pudor y, en fin, la creación de un “fuero interno”.

La intimidad, en este sentido, solo puede considerarse a partir del surgimiento de la privacidad; por ese motivo merece la pena, sobre todo para entender los vínculos de la intimidad con el diario, acercarse a la genealogía de lo privado en su relación con la práctica del diario personal y su desarrollo como obra literaria.

2. EL NACIMIENTO DEL ESPACIO PRIVADO Y LA POPULARIZACIÓN DEL DIARIO

2.1. Los orígenes de lo privado en el contexto de la nueva burguesía

El desarrollo de lo privado está inevitablemente ligado a la nueva categoría que el sujeto adquiere a lo largo de los siglos XVIII y XIX, con el advenimiento de la burguesía y el paulatino asentamiento del Romanticismo en Europa. El Romanticismo va a suponer la confirmación de un Yo literario que se había insinuado en la escritura ensayística de Montaigne y sobre todo en *Las Confesiones* de Rousseau, quien inaugura con su obra un género que va a desarrollarse en los siglos posteriores: el autobiográfico. Como exponía Kant al declarar el fin de su minoría de edad (2004: 83), el hombre moderno reafirma la singularidad de su pensamiento, aquello que lo distingue del resto de los hombres y por tanto

lo hace diferente, inevitablemente auténtico.

El auge del individualismo está relacionado además con las ideas que la Revolución francesa exporta al resto de países occidentales —si bien previamente ya se intuyen en la Revolución acontecida en Inglaterra, casi un siglo antes³— y que se resumen en la confianza que la burguesía deposita en el individuo. El concepto de sujeto, tal y como expresa Sánchez Trigueros, se conforma progresivamente en beneficio de los ideales económicos y políticos de la burguesía (2013: 32). Señala Aranguren que el objetivo principal de la Revolución francesa, “convertir al cada hombre, y en especial, a quienes por pertenecer al tercero y último estamento carecían de toda participación política, en *citoyens*, en ciudadanos” (1989: 22), anticipa el inicio de la democracia moderna. Pronto, afirma Aranguren, el burgués elevado a ciudadano cae en el aburguesamiento y se hace “*burgués* en el peyorativo sentido romántico de interesado solamente en los asuntos de su vida privada, familiar y económica” (1989: 22). Esto propicia un estilo de vida que favorece, en última instancia, el desarrollo del ámbito privado⁴.

Este nuevo espacio encuentra su lugar en los dominios de la casa, “fundamento material de la familia y pilar del orden social” (Perrot, 1991: 9). En el seno de la pequeña burguesía, señala Corbin, prospera la alcoba individual; esta alcoba se convierte en el templo de la vida privada de la joven (1991: 142). Un hecho mencionado por Alain Corbin puede resultar indicativo de este proceso: la difusión del espejo como objeto del hogar. En las aldeas del siglo XIX, por ejemplo, “solo el barbero posee un verdadero espejo, reservado para el uso masculino” (Corbin, 1991: 125). Los vendedores ambulantes comercializan el espejo pequeño a fin de que las mujeres y muchachas puedan contemplarse en ellos, pero el campo, en general, ignora los espejos de cuerpo entero. En las clases acomodadas, además, el código de las buenas maneras “impondrá durante mucho tiempo a la muchacha que evite contemplarse desnuda, aunque no

3. Esta es la teoría de Steve Pincus (2013), que ve en la inglesa la primera revolución occidental.

4. A este respecto, afirma Helena Béjar: “El individualismo entraña una separación respecto a la ‘gran sociedad’ y el consiguiente aislamiento en compañía de ‘los íntimos’. Distanciamiento de la esfera pública y retirada en la esfera privada son, pues, los dos movimientos que definen el fenómeno del individualismo. Asociada a esta noción se halla la de privacidad, que puede definirse como una esfera de soberanía individual libre de interferencias externas. Tanto el individualismo como la privacidad son ideas latentes a lo largo de la historia de la cultura occidental. Pero en su sentido moderno se desarrollan plenamente en el liberalismo del siglo XIX” (1989: 51-52).

sea más que en los reflejos del baño” (Corbin, 1991: 125) e incluso se venden polvos especiales que enturbian el agua con el objetivo de prevenir esa visión. A final de siglo, el espejo alcanza su definitiva difusión en los hogares, facilitando así lo que Corbin denomina “la organización de una nueva identidad corporal” (1991: 125). Esta genealogía del espejo ilustra no solo acerca de las limitaciones de la identidad individual a principios de siglo, sino que evidencia algo más importante: la aparición de un objeto que proporciona uno de los pocos episodios de privacidad —y derivada de ella, intimidad— para el ser humano de la época: la contemplación, a solas, de su propio cuerpo.

En suma, en el siglo XIX tiene lugar el surgimiento del ámbito privado en Europa, y con ello la democratización de lo íntimo. En este contexto puede entenderse la popularización del cultivo de una práctica como el diario personal, que Celia Fernández, siguiendo a Philippe Ariès, relaciona con tres factores político-culturales (2015: 50): la extensión de la intervención del Estado a parcelas antes ajenas —lo que Foucault identificó como el nacimiento de la biopolítica—; las reformas religiosas católicas y protestantes que postulan una piedad más personal y una devoción interior —la mística, la oración mental—; y la progresiva alfabetización que permite al individuo emanciparse de una cultura oral que le ligaba a la comunidad. Estas tres circunstancias favorecen, en conclusión, la generalización de la práctica del diario personal.

2.2. La aparición de la práctica diarística

Antes de entrar en materia, y como se deduce de lo anterior, debe diferenciarse entre el diario personal como documento y lo que aquí se denomina diario literario. En el primer caso se entiende el texto como documento derivado de la práctica cotidiana del diario personal; en el segundo, como la elaboración retórico-literaria de tal práctica. La confusión entre ambas formas ha acarreado notables problemas en los estudios sobre escritura diarística y además dificulta su periodización.

Recogiendo las ideas expresadas, se puede asegurar que la práctica del diario personal se desarrolla sobre todo a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, a partir de las circunstancias derivadas de la nueva sociedad ilustrada. La progresiva alfabetización de las clases burguesas europeas permite así no solo la consolidación del sistema literario —cuyo

asentamiento se produce, sobre todo, a lo largo del siglo XIX—, sino también la proliferación de una nueva clase de textos: los textos personales, entre los que pueden incluirse epístolas, ensayos, autobiografías y diarios. La nueva individualidad de estos siglos posibilita la institucionalización del sujeto autor y con esta figura nace la importancia de la firma y la autoconsideración literaria. Aparejada a esta individualidad, y fomentada por el nuevo espacio privado del hogar burgués, la intimidad del estudio propicia la aparición de textos —que, en principio, no están pensados para la publicación— en donde el autor desarrolla los aspectos cotidianos que le conciernen. El diario personal, en este contexto, es el instrumento por excelencia de registro cotidiano. Su carácter a priori secreto, además, fomenta la construcción de lo íntimo en un ambiente en donde el sujeto empieza a considerarse a sí mismo como tal, de modo que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se populariza su uso como cuaderno personal, como documento que privilegia la confesión secreta de los asuntos más reservados del diarista y la introspección cotidiana. Hasta tal punto es así que, cuando muchos de estos textos empiezan a publicarse a lo largo del siglo XIX, se acuña el término de *diario íntimo* por los editores de Amiel (Picard, 1980: 118) y esta denominación pasa a ser de uso común en determinados contextos para definir al nuevo género literario.

Sin profundizar aún en esto, es necesario mencionar que la práctica del diario, a pesar de su desarrollo en la modernidad, tiene unos antecedentes a los que algunos autores se han aproximado. La práctica del diario personal, a este respecto, posee una particularidad que condiciona su genealogía: es un texto que está escrito, en origen, para uno mismo, de tal manera que resulta muy difícil, en la medida en que durante grandes épocas fue una escritura que no salió a la luz, determinar su nacimiento e incluso intuir su evolución. Es posible, sin embargo, rastrear sus orígenes en manifestaciones como los *hypomnemata*, cuadernos personales destacados por Foucault que “podían ser libros de contabilidad, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayuda-memoria” (1999: 292); en los diarios de navegación —como en el caso paradigmático del diario de Cristóbal Colón— mencionados por Andrés Trapiello (1998: 33); o en los libros de cuentas a los que se refiere Anna Caballé (2015: 64), que se manifestaban como registros de propiedad en los que se acumulaban todos los sucesos que interesaban a la contabilidad económica de la familia e incluso las veleidades artísticas y literarias de sus autores (Luciani, 2013:

192). Esos antecedentes, ante todo, tienen una cualidad testimonial y pública, y resultan aquí de interés porque le otorgan a la práctica del diario un carácter público que esta pierde progresivamente. De esta forma, una práctica de carácter público como la de registrar los sucesos en papel de forma cotidiana, a modo de una contabilidad doméstica o profesional, pasa a ser una práctica individual y privada con la que el individuo empieza a desdoblarse en la página, construyéndose como Yo protagonista textual.

Esta evolución se registra, sobre todo, a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, en las tradiciones anglosajona y francesa. El diario se convierte entonces en una tarea diaria, pasando a ser, en palabras de Alain Corbin, una “disciplina de la interioridad” (1991: 159). Es así extraordinariamente conocido el caso de Samuel Pepys, político inglés del XVII cuyo diario es el primero en mostrar una profundidad introspectiva que posibilita, como más tarde apuntaremos, una lectura literaria del diario personal.

2.3. El diario literario

¿Cuándo el diario deja de ser producto de esa disciplina de la interioridad y pasa a ser considerado como una forma textual y autobiográfica más? ¿Cuándo, en definitiva, el diario deja de ser solo una práctica individual y solitaria y pasa a ser un texto que tiene la posibilidad de entrar en el sistema literario? Evidentemente, cuando se publican los primeros diarios personales y los diaristas empiezan a tener constancia de las posibilidades de publicación, a lo largo de todo el siglo XIX y durante el siglo XX. En este sentido, es importante aclarar que el origen del diario personal desde nuestra perspectiva solo interesa en relación a su publicación y no tanto en lo que concierne a su práctica, de tal manera que podría considerarse como un género propio de la Modernidad, tal y como han apuntado autores como Trapiello (1998) o Susan Sontag (2014). Así, aunque muchos diarios son escritos en los siglos XVII y XVIII, lo cierto es que estos diarios no se publican hasta varios siglos después, de tal manera que no es hasta bien avanzado el siglo XIX cuando se puede hablar de una auténtica escena diarística⁵. Por ejemplo, el diario de Samuel Pepys, que

5. Eusebio Cedena Gallardo realiza en su tesis de doctorado, dirigida por el prof. Romera Castillo, un recorrido cronológico del diario bastante exhaustivo. Algunas de las fechas que se recogen aquí se citan en su trabajo *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra* (2004). Esta investigación se basa, a su vez, en muchas de las revelaciones que Granell y Dorta (1962) llevaron a cabo en su famosa

es el más relevante en el contexto inglés, si bien escrito entre 1660 y 1670, no se publica hasta 1825; el diario de John Evelyn, compuesto entre 1640 y 1706 y cuya publicación influye en la posterior recepción del diario de Pepys, no es publicado hasta 1818; pese a que otros diarios como el de John Wesley o el de Georges Fox son publicados con anterioridad a estas fechas, estos diarios no son propiamente personales e incluso en el caso de Fox se trata más bien de una autobiografía⁶. Ya avanzado el siglo XIX, se producen las publicaciones de otras obras como el diario de B. R. Hildon, en 1853, y el de autores conocidos como Walter Scott, en 1890. En el caso francés, por otro lado, y si es cierto que el famoso anónimo *Diario de un burgués en París* haría retroceder hasta el siglo XV, no es hasta el siglo XIX cuando empiezan a encontrarse los primeros diarios personales de relevancia: uno de los primeros diarios publicados es el de Maine de Brien, en 1834, que está escrito a finales del siglo XVIII y principios del XIX, en una época muy cercana al famoso diario de Stendhal, gestado a principios de siglo y publicado en 1888; en 1862 se publican también⁷ los diarios de Maurice de Guérin y a finales de siglo es publicado a su vez el diario de Benjamin Constant, texto muy valioso que ve la luz en 1895. En España, salvo raras excepciones como un extracto del diario de Leandro Fernández de Moratín, que se publica en sus *Obras póstumas* (1867) y que apenas puede considerarse un diario personal, los primeros diarios publicados se remontan directamente al siglo XX, como es el caso del diario de Jovellanos (1915), el diario de Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra* (1910), o los acercamientos al diario de Azorín desde la novela y el ensayo (1897, 1901), que demuestran la popularización de esta forma.

Este repaso histórico conduce a la idea de que, efectivamente, no es hasta bien entrado el siglo XIX cuando el diario adquiere su estatus literario. La publicación en 1882 del *Diario íntimo* de Amiel, que va a

antología.

6. El clérigo anglicano John Wesley publica entre 1735 y 1790 extractos de un diario que abunda en una mirada exterior y escasamente introspectiva (el objetivo de Wesley era mostrar sus experiencias y sus conocimientos como religioso); el cuáquero Georges Fox publica sus llamados diarios en 1694, pero la lectura de estas páginas delata más bien una escritura autobiográfica que, como ocurría en parte con Wesley, se ciñe al hecho religioso con el objetivo de adoctrinar. Estos dos casos sí ilustran, en todo caso, la poderosa relación que hay entre el diario personal y el hecho religioso.

7. Esta del medio siglo es una época muy propicia para la publicación de diarios: en 1860 se publica el diario de Olivier Lefevre; en 1857 el diario de Rober Arnauld d'Andilly; en 1857 también los diarios de René Louis de Voyer de Paulmy. Todos estos autores escriben sus diarios con varios siglos de antelación a la publicación.

ser considerado por lo general como el primer diario literario moderno, corrobora este hecho. Precisamente se trata del primer diario que incorpora en su título el adjetivo *íntimo*, como se ha dicho antes, lo que va a resultar interesante toda vez que ya se relaciona directamente el cultivo del diario personal con esta esfera privada que favorece la escritura del examen de conciencia diario.

El paso de práctica privada y secreta a texto público y susceptible de ser considerado literario ha sido destacado por autores como Alain Girard (1996). Otros autores, además, han interpretado esta evolución como el fin de una verdadera escritura íntima, en tanto que con la posibilidad de la publicación el diarista cambia drásticamente su enfoque. Como trataremos de definir a continuación, este punto de vista confunde la intimidad con la construcción textual de lo íntimo. Precisamente, y a modo de paradoja, cabe apuntar que el primer diario en ser denominado como íntimo, el de Amiel, es también el primero en ser concebido para su publicación, tal y como asegura Picard⁸. A partir del diario de Amiel, numerosas publicaciones de diarios incorporan el adjetivo *íntimo* en el título, y con el paso de los años se convierte en la etiqueta que singulariza la forma del diario personal frente a otras manifestaciones. Puede entenderse así el carácter retórico de una etiqueta que categoriza como íntimo un texto que justamente entonces pasa a ser público.

El diario literario, en suma, es un texto que deriva de una práctica individual y privada —en muchas ocasiones secreta— como es la de llevar un cuaderno de anotaciones cotidianas, una práctica que se desarrolla en un contexto determinado como es el de la creciente burguesía de los siglos XVII, XVIII y XIX. A partir de la publicación de este tipo de textos, a partir de su comercialización y su divulgación, nace un género literario de carácter autobiográfico que tiene su origen a finales del siglo XIX y que se asienta a lo largo de todo el siglo XX. En la larga transición que comprende el periodo desde que estos textos se publican a lo largo del siglo XIX hasta que se crea un contexto literario y un público que justifica esta publicación, muchos de estos textos siguen escribiéndose en la privacidad del individuo —y su carácter secreto propicia, en muchas ocasiones, una aparición póstuma— y otros se publican cuando el autor todavía vive—

8. Tanto Picard (1981: 118) como Monnier (1981: 92) aseguran que Edmund Schérer y Fanny Mercier cumplen con la voluntad del escritor suizo al publicar la primera parte de su diario personal.

como es el caso de César González-Ruano en España—, pero ninguno de estos dos condicionamientos interviene en la construcción del espacio íntimo en el diario, que, más que tratarse de un elemento condicionado por el paratexto, obedece sobre todo a razones literarias.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTIMIDAD EN EL DIARIO LITERARIO

3.1. Lo íntimo como construcción textual

La relación entre el diario literario y lo íntimo posee, como se ha visto, una problemática principal: cuando el diario pasa a ser publicado y el diarista toma conciencia de las posibilidades de publicación, sostienen muchos autores, hablar de intimidad en el diario carece de sentido. Alguien como Laura Freixas, en este sentido, llega a decir: “o se escribe un diario íntimo, pero no se publica, o se publica un diario, pero no es íntimo” (1995: 41).

Esta postura, a nuestro juicio, está mal enfocada, puesto que relaciona directamente la construcción de lo íntimo con el carácter secreto o no del texto diarístico, como si solo el diarista que mantiene su diario en secreto y no piensa en la divulgación de la obra pudiera construir un espacio íntimo en tales páginas. A esta perspectiva errónea ha contribuido sin duda el término de *diario íntimo*, que en muchas ocasiones no se ha interpretado como lo que realmente es: una forma retórica para definir un texto que, en tanto que público, no puede ser íntimo —lo que no impide que se pueda construir un espacio textual que aquí denominamos íntimo.

Si se vuelve a las primeras páginas de este trabajo y se retrocede hasta las ideas de Carlos Castilla del Pino, José Luis Pardo y José Luis López Aranguren a propósito de la intimidad, hay que recordar que la intimidad no es inefable. La intimidad se puede *decir*; por ese motivo, tiene bastante sentido que el diario desarrolle lo íntimo. Ahora bien, lo íntimo es también aquello inobservable, aquello a lo que no se tiene acceso desde el exterior, de tal modo que cuando el diarista traduce su intimidad a la página, cuando la desarrolla en el texto, no quiere decir que pueda mostrar la intimidad,

sino como mucho, y estas son palabras de Castilla del Pino⁹, verbalizarla. De hecho, las actuaciones íntimas que el diarista codifica verbalmente se transforman, como mínimo, en privadas¹⁰: el de *diario íntimo*, en este sentido, es un simple apelativo retórico para el diario personal cuya denominación más adecuada sería, posiblemente, la de *diario privado*. El diario personal entendido como práctica, en resumidas cuentas, puede decir y *dice* la intimidad; sin embargo, las palabras que narran lo íntimo no *son* lo íntimo, de tal manera que ni siquiera el diario más secreto puede *ser* íntimo. La publicación del diario, en última instancia, evidencia el carácter artificial de la intimidad narrada.

Si lo que el diarista narra en su diario no es, en definitiva, lo íntimo, ¿cómo podemos definir este espacio? La respuesta es sencilla: la intimidad que se desarrolla en el diario personal es, como todas las formas lingüísticas, una construcción. La intimidad, que siguiendo a Castilla no puede *mostrarse*, se construye en el texto mediante palabras, y en ese paso de verbalización la intimidad presentada en el diario ya es otro tipo de intimidad; en opinión de Antonio Moreno (2012), se podría hablar de una *intimidad literaria*. A este respecto, César Aira desarrolla en “La intimidad” (2008) una idea reveladora: en la intimidad hay una resistencia al lenguaje. Si, como se veía antes, es cierto que la intimidad puede *decirse*, hay que asumir que “la frontera de la intimidad retrocede tanto como avanza la voluntad de contarla” (2008: 3). En esta misma línea, José Luis Pardo hacía hincapié en la característica inconfesable de la intimidad; cuando la intimidad se confiesa, como ocurre con el diario personal que se publica, se destruye, y ridiculiza la verdad de los protagonistas traicionados. Por ese motivo, el protagonista de un diario —se puede pensar en Andrés Trapiello, pero también en Iñaki Uriarte e incluso, de cierta forma, en Amiel— suele tener reminiscencias irónicas. Fernando Pessoa, en *El libro del desasosiego*, declara: “Mi figura humana, si la consideraba con una atención exterior, era la del ridículo que todo lo humano asume cuando es íntimo” (Pessoa, 2013: 38). La ridiculez se relaciona así con el problemático ejercicio de transformar en lenguaje, instrumento público por excelencia, lo que nace

9. Dice Castilla del Pino: “Las actuaciones íntimas pueden ser, y lo son muchas veces, referidas, narradas, en suma, comunicadas mediante el lenguaje o la expresión no verbal, pero esto no las convierte, en puridad, ni en privadas ni en públicas. La comunicación de lo que imaginamos es, todo lo más, la verbalización de lo imaginado, pero no la mostración de lo imaginado. Lo íntimo puede decirse, no mostrarse” (1996: 19).

10. Señala Castilla del Pino: “Las actuaciones íntimas pueden transformarse, con mejor o peor fortuna, en privadas o públicas a través de su codificación verbal y/o extraverbal” (1996: 30).

y se forma en nuestro interior, en nuestra intimidad; lo que, debido a la confrontación de espacios, da como resultado estampas frecuentemente ridículas.

En esta línea, César Aira añade algo que se anticipaba en el primer párrafo: “Es bastante evidente que la creación de intimidad se parece mucho a la creación de literatura” (2008: 5). La intimidad en el diario se interpreta entonces como una construcción, como una creación que acomete el hombre cuando verbaliza su pensamiento íntimo y que, frente a la intimidad original, resulta un evidente artificio tan retórico como el nombre de *diario íntimo*. La intimidad de un diario —también en el caso del diario privado o el documento diarístico sin publicar—, por tanto, puede existir, pero no es la intimidad en su medida exacta, sino su verbalización, posiblemente su literaturización.

3.2. Intimidad y literatura

En el caso del diario literario, forma que aquí nos interesa, lo íntimo se revela como una construcción que precisamente fomenta el carácter literario del texto. Para entender esto, hace falta recurrir a la problemática clásica de los estudios sobre escritura autobiográfica a propósito de la verdad del texto narrado. Bien, en el caso del diario literario, entender lo íntimo como una construcción no quiere decir, en cambio, que los acontecimientos narrados no tengan una correspondencia con la realidad. La intimidad del diario personal, en este caso, no es incompatible con la sinceridad, ni con el pacto autobiográfico de Lejeune (1994); más allá de eso, no se mide en tales términos. El propio Castilla del Pino mantiene que al respecto de la intimidad se puede mentir: “lo que se dice acerca de lo que se pensó, imaginó (...) puede no corresponderse con lo que fue pensado, imaginado etc. En todo caso no hay comprobación empírica posible” (1996: 19). Es en este punto cuando resulta interesante retroceder al concepto de intimidad sostenido antes.

El diario personal, como sucede con todas las formas autobiográficas, tiene una relación problemática con la literatura. Desde la perspectiva que se enfoca este artículo (Luque Amo, 2016), el diario puede ser literatura porque, cuando es un diario literario y no un mero documento —única forma a la que se opone el diario literario—, se construye con los mismos materiales de la ficción y porque, a pesar de respetar el pacto

autobiográfico de Lejeune, según el cual los hechos narrados tienen una clara correspondencia con la realidad, no es verdadero o falso desde un punto de vista científico o histórico, sino que se ubica en el mismo terreno de la literatura. Bien, el concepto de intimidad que se deduce de las líneas anteriores, fruto de una construcción que el diarista acomete para hacer de su Yo íntimo un Yo diarístico, se sitúa en un terreno muy parecido al mencionado. La intimidad del diario personal no es así falsa, ni mentirosa, ni tampoco verdadera; la intimidad del diario personal es literaria. Hay un hecho que puede resultar ilustrativo a este respecto. Curiosamente, a lo largo de la evolución del diario personal, y al contrario de lo que podría parecer, el diario personal va adquiriendo independencia de las otras formas —el libro de cuentas o el diario de navegación— a medida que potencia e intensifica su faceta introspectiva. Por este motivo los primeros diarios que pueden ser interpretados desde la literatura son los de Samuel Pepys, los de Benjamin Constant o el mencionado de Amiel; porque desarrollan por primera vez esa mirada ensimismada. Al mismo tiempo, son estos diarios los primeros que se consideran literarios: por ejemplo, Laura Freixas señala las características que hacen del texto diarístico de Amiel un texto literario (Freixas, 1996). En este sentido, todo el mundo tiene claro que un libro de cuentas o un diario de navegación al uso no poseen nunca un carácter literario y su verdadera naturaleza es documental; sin embargo, el diario literario adquiere su identidad precisamente cuando refuerza la parte personal de su estructura, cuando muestra el Yo del diarista en toda su plenitud.

No es difícil, por tanto, llegar a la siguiente conclusión: el aspecto íntimo del diario personal potencia su carácter literario. Efectivamente, el diarista construye una imagen de sí mismo; esa imagen se corresponde con la realidad desde un punto de vista pragmático, pero no *es* la realidad. La intimidad que aparece en el diario es una construcción que resulta básica en la configuración de un Yo diarístico que está diseñado, precisamente, con los materiales propios de la ficción. La intimidad del diario personal es un artificio, tiene una categoría literaria en la medida en que no es una verdad científica o histórica —toda vez que no es comprobable— y finalmente contribuye a la *literariedad* del diario; de ahí que el diario literario sea un texto en donde, por encima de todo, prima el desarrollo del Yo. No por otra cosa mantiene Borges que Montaigne, un escritor sin lugar a dudas literario, es el padre de la intimidad (2007: 521). Posiblemente, el padre de

la intimidad literaria.

En el diario literario, por tanto, se desarrolla la construcción de una intimidad autobiográfica, de una intimidad que consiste en la reflexión del diarista sobre sí mismo, en la introspección cotidiana que acomete el autor del diario. Esta dimensión del diario literario desemboca en la construcción de un espacio que aquí llamamos íntimo y que se construye, como se ha mencionado antes, mediante herramientas lingüísticas y en última instancia literarias. El carácter artificial, constructivo, de este espacio íntimo no lo contrapone, sin embargo, a lo *verdadero* del discurso autobiográfico, así como tampoco induce a pensar en la pérdida de la intimidad que otros autores han anunciado a propósito de su publicación.

3.3. La intimidad del diario en el contexto actual

En la polémica diario literario-intimidad que anunciábamos en el primer punto, por tanto, concurren normalmente dos errores principales: separar lo literario de lo autobiográfico —como si el hecho de que el diario se publicara le impidiera ser lo que realmente es: no la realidad, sino una construcción a partir de la misma que respeta el pacto autobiográfico— y asociar lo íntimo a lo privado. Así, es un error considerar que la intimidad del diario se ve resentida en los diarios pensados para publicarse. Un diario no es más íntimo por mostrar la desnudez del autor, sus vicios, sus miserias. Decir esto sería confundir intimidad con privacidad; implicaría considerar que un diario es más o menos íntimo por los acontecimientos privados que narra, cuando lo que aquí se ha entendido como intimidad en el diario personal es un elemento muy distinto a eso. Por ejemplo: en un diario como el de Sándor Marái, pensado para la publicación, concurre la misma construcción de la intimidad que en el diario de Samuel Pepys, escrito siglos antes de su publicación e incluso contando con la voluntad explícita del autor para dificultar su lectura¹¹.

A pesar de lo anterior, muchos autores han querido plantear cómo el cambio de cosmovisión producido por la publicación del diario ha reducido la aparición de intimidad en sus páginas. Laura Freixas, en su artículo “La perdida intimidad en el diario íntimo” (1995), reflexiona acerca de la incapacidad del diario moderno para reproducir estas páginas

11. Como es sabido, Samuel Pepys ideó un lenguaje encriptado para su diario.

introspectivas. Sin embargo, cuando la autora se acerca al concepto de intimidad, ella misma proporciona la siguiente definición:

Podemos sugerir que la intimidad, tal y como la practicaron los grandes diaristas, consiste en la introspección, la exploración de las propias emociones, el soliloquio moral, aunque enraizado siempre en lo concreto, en lo cotidiano, en la vida diaria del autor (Freixas, 1995: 37).

Bien, tomando esta definición como referencia, puede acudirse al diario de González Ruano para comprobar cómo el autor construye a la perfección una intimidad basada en la cotidianidad de su autor; al diario de Carlos Edmundo de Ory en que el autor se comporta de manera semejante; a los de Rosa Chacel; incluso en los diarios de Andrés Trapiello, que Freixas analiza para concluir lo contrario, se observa una profunda introspección: una introspección, claro, que no consiste en hablar de sexo o de episodios oscuros a la manera de una Anaïs Nin —más amiga del escándalo que de desarrollar su intimidad—, sino en una mirada interior que se muestra explícita en muchas ocasiones y que, en otras, se deduce de lo exterior. Cuando Trapiello (1990-2015) habla del ambiente familiar de su casa en Madrid, de las disputas con su vecino en Las Viñas, e incluso cuando sugiere que su esposa tiene un tumor, el autor, además de desarrollar su privacidad en el texto, está haciendo un profundo ejercicio de introspección. Por ello, planteamientos como el siguiente de Laura Freixas resultan, desde esta perspectiva, erróneos. Esta teoría, como la de Picard (1981), está presa del accidente de la no publicación¹² y no asume por tanto el carácter de artefacto que tiene la intimidad, definida en estas páginas como una construcción. El nuevo diarista, como el antiguo, el previo a la consideración del diario como forma editorialmente comercial, diseña un espacio íntimo que en nada tiene por qué diferenciarse del ideado por Pepys, Constant o, tiempo más adelante, Amiel. Como señala Celia Fernández, “lo íntimo del diario no es pues una *realidad* dada, que exista fuera de o antes del lenguaje, sino un efecto de las palabras” (2015: 65). Este efecto, esta construcción que es, como se ha definido, la intimidad del diario, pugna por exteriorizarse en el caso de los nuevos diaristas como antes ocurría con los antiguos, y no se

12. En estos mismos términos lo expresa Manuel Hierro (1999: 104).

detiene ante las consecuencias de una posible publicación.

En muchas ocasiones, esta confusión ha ido aparejada a la circunstancia de llamar a la práctica del diario personal y el texto resultante como *diario íntimo*, y además aplicarlo al diario que después aparece póstumamente —pues esta es la forma habitual en la que han ido surgiendo los diarios a lo largo del siglo XX— en forma de libro. Bien, la de *diario íntimo*, como se ha dicho, es una etiqueta que ponen en circulación los editores del diario de Amiel y que tiene especial relevancia en el contexto francés, en la medida en que otros diarios se publican con este apelativo, mientras que en el ámbito anglosajón es inexistente. En el contexto español tiene un recorrido bastante corto pero, a pesar de que en la actualidad son pocos los diarios que se publican bajo esta etiqueta¹³, en los estudios sobre diario y literatura suele ser empleada con asiduidad. Esta denominación, sin embargo, puede inducir a confusión toda vez que, a partir de ella, algunos autores han relacionado el carácter secreto del diario con la construcción de la intimidad en el texto, y solo los diarios que se han publicado tras la muerte del autor han sido considerados como verdaderos poseedores de un espacio íntimo. Más allá de censurar o no el empleo de esta etiqueta, hay que diferenciar en todo caso entre el diario personal como práctica y el diario literario¹⁴, y en el caso de emplear *diario íntimo* en lugar de *diario literario* —lo que hacen autores como César González-Ruano, cuando este publica partes de su *Diario íntimo* en el periódico—, debe tenerse en cuenta el carácter artificial de la intimidad y, en definitiva, la construcción de ese espacio textual llamado *íntimo*, como hemos hecho a lo largo de estas páginas.

13. Si se observan, en el ámbito hispano por tomar un eje referencial, los diarios personales publicados con posterioridad a 1950, se percibe la escasa aparición de diarios que se denominen, en el título, como *íntimos*.

14. En España se ha hablado de una forma como el dietario, que en muchas ocasiones ha sido definido como una manifestación diferenciada del diario en la medida en que su escritura muestra una ausencia casi total del Yo y, aunque dividido en entradas, una estructura muy similar a la del ensayo. Si se profundiza en la naturaleza de algunos dietarios, como puede ser el caso del dietario de Pere Gimferrer, se corrobora esta impresión, pues su escritura es eminentemente ensayística; sin embargo, también hay pasajes de este texto en los que el Yo cobra una importancia tal que se aproxima al Yo diarístico de cualquier diario literario. Más acentuada es esta circunstancia en un dietario como el Enrique Vila-Matas, que, aunque con los mimbres propios de una novela autoficcional, desarrolla también el ámbito de un Yo muy personal. Esto conduce a pensar, efectivamente, que las fronteras entre diario y dietario son más bien difusas, hasta el punto de que muchos autores hablan indistintamente de dos formas que realmente han acabado por no diferenciarse en las últimas décadas. El diario literario engloba, en última instancia, a todas las formas diarísticas que, y esa es su mínima condición, desarrollen el ámbito del Yo; un ámbito que tradicionalmente se ha identificado con lo íntimo.

3.4. La construcción del espacio íntimo en el diario literario.

Conclusiones

A modo de conclusión, se puede definir la práctica del diario personal como un ejercicio cotidiano y privado que se generaliza en los siglos XVII, XVIII y XIX, a partir de las nuevas ideas desarrolladas por la Ilustración en el contexto de la burguesía. En el diario personal el nuevo individuo se somete a un examen de conciencia laico y escribe textos en donde suele llevar a cabo un ejercicio de introspección, hasta desarrollar en muchas ocasiones un espacio íntimo. A lo largo del siglo XIX estos textos empiezan a publicarse y dan lugar a una nueva categoría que poco a poco logra formar parte del sistema literario: el diario literario. Este texto, que adquiere gran importancia en la literatura contemporánea —en la actualidad el número de diarios editados crece cada año—, mantiene a pesar de su publicidad la construcción del espacio íntimo como una de sus características narrativas esenciales. Lejos de condicionar su carácter literario, el desarrollo de un espacio íntimo, de confesión personal, potencia el carácter ficcional del texto, en la medida en que desarrolla el mundo subjetivo del protagonista, el Yo diarístico, que se conforma en el texto como un personaje literario. A pesar de lo que han sostenido algunos autores, por tanto, lo íntimo no se contrapone a lo literario; por contra, favorece la lectura literaria del diario.

Cabe aclarar, en relación a lo anterior, que no todos los diarios personales publicados pueden ser considerados diarios literarios. En estas páginas se diferencia entre el diario entendido y publicado como documento —aquel texto diarístico compuesto a partir de anotaciones puramente referenciales que no desarrolla unos elementos narrativos— y el diario literario. En el primer caso, como ocurre con el resto de elementos literarios, no se desarrolla un espacio íntimo y el discurso es puramente referencial, mientras que el diario literario desarrolla la figura de un Yo cuya cotidianidad tiende frecuentemente a construir un ámbito privado y, tal vez, íntimo. Lo que lleva a concluir que, efectivamente, el diario que potencia el espacio íntimo requiere para ello de unas estrategias formales, retóricas y, en última instancia, literarias que lo acercan sin lugar a dudas a la perspectiva de la que parte nuestra investigación.

Otro asunto muy distinto, y que aquí no se desarrollará por falta de espacio, es la nueva consideración que en las últimas décadas se le

ha dado a lo privado. En el nuevo contexto de Internet, como es de sobra sabido, lo privado adquiere una nueva categoría redefinida por el uso de las redes sociales, la aparición de la telerrealidad y, en definitiva, la nueva consideración individual impuesta por las tecnologías informáticas. En un artículo de *El País*, la joven poeta Luna Miguel (2015) llega a decir en relación al uso de las redes sociales en las nuevas generaciones: “No nos importa que miréis un rato a través de los cristales. Entre todos redefiniremos la intimidad”. La construcción de la intimidad en el nuevo texto literario, por tanto, tendrá que llevarse a cabo en relación a un contexto en donde los conceptos de lo público y lo privado están cambiando. Esto no es óbice, sin embargo, para aceptar la imposibilidad de esta construcción, que tendrá una naturaleza literaria tal y como siempre ha tenido desde la aparición de esa forma genérica que aquí hemos denominado diario literario y cuya fecha original puede relacionarse, como se ha dicho, con las publicaciones a lo largo del siglo XIX de los diarios de Samuel Pepys, Benjamin Constant o Henri-Frédéric Amiel.

Lo íntimo del diario literario, en fin, es una construcción textual que se sustenta en elementos autobiográficos y que desarrolla el aspecto privado del Yo diarístico, culminando el proceso de reconstrucción de su identidad. En una definición poco rigurosa pero muy intuitiva, César Aira define la intimidad como “lo que le pasa a uno y le interesa a muchos” (2008: 8). Lo íntimo del diario literario, en este sentido, trasciende la mera subjetividad del autor del texto para convertirse en un elemento universal, y en la medida en que es universal puede interpretarse, recordando aquella distinción aristotélica entre lo histórico y lo poético, como elemento literario. Lo íntimo no es solo lo autobiográfico pasado, sino también, en tanto que parte esencial de la construcción de un personaje modelado a partir de materiales narrativos¹⁵, lo literario posible; por ello, se puede decir que ejerce como elemento fundamental de la interpretación del diario literario.

15. Resulta de importancia aquí el artículo de Michel Braud (2009), en el que se analizan las posibilidades del diario como relato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, C. (2008). “La intimidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 13-14, 1-8.
- ARANGUREN, J. L. (1989). “El ámbito de la intimidad”. En *De la intimidad*, C. Castilla del Pino (ed.), 17-24. Barcelona: Crítica.
- BÉJAR, H. (1989). “La cultura del individualismo”. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 46, 51-80.
- BORGES, J. L. (2007). *Poesía completa*. Barcelona: Destino.
- BRAUD, M. (2009). “Le journal intime est-il un récit?”, *Poétique* 160, 387-396.
- BRAVO CASTILLO, J. (2003). *Grandes hitos de la novela euroamericana*, Madrid: Cátedra.
- CABALLÉ, A. (2015). *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1989). “Público, privado, íntimo”. En *De la intimidad*, C. Castilla del Pino (ed.), 25-31. Barcelona: Crítica.
- (1996). “Teoría de la intimidad”. *Revista de Occidente* 182-183, 15-31.
- CEDENA GALLARDO, E. (2004). *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CORBIN, A. (1991). “El secreto del individuo”. En *Historia de la vida privada*, P. Ariès y G. Duby (eds.), *Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada* 8, 121-203. Madrid: Taurus.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2015). “Diario e intimidad”. *Revista de Occidente* 406, 49-70.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- FREIXAS, L. (1995). “La pérdida intimidad del diario íntimo”. *Turia: Revista Cultural* 32-33, 34-44.
- (1996). “Amiel o el diario íntimo como género literario”. *Turia: Revista Cultural* 35-36, 46-56.
- GIRARD, A. (1996). “El diario como género literario”. *Revista de Occidente* 182-183, 31-38.
- GRANELL, M., y DORTA, A. (1962). *Antología de diarios íntimos*. Barcelona: Labor.

- HIERRO, M. (1999). “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, *Mediatika* 7, 103-127.
- KANT, I. (2004). *¿Qué es la ilustración?* Madrid: Alianza.
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul.
- LUCIANI, I. (2013). “Llevar un «libro de cuenta y razón» en la Provenza moderna (siglos XVI-XVIII): escritura doméstica y relato de uno mismo”. *Manuscripts: Revista d’història moderna* 31, 163-203.
- LUQUE AMO, Á. (2016). “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. *Castilla. Estudios de literatura* 7, 273-306.
- MIGUEL, L. (2015). “La casa en el árbol”. *El País*, 12 de junio. Disponible en línea: http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2015/06/12/actualidad/1434105619_841688.html [18/09/2017].
- MONNIER PHILIPPE, M. (1981). “Le dossier Amiel: bilan et perspectives d’un siècle de recherches”. *Romantisme* 32, 91-100.
- MORENO, A. (2012). “Las confesiones discretas: el refugio literario de la intimidad”. *RILCE: Revista de filología hispánica* 28, 74-81.
- PARDO, J. L. (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- PERROT, M. (1991). “Formas de habitación”. En *Historia de la vida y privada*, P. Ariès y G. Duby (eds.), *Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada* 8, 7-25. Madrid: Taurus.
- PESSOA, F. (2013). *El libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- PICARD, H. R. (1981). “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4, 115-122.
- PINCUS, S. (2013). *1688. La primera revolución moderna*. Barcelona: Acantilado.
- ROMERA CASTILLO, J. (2000a). “Diarios literarios españoles (1993-1995)”. En *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, 389-402. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- _____. (2000b). “Se hace camino al vivir. Diarios de algunos poetas españoles actuales (1975-1993)”. En *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999): actas del IX seminario internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, 105-118. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2004). “Algo más sobre la escritura diarística”. En *Autobiografía en España, un balance*, M. Á. Hermosilla Álvarez, y C. Fernández Prieto (eds.), 95-112. Madrid: Visor Libros.

- ____ (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2013). *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SONTAG, S. (2014). *Contra la interpretación*. Barcelona: Debolsillo.
- TORTOSA, V. (2000). “La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario”. *Signa* 9, 581-622.
- TRAPIELLO, A. (1990-2015). *Salón de pasos perdidos* (18 vols.). Valencia: Pre-Textos.
- ____ (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona: Península.

Recibido el 18 de abril de 2017.

Aceptado el 18 de mayo de 2017.

***HISTORIA SECRETA DEL MUNDO, DE EMILIO GAVILANES:
UNA NOVELA IMPOSIBLE,
UNA COLECCIÓN DE MICRORRELATOS*¹**

*HISTORIA SECRETA DEL MUNDO, BY EMILIO GAVILANES:
AN IMPOSSIBLE NOVEL, A COLLECTION OF MICROSTORIES*

Pedro MÁRMOL ÁVILA

Universidad Autónoma de Madrid

pedro.marmol@uam.es

Resumen: El artículo aborda un libro reciente: *Historia secreta del mundo* (2015), de Emilio Gavilanes. Concretamente, pretende demostrar cómo se arma su estructura narrativa desde la tensión del género del microrrelato con el de la novela, de manera que habría que cavilar sobre por qué el autor se decanta por el primero para encauzar su expresión. Se antoja clave que el conjunto de microrrelatos que ensamblan *Historia secreta del mundo* no se relacionen como eslabones separados, sino que conformen una unidad gracias al tema capital del tiempo, que además goza de un valor estructural relevante, en el cual nos detenemos.

Palabras clave: *Historia secreta del mundo*. Emilio Gavilanes. Novela.

1. Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Agradezco tanto a Carmen Valcárcel como a Elisa Martín Ortega la oportunidad de conocer y tratar en persona a Emilio Gavilanes, así como los ilustradores comentarios del mismo acerca de su literatura, fundamentales para lo que planteo en este artículo.

Colección de microrrelatos. Tiempo.

Abstract: The article is related to a recent book: *Historia secreta del mundo* (2015), by Emilio Gavilanes. Specifically, it aims to demonstrate how its narrative structure is created from the tension between the genre of the microstory and that of the novel, such that one would have to ponder why the author decides on the former to express himself. It seems crucial that the collection of microstories that comprise *Historia secreta del mundo* are not told as separate chains, but rather form a single unit thanks to the central theme (time), which, furthermore, is of relevant structural value and on which we shall focus.

Key Words: *Historia secreta del mundo*. Emilio Gavilanes. Novel. Collection of microstories. Time.

1. INTRODUCCIÓN

No hace demasiados años, Avalle-Arce planteaba algunas ideas bastante lúcidas sobre el *Quijote* (1605-1615) que nos conducían a la posibilidad de que fueran muy distintos los componentes que pudieran resaltar en su entramado estructural, reflexión que bien vale para abordar la novela como género literario instituido desde unos resortes narrativos complejos. El colofón a su artículo contaba con las siguientes palabras:

Por encima de todos los aristotelismos literarios y de todas las poéticas, el principal personaje de la novela no tiene que serlo el protagonista, sino que puede serlo el narrador; como lo es aquí [en la segunda parte del “Quijote”] (Avalle-Arce, 1988: 172).

Con tal aseveración, Avalle-Arce nos sitúa en la dinámica de que el principal constituyente de la novela como género puede no ser uno de sus protagonistas, entendidos como los personajes que participan en las acciones que la trama va desarrollando, sino que tal lugar puede ser ocupado por elementos aledaños a los personajes. En la segunda

parte del *Quijote* sería el narrador el que ostentaría tal puesto. Sirva este acercamiento como ejemplo de exploración de la novela como mecanismo de intrincado funcionamiento narrativo y de componentes estructurantes muy diversos. El género puede, entonces, albergar contenidos infinitos y también sufrir incontables apuntalamientos formales que, de resultas, refuercen unos aspectos u otros de su configuración como artefacto que contiene historias, esto es, como significante capaz de producir significado en la órbita de la narrativa. Sin embargo, en ocasiones el mecanismo de la novela se explota de tal manera que la propia arquitectura del género se quiebra, lo cual no indica sino que el autor correspondiente no consigue expresar en el discurso novelesco aquello que pretende transmitir mediante el hecho literario. Esta decisión implica que el autor, conscientemente², formaliza su discurso en otro género literario, predilectamente narrativo. Y este género, por ejemplo, puede ser el microrrelato.

Desembocamos, con esto, en el volumen en que nos detendremos durante las siguientes páginas, que debemos a Emilio Gavilanes: *Historia secreta del mundo* (2015b). Se trata de un libro de microrrelatos no muy conocido en la actualidad, como tampoco lo es su autor, sobre los cuales urge ir aportando estudios que se adentren en sus claves. No es un escritor poco relevante; ni mucho menos. El ingenio literario de Gavilanes, nacido en Madrid en 1959, ha producido mediante *Historia secreta del mundo* un tejido de microrrelatos centrados en los sucesos “laterales” de la historia universal, los que no se recuerdan o han pasado inadvertidos, frente a los sucesos “estelares”, por traer los dos adjetivos con que Gavilanes ha cifrado en alguna ocasión sus propósitos en el libro³. Pasa la historia universal a través de su mirada reflexiva y abundante en lecturas, como ya ocurriera con autores de la talla de Jorge Luis Borges, con *Historia universal de la infamia* (1935), o de Julian Barnes, con *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989). Utilizan la realidad para conjugarla con la imaginación hasta el punto de que deslindar ambas entidades resulta muy complejo; se amalgaman. Importa el mensaje de fondo: trabajar la historia para que no

2. Partimos de la premisa de que todos los géneros literarios florecen y se desarrollan en un sistema histórico y literario determinado, por lo que recurrir a ellos supone generar un horizonte de expectativas tanto en el acto creativo como luego en la recepción de la obra, como lo estableciera Jauss (1970a, 1970b), aunque para el estudio de cómo el género interactúa con el contexto véase García Berrio y Huerta Calvo (1992).

3. El fragmento donde se insertan los adjetivos “laterales” y “estelares”, en evidente disposición antitética, es el siguiente: “[...] *Historia secreta del mundo* [...] es un recorrido por la historia de la humanidad mirando episodios marginales, estelares, secundarios, en los que quizá hay tanta o más emoción, intensidad, dramatismo, etc., que en los momentos estelares [...]” (Emilio Gavilanes, 2015a).

quede estancada.

Por otra parte, hay que considerar también que Emilio Gavilanes no tiene dificultad en adecuar su expresión a diversos géneros y que ha publicado novelas⁴. El primer rasgo nos pone en el aviso de que *Historia secreta del mundo* no tiene por qué encajar en ninguno de los procedimientos literarios antes surcados por el presente autor, así como nos advierte de que sí que los tiene en cuenta. El segundo nos remite al principio que vertebraba nuestra actual contribución: pudiendo plantear su contenido a modo de novela, se decanta por otro medio, otro género, que es el microrrelato, para dar lugar a una vasta colección de microrrelatos que configura un libro uniforme. Cabe preguntarse por las causas de esta elección y, más aun, por la razón por la cual el contenido de *Historia secreta del mundo* solo puede plantearse mediante un mosaico de microrrelatos y no desde otros cauces expresivos, por los cuales podría haber optado el escritor madrileño. Con todo, asistimos a una sugestiva materialización literaria de un tema fundamental: el tiempo.

Y es que el tiempo goza todavía de mucha vivacidad en lo relativo a sus materializaciones en el arte. Representa un concepto trascendental que, de un modo u otro, ha estado presente en la literatura desde sus principios, como ha estado presente en la mentalidad de las diversas civilizaciones, y, pese a todo, todavía puede dar lugar a manifestaciones artísticas de lo más diversas, como ejemplifica *Historia secreta del mundo*. Nos hallamos ante un motivo recurrente, ante un signifiante y un significado que habita el hecho literario de tal suerte que requiere un análisis profundo. Por ello, se vuelve necesario el estudio del tema del tiempo en *Historia secreta del mundo*, seguido del estudio de su función vertebradora del relato. Así pues, los principios semióticos o semiológicos comprendidos como una carga

4. Se antoja relevante para la visión del autor que sus inicios universitarios no estuvieran ligados con la literatura: comenzó las carreras de Geológicas y Físicas, pero rápidamente comprendió que su camino pasaba por la Filología Románica, ámbito en que se licenció. Una sustanciosa responsabilidad de que cambiaran sus intenciones iniciales recae en una lista de escritores en que ha ido profundizando con los años: Thomas Mann, Mark Twain, Jorge Luis Borges, Mircea Eliade, Álvaro Cunqueiro, Max Brod, Robert Graves, Robert Louis Stevenson, Jack London, etc. Ha desempeñado oficios de lo más variopintos: en Correos, dando clases de español para extranjeros, como lexicógrafo para la Real Academia Española, en excavaciones arqueológicas, etc. Asimismo, su producción literaria es prolífica; dejando a un lado *Historia secreta del mundo* —volumen al cual consagramos las siguientes páginas—, Gavilanes ha publicado cuatro libros de relatos —*La tabla del dos* (2003); *El río* (2005), que fue finalista del III Premio Setenil; *El reino de la nada* (2011), y *Autorretrato* (2015)—, dos de haikus —*Salta del agua un pez. 101 haikus* (2011) y *El gran silencio* (2013)—, cuatro novelas —*La primera aventura* (1991), *El bosque perdido* (2001), *Una gota de ámbar* (2007) y *Breve enciclopedia de la infancia* (2014)— y la edición de *Luciérnagas* (2009), de Camilo Bargiela.

de significados que deben estudiarse propiamente desde su significación inmediata guiarán nuestro análisis, por lo que prestamos atención a *Historia secreta del mundo* en su doble vertiente de historia o contenido y discurso o forma, jamás aprehensibles aisladamente.

2. SOBRE EMILIO GAVILANES, *HISTORIA SECRETA DEL MUNDO* Y EL CANON

La falta de estudios sobre el presente autor nos obliga a hacer hincapié en una información no del todo necesaria para nuestra exposición, aunque siempre convenga tenerla presente. Además de la breve nota biográfica y bibliográfica anterior, se vuelve necesario sonsacar algunas de las características más evidentes de *Historia secreta del mundo*. En efecto, llama la atención que tan solo hayamos conseguido destacar una referencia desde el ámbito más estrictamente académico a tan valioso escritor, cuidadoso en la expresión del género y particularmente propenso a arropar sus contenidos literarios de un firme armazón formal. Tal referencia se localiza en una monografía dedicada al cuento en la década de los noventa, editada por Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (2001). Concretamente, el capítulo correspondiente, de Mata Induráin, recopila el nombre de Emilio Gavilanes entre una amplia nómina de autores, a los que alude por haber publicado algún cuento en la revista *Lucanor*. Estos son puestos de relieve por Mata Induráin a través de un juicio valioso a la hora de hacer canon en la literatura española contemporánea:

En sus páginas [en las de la revista “Lucanor”] han ido apareciendo relatos de diversos cuentistas, entre los que figuran los nombres de algunos autores destacados en el panorama literario español actual: Enrique Vila-Matas, Carlos Pujol, Arturo Pérez-Reverte, Pedro Sorela, José Martínez Ruiz, Medardo Fraile, Josefina R. Aldecoa, Pablo Antoñana, Pedro Ugarte, Eliacer Cansino, Carlos Mellizo, Alonso Zamora Vicente, Emilio Gavilanes, Eloy Tizón, Manuel Andújar, Marina Mayoral, Javier Marías, Rosa Montero, Eduardo Mendicutti, Susana Camps, Laura Freixas, Pablo Sanz Martínez, Hipólito González Navarro, Luis T. Bonmatí, Fernando Arrojo... (2001: 101).

Que Gavilanes comparta esta lista con Javier Marías, Rosa Montero, Enrique Vila-Matas, Arturo Pérez-Reverte, Josefina R. Aldecoa o Alonso Zamora Vicente, entre otros, se presenta hartamente elocuente, teniendo en cuenta que Mata Induráin podía haber subrayado otros tantos autores y haber dejado a este fuera del cómputo, en que, como anuncia el propio crítico, “figuran los nombres de algunos autores destacados en el panorama literario español actual” (2001: 101). Este apunte deja patente que Gavilanes podría situarse a la altura de otros muchos creadores canónicos. Sin embargo, faltan aproximaciones críticas al autor madrileño y, en este caso, a manifestaciones tan potentes significativamente como *Historia secreta del mundo*, volumen aparecido en 2015 y galardonado con el XII Premio Setenil ese mismo año. Consideramos, así las cosas, un texto muy reciente, con todas las complejidades críticas que esto lleva imbricado, entre las que descuella la concerniente a la falta de estudios que permitan construir nuevas interpretaciones desde la confrontación con las anteriores.

Historia secreta del mundo repasa varios de los acontecimientos que han ido jalonando la Tierra desde sus orígenes, en un total de 133 microrrelatos que ocurren en diversos espacios y tiempos. Avanzan cronológicamente desde un primer texto que subraya los procesos geológicos de la construcción de la Tierra hasta un futuro distópico sin seres humanos; esto remite a la sugestiva e incómoda tesis acerca de la humanidad como contingencia, pero también a la importancia de las otras especies, un mensaje con sentido ecologista que no chirría con la personalidad de Emilio Gavilanes. Efectivamente, juega un papel principal la ecología y aun el ecologismo, esto es, la conciencia y la defensa relativa al entorno en que el ser humano se desarrolla teniendo en cuenta que su situación está en diálogo con otras especies. Finalmente, en una imagen apocalíptica, queda un animal acuático solo en un mundo sin seres humanos; esto apunta a los mismos principios de la vida, donde tampoco había seres humanos.

La inventiva se aprecia en cada uno de los microrrelatos; no pretende el autor hacer historia, sino recrearla. Ya las citas iniciales se asimilan a una auténtica declaración de intenciones, por lo que podrían comprenderse como un prólogo: citas apócrifas de León Bloy y Giovanni Papini. La primera hace hincapié en qué ocurre más allá de los sucesos convertidos en lugares comunes de la historia: “En una historia secreta

del mundo, que Napoleón perdiera en Waterloo es menos significativo que lo que les ocurrió a las liebres que quedaron atrapadas en el campo de batalla” (Gavilanes, 2015b: 7). Por su parte, la segunda se centra en el relato mismo de la historia, en qué sentido se muestra neutralmente o con propósitos interesados: “El bien no tiene historia. Siempre vuelve idéntico a sí mismo” (Gavilanes, 2015b: 7). ¿Es posible relatar los sucesos tal y como ocurrieron? Historia secreta del mundo contesta con un rotundo no, lo que pone el acento en la distancia que existe entre el hecho y su relato.

Algunos de los microrrelatos están protagonizados por personajes tan célebres como Pushkin, Cunqueiro, Hölderlin, Chéjov, Melville, Mallory, Conrad o San Pedro, mas ninguno de ellos se define por sus obras habituales, lo cual no ha de ser óbice para que pasen desapercibidas, nos sugiere el volumen⁵. Y son personajes que responden al estrato lógico de la historia, pero también al mítico; no podía ser de otro modo. Hay microrrelatos, no obstante, que descubren un mecanismo distinto; por ejemplo, algunos presentan un telón de fondo conocido y personajes anónimos. Esto se aprecia paradigmáticamente en los pasajes destinados a la guerra civil española, donde toda la densidad emocional del conflicto se aglutina en unas pocas páginas. Estos jirones buscan lectores activos que los vinculen unos con otros. Además, el volumen nos invita a que busquemos nuestros propios fragmentos de la historia para tratar de quitarles la pesada losa del tiempo y el olvido. El mensaje de reivindicación de la memoria no puede pasarse por alto.

3. EL TIEMPO COMO TEMA

Esbozados estos breves datos sobre Emilio Gavilanes e *Historia secreta del mundo*, imprescindibles para una pertinente comprensión de nuestro posterior análisis, podemos proceder a considerar el tiempo como eje del mismo en un sentido de historia y otro de discurso o, si lo preferimos, de significado y de significante o contenido y forma. El primero, y el que nos atañe en este apartado, se liga con la disposición temática. Es decir, el

5. En última instancia, *Historia secreta del mundo* lleva a cabo la oposición entre los grandes relatos, los instaurados y ampliamente defendidos, y los pequeños, es decir, los que se sumergen en los mayores y permiten apreciar aquello que la historia, entendida de manera general como máquina de producir discursos predominantes, no ha destacado. No podemos olvidar que el antagonismo entre el pequeño y el gran relato hunde sus raíces en la posmodernidad y que uno de sus más relevantes teóricos es Lyotard (1979).

tiempo constituye una materia que es puesta de relieve en el conjunto de los microrrelatos; la narración pretende caracterizar el tiempo, auténtica médula temática. No puede desdeñarse que *Historia secreta del mundo* se defina por ir recogiendo distintos microrrelatos que se organizan cronológicamente, comenzando desde los orígenes del planeta Tierra en adelante, hasta un periodo distópico sin seres humanos. En este viaje, se tocan periodos históricos muy variados, que abarcan desde la Antigüedad hasta el futuro, constituyendo este segundo parámetro un nexo con la ciencia ficción, con la imaginación que opina sobre un futuro incierto desde lo que puede proyectarse desde el presente.

Para ser precisos, el primero de los microrrelatos nos pone en el mapa de una realidad que antecede a otra. Esa otra está encarnada por los seres humanos, queriendo recalcar así cómo se hacen dueños del mundo y de la historia, ya que la ordenan y la relatan como estiman oportuno, objetivando el resto de elementos, pero el mundo ya existía cuando ellos lo descubren para sí mismos. Hemos de notar la importancia del título, que, como sabemos, cobra un valor fundamental en este género⁶ :

En vísperas

Colisión de placas tectónicas, temblores de tierra, erupciones, emisiones de lava y de ceniza, tensiones geológicas, plegamientos... Han comenzado a emerger del mar las grandes extensiones de sedimentos que se transformarán en cadenas de montañas. El proceso durará millones de años.

El recién nacido suelo lleva semanas secándose al sol.

Ahora, por primera vez, llueve sobre él. Por primera vez el agua dulce cae en estas tierras llanas, sin relieve, en las que todavía no hay vegetación. Se forma algún reguero que aún no sabe su camino, que avanza despacio, trazando un dibujo vacilante. ¿Quién podría imaginar que debajo de esa línea está el gran valle del Ganges? (Gavilanes, 2015b:9).

6. Nótese que, a la hora de citar los microrrelatos de *Historia secreta del mundo*, mantendremos el título de los mismos, dada la especial relevancia que comportan para el género. Esto se debe a la escasa cantidad de materia verbal que contienen, por lo que cualquier mínima nota expresiva puede resultar determinante (Pujante, 2008).

De este primer microrrelato prima el interés por los procesos geológicos, entre otros motivos, pero nos fijamos más bien en otra cuestión, de índole formal. Y es que el relato presenta un narrador que refleja los hechos de manera prospectiva desde un futuro que le permite navegar desde los dispositivos conceptuales de este al pasado. Con esto, pretendemos destacar cómo al final la cuestión sobre el valle del Ganges explora esta razón de ser, el sentido de que este apunte se encuentre aquí: el narrador relata desde el conocimiento de lo que habrá en ese espacio que todavía no tiene nombre. El ser humano, capaz de dominar el resto de componentes de los ecosistemas, sería el que se atrevería a ponerle un nombre a aquello que irrumpió antes que la misma humanidad. Esta mirada prospectiva se refuerza en el segundo de los microrrelatos, donde principalmente se nos recrea la aparición del río Nilo como consecuencia geológica evidente de una serie de sucesos que en el mismo texto quedan subrayados. A pesar de su extensión, a veces dilatada, destacamos los microrrelatos al completo, manera eficaz de considerar cada una de las 133 partes que integran Historia secreta del mundo en su individualidad y compenetración:

El gran río se pone en marcha

Durante cientos de miles de años las fuerzas tectónicas han ido levantando en el corazón de África el macizo del Ruwenzori, las Montañas de la Luna. Durante cientos de miles de años las aguas que bajan de sus laderas han estado llenando la inmensa depresión de lo que será el lago Victoria.

En algún momento de hace doce mil años, las aguas de ese lago, que no ha dejado de crecer, por fin rebosan por un punto y en su salida, en forma de cascada, desgastan y rebajan un ancho tramo del borde, por el que ya nunca dejará de salir agua.

Esa primera agua desbordada avanza hacia el norte, por el medio de la selva. Una masa de agua tan alta que atrapa pájaros en vuelo. Su estruendo se oye desde muchos kilómetros de distancia. Es el Nilo, que acaba de nacer.

En su avance por la jungla a veces engulle viejos ríos. A lo largo de todo su curso el ser humano es testigo de su marcha.

Asombrados ojos observan cómo se interna por el medio del desierto, que divide en dos, la gran masa de agua que aún no corre por un cauce. Parece que las arenas lo van a frenar. El frente curvo hace de lente y permite ver grande, limpio, nuevo, todo lo que lleva en su seno. Como en una gran gota de agua viajan piedras, flores, árboles enteros, cuerpos de personas y animales con los ojos muy abiertos. Giran lentamente. Parece que no pesan (Gavilanes, 2015b: 10).

La mirada prospectiva del fragmento goza de una propiedad que debe señalarse: la obra va mostrando los hechos en sucesión cronológica, por lo que resulta llamativo que incluya ya en este punto al ser humano, que entre otras cosas observaría el discurrir del Nilo. Esto no se debe, ni más ni menos, que a la mirada desde la que se narra. En realidad, esos seres humanos existen única y exclusivamente en el relato de alguien que lo elabora desde un presente donde los seres humanos, en efecto, pueden atender al discurrir del Nilo, pero imposible es esto en el momento de la gestación del caudal. Se aprecia entonces una mirada que, desde el presente, relata el pasado y que tiene cierta tendencia digresiva, como en el microrrelato actual se aprecia. Es un narrador que gusta de recrearse con los sucesos del pasado y ponerlos en comparación con los del presente hasta el punto de referir cómo el ser humano ve el río cuando el foco narrativo está en el proceso geológico de formación más primigenio. Esta nota interpretativa no es baladí, puesto que nos permite acercarnos de manera precisa al tercero de los microrrelatos, partiendo de una premisa esencial: cada microrrelato cuenta con su propio narrador y su propio desarrollo; a veces más digresivo, a veces menos, por lo que resulta fútil partir de la uniformidad de los narradores. Dice, así las cosas, el tercero de los microrrelatos:

Las puertas del cielo

Muchos días saltando para atrapar unos insectos que invariablemente resultan ser gotas de lluvia. Muchos días manteniéndose solo de pupas y de larvas de invertebrados y de otras presas sumergidas.

Otra vez salta, confundida, y solo atrapa una gran gota,

pero ahora casi solitaria. La trucha ignora que está acabando el Diluvio (Gavilanes, 2015b: 11).

Tras los orígenes de un planeta sin seres humanos, se generan las primeras señales de vida, previas a su existencia, que llegará después, aunque ya en el segundo de los microrrelatos se hable de manera prospectiva del mismo, lo cual evidencia una especie de advertencia de que este se encuentra incluso en los lugares donde en un primer momento no estaba y que el propio relato se empeña en destacar. De hecho, el cuarto de los microrrelatos se centra en un asunto que atañe enteramente al ser humano:

Hijo de reyes

Hace miles de años, una reina del África central le llevó al Rey del Río, el Faraón, la mayor riqueza que poseía su pueblo: una colección de enigmas guardados durante generaciones.

La expedición fue un fracaso, pues el Faraón resolvió todos los enigmas. La reina se sintió ignorante y desdichada.

La noche antes de regresar a su reino, el Faraón la agasajó con una fiesta. Por la mañana la reina no recordaba nada. Al despedirse, el Faraón le dijo enigmáticamente: “Cuida mi regalo”.

Nueve meses después la reina supo a qué se refería.

Cuando el hijo se hizo hombre y subió al trono como rey de negros, viajó a Egipto para conocer a su padre. El Faraón, que aún vivía, lo nombró su sucesor. De este modo el joven fue rey de un imperio en la selva con un nombre y faraón con otro diferente.

Dividió su tiempo entre los dos reinos. La nostalgia del otro era lo que le ponía en camino.

Sus constantes viajes le dieron una completa familiaridad con el desierto. Descubría regiones en las que había habido grandes bosques y aún quedaba el recuerdo de las sombras en el suelo, pasillos que emanaban frescor. Aún eran visibles los cauces de arroyos desaparecidos. Permanecían en pie los muros de las presas, ahora llenas de arena.

A veces veía cosas imposibles: objetos lejanos enormes

que a medida que se acercaba a ellos se iban reduciendo de tamaño (árboles inmensos que resultaban ser plantas minúsculas), animales que flotaban en el cielo puestos del revés...

Había árboles fosilizados que proyectaban sobre el suelo una sombra muy oscura. En esa sombra que iba girando en torno al árbol a medida que el sol recorría el cielo, vivía una multitud de insectos que se desplazaban con la sombra, sin salirse de ella, para no abrasarse.

Encontró un ejército semienterrado en medio del desierto. Esqueletos vestidos, aún en formación, con la arena hasta la cintura. Sus prendas y sus armas le resultaron desconocidas y pensó que quizá aquella gente venía del futuro. Tenían un destino tan inexorable, tan inmodificable, que sus restos se les habían adelantado y ya estaban ahí antes de que ocurriera su fin, esperándoles, recordando lo que iba a pasar.

Alguna vez llovía a la caída de la tarde, cuando ya apenas hacía calor, y se formaban grandes charcos. Cuando llegaba la noche, el agua estaba tan quieta, eran espejos tan perfectos, que la porción de firmamento que reflejaban parecían agujeros en el suelo, agujeros que perforaban la Tierra y a través de los que se veían las estrellas del otro lado, tapadas por la propia Tierra.

Otra vez vio llover, caer desde las nubes grandes gotas que se dirigían hacia el suelo y antes de llegar a sus cabezas el calor las evaporó y desaparecieron, y fue como si por encima de ellos hubiese como suelo invisible que no las dejaba pasar.

Un día oyó decir a uno de sus sabios que se podía atravesar Asia pisando solo tumbas y organizó una expedición. Antes de alcanzar el valle del Indo (hasta entonces, efectivamente solo habían pisado tumbas) asaltó la caravana una banda de ladrones. No quedó nadie con vida. Cuando los bandidos acuchillaron los cientos de odres que transportaban los camellos, esperando encontrar grandes riquezas, comprobaron que dentro no había nada. Ignoraban que solo

contenían aire, aire perfumado con distintos aromas de los dos imperios, para que los aspirase el rey las noches en que se muriese de nostalgia. Los olores se disiparon enseguida y nadie les prestó atención (Gavilanes, 2015b: 12-14).

Salta a la vista la extensión del fragmento: suma una cantidad desorbitada de texto para lo que habitualmente se suele etiquetar bajo el marbete microrrelato. No obstante, no pretendemos encaminarnos hacia una definición del microrrelato, sino hacia el ensamblaje entre ellos mismos, por lo que no sería pertinente ahondar en el asunto⁷. En cualquier caso, la obra se compone de unidades narrativas mínimas que se van relacionando de un modo preciso.

A partir de la aparición del ser humano, *Historia secreta del mundo* va proponiendo microrrelatos que recorren todas las épocas y que salen de Europa para dirigirse a lugares muy diferentes, resaltando así que la historia no solo debe mirar hacia Europa, sino abrirse al mundo. Descuellan los microrrelatos que tratan de motivos míticos, en especial del ideario judeocristiano, como también es esperable, con lo que se pone el acento en la tendencia a focalizar cualquier visión al mundo en este ideario, al menos desde el marco europeo y occidental de Gavilanes. Podríamos listar a continuación una cantidad amplia de microrrelatos que dieran cuenta de lo que defendemos, pero, sencillamente, destacamos uno de temática oriental, el número 47:

La belleza abandonada
En su peregrinar, el poeta chino pasa por uno de los palacios imperiales que han quedado abandonados. Aunque apenas

7. Cabría argüir que algunos de los microrrelatos de *Historia secreta del mundo* sobrepasan los límites del género porque presentan una extensión más propia del cuento y, por supuesto, unos mecanismos más propios del cuento, dado que la extensión en sí misma no resulta lo más interesante, sino que lo es el hecho de que la misma acarree numerosas particularidades en la narración. Destacamos la siguiente cita: “Respecto a la extensión que debe tener [el microrrelato], no hay consenso entre los estudiosos del género, porque mientras para unos (Irene Andres-Suárez, Lauro Zavala), idealmente, no debería rebasar la página impresa con el fin de poder ser leído de un único vistazo, lo que refuerza la unidad de impresión, para otros (David Lagmanovich y Juan Armando Epple) puede oscilar entre unas pocas líneas y las tres páginas” (Andres-Suárez, 2013: 22). Aludimos a los microrrelatos sin hacer salvedades como la actual, que, si bien sería pertinente, superaría con creces nuestras intenciones aquí. Por ejemplo, llama la atención que el microrrelato “Ruido de disparos” —número 58— abarque desde la página 90 hasta la 99 (Gavilanes, 2015b). Aparte, podría incidirse en las siguientes referencias sobre el microrrelato: Andres-Suárez y Rivas (2008); Ette (2009); Ette, Ingenschay, Schmidt-Welle y Valls (2015); Calvo Revilla y Navascués (2012); Lagmanovich (2006); Rojo (1996); Valls (2008) y Zavala (2004).

han transcurrido cincuenta años desde que quedó vacío, ya está en ruinas. Los tejados se han hundido, si bien algunas puertas permanecen cerradas con candados. La vegetación ha invadido todas las estancias. Hay hierbas en los aleros, en los balcones, en lugares altos. En algunas habitaciones crecen árboles, cuyas raíces han levantado el suelo. Las ramas salen por las ventanas como brazos de prisioneros. Flores caídas cubren un patio y un estanque, seco. El foso está lleno de tierra en la que crece la maleza. Todos los muros han sido saqueados. Los campesinos del cercano pueblo los usan como cantera de la que extraen las piedras para levantar las paredes de sus casas, de sus huertos. Tienen sus cultivos al otro lado del palacio, en lo que fueron los jardines. Para llegar a ellas han hecho un camino que atraviesa el gran patio central. Ve pasar a humildes campesinos que se dirigen a sus tierras por la puerta principal, que sigue en pie. Por esa misma puerta entraba el emperador a su palacio. Al cruzar el pueblo ha visto a unas viejecitas que tomaban el sol a la puerta de una casa. Le han dicho que eran concubinas. Cuando se marchó el emperador estaban muy enfermas y no pudieron seguirle. El pueblo se formó alrededor de los sirvientes que se quedaron a cuidar a aquellas mujeres. El emperador no mandó a buscarlas nunca (Gavilanes, 2015b: 76).

Este avance imparable del tiempo por la historia va alternando unos asuntos y otros, pero siempre haciendo hincapié en el mundo como un caleidoscopio de historias y elevando la voz sobre los sucesos omitidos. Y, en efecto, estos sucesos surgen por el trabajo imaginativo del escritor, que consigue hacer como que estos sucesos ocurrieron frente a los hechos considerados relevantes y que quedarían en la historia, aunque muy frecuentemente estos ni siquiera podrían intuirse. No podemos pecar de ingenuos: a Gavilanes no le importa demasiado que los hechos velados por la historia, aprehendida como discurso unívoco, fuesen reales o pudiesen llegar a serlo. Su interés se cifra, más bien, en apuntar a que unos acontecimientos son historiados por encima de otros, pero que esos otros también tuvieron lugar. Por consiguiente, este tiempo va

recorriendo una cantidad alta de eventos que, siempre ocurridos al margen de lo habitualmente conocido, van mostrando una visión del mismo como materia inexorable que se endereza imparable hacia el final.

Sin embargo, y para seguir con esta caracterización del tiempo como tema central de *Historia secreta del mundo*, debemos observar la imagen que desprende el mismo, puesto que la obra en conjunto trata de perfilarla y de dotarla de un sentido concreto. Podríamos destacar su carácter lineal y podríamos extraer numerosos ejemplos de esta linealidad, desde relatos ambientados en la Edad Media hasta aquellos sobre conflictos bélicos del siglo XX. Sin embargo, lo más oportuno consiste en observar el final del conglomerado de microrrelatos, donde muy elocuentemente encontramos un caso que bien podría asimilarse a uno de los primeros y que, de hecho, hemos destacado antes: “Las puertas del cielo”. Este otro incide en una situación distópica sin los seres humanos sobre la Tierra, como si todo volviera al origen de un primer momento; se trata del último de los microrrelatos, circunstancia muy notable:

Tras el cataclismo

La carpa ha tenido éxito. De un súbito y limpio salto ha atrapado un gran moscardón. Antes de caer de nuevo al agua ve con indiferencia una solitaria calle de Venecia (Gavilanes, 2015b: 235).

Resulta llamativo el paralelismo: mientras que en el microrrelato anterior era una trucha la que se ubicaba en un ámbito desangelado, aquí lo hace una carpa. Manifiestan la soledad de un mundo sin seres humanos que, naturalmente, constituye una predicción que contiene profundas dosis de proyección inventiva desde el presente. Acentúa el libro en su conjunto de este modo una realidad: que todo acabará como empezó, como si la historia repitiese algunos acontecimientos y, en todo caso, regresase al punto desde el cual partió millones de años antes. Recalca, de paso, este mensaje la fuerza de un mundo capaz de sobreponerse a la existencia humana, a pesar de todas sus explotaciones, y que la rebasa largamente. No solo la existencia humana, sino que también la vida en general podría considerarse una anécdota en el total de la historia del mundo, algo mucho más amplio y mucho más complejo de aquello que la humanidad puede admitir y plantear, entre otras cosas porque conoce el mundo parcialmente,

a lo que se le debe adicionar sus tendencias simplistas para con la historia y sus distorsiones, como deja de sobra claro este recorrido por los lugares secretos de la historia universal, por esos supuestos lugares secretos que solo nacen de la mente creativa de Gavilanes. La idea básica se traduce en advertir sobre las circunstancias como si hubiesen ocurrido; el grado de verosimilitud es alto por lo general, incluso en estos colofones distópicos, si bien la realidad relatada es imposible de verificar frecuentemente cuando mira al pasado e imposible de prever cuando mira al futuro.

Sin embargo, el paralelismo del final con el principio no solo se vehicula desde el último de los microrrelatos. Entre otras coincidencias remarcables, sobresale la nueva presencia de la lluvia y del agua como elementos que refuerzan la distopía, del mismo modo que en los microrrelatos del principio, como el de “Las puertas del cielo”, esta desempeña un rol nuclear a la hora de simbolizar el principio de la vida y de la existencia humana, que irónicamente se sitúa como centro de la historia en la obra, irónicamente porque se hace eco de la tendencia que precisamente está combatiendo. La historia es mucho más que el ser humano. Rescatamos el penúltimo microrrelato, para regresar a este paralelo del agua y de los tiempos míticos:

Ciclo completo

Casi toda el agua que durante cuatro meses descarga el monzón sobre el subcontinente indio vuelve al mar en muy pocos días, se incorpora a la corriente que se dirige hacia el oeste y remonta el Atlántico, tras dejar atrás el cabo de Buena Esperanza, en dirección a las costas centroamericanas, en un viaje que dura cincuenta años.

La lluvia que cayó sobre Gandhi durante su último monzón ya está frente a Honduras, cincuenta años después. En poco tiempo el huracán Mitch la succionará violentamente y la dejará caer, tras un vertiginoso vuelo, junto a miles de toneladas de agua, sobre Tegucigalpa, donde diez mil personas se ajetrean sin saber que están a punto de morir (Gavilanes, 2015b: 234).

Se da la muerte de la especie humana como punto trágico en la historia del mundo. Parece que los principios pueden repetirse, y la

humanidad recae ahora igual que surgió, con el agua como leitmotiv. De nuevo, incide el microrrelato desde el propio título en la finitud humana, que cuenta con un ciclo que puede cerrarse como se abrió. Un ciclo que, como todos, contiene un principio y un término. Existe una ironía al relatar la historia del mundo como algo muy vinculado con el ser humano, pero no es menos cierto que esta ironía se percibe como una nota más de un complejo mecanismo narrativo que desprende una mirada áspera y sincera sobre lo efímero del ser humano en un mundo que brilla por su inmensidad. Hay más cosas en el mundo aparte del ser humano y la narración lo nombra, aunque no se concentre en lo otro, que queda instaurado en lo extraño, en lo diferente, en lo que hay que controlar⁸.

Solo pretendemos con esto apuntar a una caracterización del tiempo como figura clave en el significado de la obra y, por cierto, podemos señalar que este se define por sus rasgos míticos. Necesariamente, en este punto hemos de recurrir a una cita de Borges para entender con mayor precisión qué significa o qué implica esta visión del tiempo. Entre otros motivos, la justificación de la comparación viene otorgada por la contundente importancia de Borges en *Historia secreta del mundo*, ya desde el mismo título, como antes mencionábamos:

Hay una metáfora que he tenido ocasión de citar más de una vez (perdónenme la monotonía, pero mi memoria es una vieja memoria de setenta y tantos años), aquella metáfora persa que dice que la luna es el espejo del tiempo. En la sentencia “espejo del tiempo” está la fragilidad de la luna y la eternidad también. Está esa contradicción de la luna, tan casi traslúcida, tan casi nada, pero cuya medida es la eternidad (Borges, 1997: 255).

Borges observa en la luna una peculiaridad: el satélite cada noche sale y luego desaparece para volver a aparecer cada noche y repetir el movimiento infinitamente. Este proceso presenta la linealidad de cada

8. Principalmente, en lo concerniente a la otredad y a la necesidad de aproximar al otro a lo que uno es para simplificar la dificultad de entenderlo, véase Todorov (1982). En cualquier caso, la otredad se ha convertido en un foco de dificultades y de conflictos en la historia, e *Historia secreta del mundo* no tiene reparos al ubicar al ser humano en el centro del mundo, con todo a su alrededor, de manera que, aunque se recalcan supuestos sucesos secundarios de la historia del mundo, también se proclama la necesidad de hacer una historia menos antropocéntrica.

noche y, a la vez, la circularidad porque se repite de continuo. El tiempo según se muestra en Historia secreta del mundo se asimila bastante a esta visión, dado que avanza, sí, pero para regresar al punto del cual había partido. Los hechos, según la alegoría, regresan siempre a un punto inicial, al cual volverán inexorablemente. La historia se repetiría, aunque en apariencia vaya superándose día a día. Esta cosmovisión se nutre de la religión judeocristiana y, en general, de cualquier clase de visión mítica, ya que estas suelen caracterizarse por la vuelta al principio, constituyendo el recorrido entre el principio y el final un tránsito. Y esto se puede ilustrar especialmente con la novela *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, donde el universo literario vuelve al inicio después de la prole de personajes que irrumpe en sus páginas. Ese inicio no es otro que el del vacío; el vacío del principio que regresa al final. Macondo queda como espacio de este desfile de personajes y de acciones que habían sido previstas y escritas por Melquíades, pues una de las características del mito es su carácter predictivo⁹.

4. EL TIEMPO COMO EJE ESTRUCTURAL Y PRINCIPIO DE LA UNIDAD NARRATIVA

Abordado el tiempo como tema, corresponde ahora apuntar en la dirección de la estructura narrativa, concepto que podría definirse desde una multiplicidad de enfoques y de principios. Sin embargo, nos detenemos en una descripción que descuella por su concisión y rigor, donde se indica que la estructura es “[...] the manner in which the elements other than words are disposed and organized. Structure always implies a process of construction” (Souvage, 1965: 19). Es decir, la estructura nos dirige al examen de la manera en que se organizan las ideas para dar forma al contenido que cristaliza en el hecho literario, y que son perfectamente

9. Puesto que no pretendemos desarrollar aquí una aproximación teórica al mito como concepto, simplemente remitimos a Lévi-Strauss (1958), quien se detiene en los nexos entre el mito como relato circular que al contener una historia en su seno contiene cierta linealidad. Para ser más precisos, aduce Lévi-Strauss (1958: 16): “Un mythe se rapporte toujours à des événements passés [...]. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que ces événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. [...] Cette double structure, à la fois historique et antihistorique, explique que le mythe puisse simultanément relever du domaine de la parole (et être analysé en tant que tel) et de celui de la langue (dans laquelle il est formulé) tout en offrant, à un troisième niveau, le même caractère d’objet absolu. Ce troisième niveau possède aussi une nature linguistique, mais il est pourtant distinct des deux autres”.

objetivables desde el rigor científico. Nos importa lo que el autor pretende hacer con la expresión y lo que la expresión articula como potente significante narrativo que se compone de elementos significativos en torno al tiempo. Historia secreta del mundo relaciona el tiempo como tema con el tiempo como eje vertebrador, principio que dota de unidad a la obra.

Todorov, en un artículo fundamental, manejó y explicó lo que llamó “les deux logiques du récit” (1971), según las cuales todo relato actúa desde la lógica de la sucesión y de la transformación, esto es, además de su desarrollo lineal, tiene lugar una serie de alteraciones en los elementos que forman parte del relato como mecanismo para producir significado. El estatismo en el relato, de ocurrir, funcionaría como una réplica frente a la natural movilidad de los elementos que lo integran como parte sustancial de la máquina de significados que este conforma:

Mais si l'on hiérarchise les actions élémentaires de la sorte, on s'aperçoit qu'entre elles s'établissent de nouvelles relations: nous ne pouvons plus nous contenter de la consécution ou de la conséquence. Il est évident que le premier élément répète le cinquième (l'état d'équilibre); et que le troisième en est l'inversion. De plus, le deuxième et le quatrième son symétriques et inverses [...]. Il n'est donc pas vrai que la seule relation entre les unités est celle de succession; nous pouvons dire que ces unités doivent se trouver aussi dans un rapport de transformation. Nous voici en face des deux logiques du récit (Todorov, 1971: 368).

Aquí Todorov se fundamenta en el estudio fundador de Propp (1985), donde llegó a cuantificar en 31 las funciones de los cuentos de hadas populares rusos, funciones de cuya interferencia e interacción se deriva el natural decurso de la trama del relato. Con esto, pretendemos dejar patente que la principal característica de todo relato es la variación, pero construida desde una serie de ingredientes básicos, para cuya determinación nos es de vital importancia la semiótica en tanto que enfoque pendiente de los signos que producen significado en la literatura. Entre otras muchas consideraciones posibles en torno al enfoque, nos decantamos por la siguiente, escueta y nítida como pocas y situada en el seno de un trabajo clave para el arraigo y el despliegue de la semiótica y la

semiología en España. Aclara lo siguiente Bobes Naves en la introducción a su análisis de *La Regenta* (1884-1885):

Vamos a presentar en el análisis sintáctico la trama como un conjunto de acciones, situaciones y relaciones cuyos sujetos son unos determinados personajes contruidos con un estilo literario y situados en un determinado tiempo y espacios también presentados en forma literaria (1985: 11).

Observamos esta lógica del cambio y esta definición de la trama porque ambos se erigen en bases de nuestro análisis. No abogamos en estas páginas por llevar a cabo un examen semiótico o semiológico en todas sus implicaciones, puesto que para nuestros propósitos no resulta útil escindir Historia secreta del mundo en todos sus componentes significativos mínimos o en sus signos primarios. Por el contrario, lo que haremos será partir de una concepción de la narración estrechamente ligada con lo anteriormente expuesto por Bobes Naves, es decir, como un conjunto de acciones que le acontecen a uno o varios personajes en un tiempo y en un espacio. De la variación que estos producen en el personaje y de la interferencia de este con este tiempo y este espacio surge el significado de la narración, es decir, la narración se va dando y va produciendo significado, lo que podemos representar simplifcadamente, como en los casos posteriores, del siguiente modo:

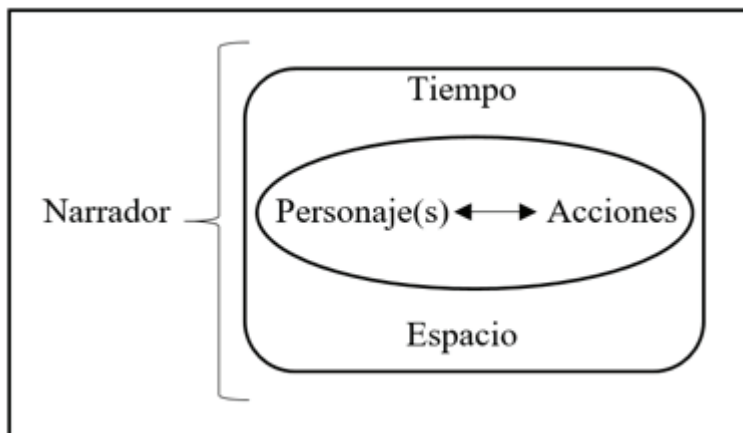


Figura 1. Esquema general de la narración.

Lo que ocurre en la novela como género literario es que el mismo personaje o los mismos personajes son prolongados a lo largo de un tiempo y de un espacio permanentes, que, aunque puedan presentar variaciones de todo tipo, cuentan con una consistencia común y siempre son presentados por un narrador determinado, al menos por lo general. Por ejemplo, por seguir con *La Regenta*, Ana Ozores protagoniza la acción en Vetusta durante los tres años de la trama. La acción gira en torno a las interferencias suyas con su contexto en ese tiempo y ese espacio. No tendría sentido que el tiempo de repente variase hacia otro momento de la historia o que el espacio dejase de ser Vetusta. Y poniendo este ejemplo, desarrollado magistralmente por Bobes Naves (1985), solo queremos dar con una de las esencias de la novela como género literario: el relato dilatado. Es decir, la novela presenta un relato, en los términos de Todorov (1971), pero ampliamente explotado en una cantidad de texto mucho mayor que un cuento, por ejemplo, aunque no pretendemos con esto exponer cifras exactas¹⁰. La novela representa el personaje o los personajes que vehiculan la trama, y estos personajes son sus protagonistas, es decir, los individuos que asumen las acciones nucleares de la trama, que capitalizan lo que en la novela ocurre, aunque la acción pueda detenerse en otros personajes, que pueden ser muy secundarios; en *La Regenta* abundan, por ejemplo. En consecuencia, para que exista una novela debe haber uno o varios protagonistas sobre los que la trama intervenga y los varíe, aunque no hacemos con esto un planteamiento totalizante. Las excepciones son notables, lo cual no invalida nuestra aproximación teórica¹¹. Con todo, destacamos una descripción de Tacca que, en lo esencial, ilustra lo dicho sobre la novela y elenca y entrelaza cada uno de los conceptos y términos en los que hemos insistido poniendo el foco en la inevitable realidad de que, finalmente, cada hecho literario se presenta en su propia condición, se realiza a su manera desde el discurso lejos de determinismos:

10. Seguramente, la más conocida y discutida de las cuantificaciones atinentes a la extensión que pueda tener una novela es la siguiente: “[...] we may perhaps go so far as to add that the extent should not be less than 50 000 words. Any fictitious prose work over 50 000 words will be a novel for the purposes of these lectures [...]” (Forster, 2005: 25).

11. Por ejemplo, mucho se podría decir de la fundamental novela de Aldous Huxley *Point Counter Point* (1928), subrayada por Baquero Goyanes como ejemplo de “[l]a sustitución de ese personaje central de las novelas clásicas por una constelación de personajes [...]” (1989: 124).

Toda narración es un misterio. Su forma privilegiada es, sin duda, la novela. Pero ella, más que espejo, es espejismo. Por eso no basta con decir que la novela está en su texto, y en las entidades que este instaure, como si se tratase de una clave unívoca de signos. A la pregunta ¿qué es? nos sentimos tentados de responder de manera positiva: un relato asumido por un narrador, en determinada forma o persona (gramatical) que alude a un tiempo dado y nos pone en contacto con ciertos personajes. Pero en cuanto nos aproximamos, descubrimos que ninguna de esas entidades corresponde a una forma de existencia (referencial, “real”), sino que cada una se constituye exclusivamente en el plano del discurso y solo a partir de él (1985: 12).

¿Qué pasa entonces con el microrrelato? En el microrrelato se explota con brevedad las posibilidades de la narración, es decir, en poco trecho se detalla una acción que, en un tiempo y un espacio, pone en su centro a uno o varios protagonistas que experimentan unos cambios; todo, contado por un narrador. *Historia secreta del mundo* es esto: una concatenación de 133 microrrelatos. Evidentemente, cada uno de ellos muestra un tiempo, un espacio, unos personajes, unas acciones y un narrador diferente, lo cual otorga a cada una de estas partes una independencia considerable. Cada uno de estos microrrelatos tiene sus propios protagonistas, pero adoptamos la categoría personaje por su mayor laxitud, ya que a veces la acción se detiene en personajes que no son los protagonistas y también implican un avance de la trama, aunque esto en el microrrelato sea mucho menos común que en la novela y el cuento por el simple motivo del menor espacio de desarrollo. Aunque ascienden a 133, solo rescataremos cuatro representaciones, por el carácter repetitivo del esquema general de cada microrrelato:

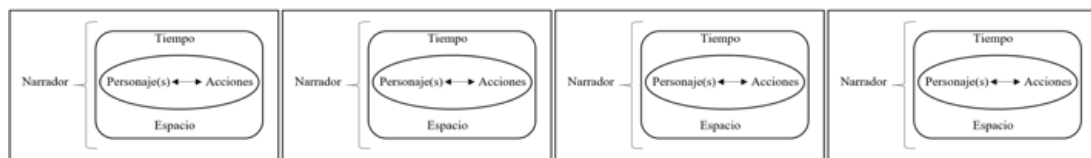


Figura 2. Esquema general de la narración de los microrrelatos en su carácter sucesivo.

En vista de la representación y de lo expuesto antes, se extrae que los microrrelatos de *Historia secreta del mundo* se singularizan por su autonomía con respecto a los restantes en el conjunto del libro. Pero es en este punto cuando debemos retomar lo expuesto en el apartado anterior sobre el concepto de tiempo. La obra se centra en él hasta convertirlo en su auténtico núcleo y esto cuenta con un correlato formal, como hemos venido anunciando desde el principio del artículo. Este correlato formal no es otro que funcionar como cohesión, como factor estructurante de los microrrelatos, que, de este modo, no están dispuestos arbitrariamente, sino en estricto orden cronológico. Esta disposición permite caracterizar el tiempo de manera amplia y precisa a lo largo de una inmensa cantidad de páginas y de pequeñas narraciones, hasta mucho más allá del centenar. Trasciende el puro motivo temático para pasar a engarzar los microrrelatos. Se enfrenta en este punto la narración a un imposible: que el protagonista fuese el tiempo, entendiendo protagonista en el sentido literal como personaje que encarna las acciones más relevantes a la hora de producir significado en el hecho literario. El tiempo constituye un factor contextual junto al espacio¹², por lo que no puede ocupar el lugar del protagonista en la narración, ya que no puede ser personaje:

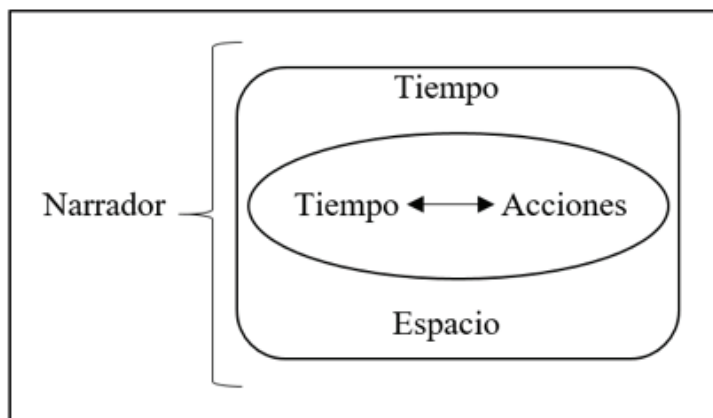


Figura 3. Esquema general del tiempo como protagonista fallido de la trama.

12. La importancia del espacio y del tiempo en la narración fue realizada por Bajtín (1989) a propósito de su fundamental término cronotopo.

El esquema falla en dos sentidos: en que el tiempo redundante y en que no hay personajes sobre los que armar las acciones, por lo que el relato naufraga. No puede haber lógica de sucesión o transformación si no hay personajes que la puedan sufrir. Este es el aspecto nuclear de lo que pretendemos exponer: *Historia secreta del mundo* no puede actuar como novela y de la comparación de este libro de microrrelatos con una hipotética construcción novelesca extraemos especificidades muy elocuentes para ambos géneros. Gavilanes podía haber manejado perfectamente la lógica de hacer una novela sobre el tiempo, pero solamente podría haber hecho del tiempo un tema central de su texto, como ahora, pero ahora además lo hace elemento cohesionador de los microrrelatos, algo no posible en una novela, y que refuerza su relevancia:



Figura 4. Esquema general de la narración de los microrrelatos atravesada por el tiempo como eje que los dota de unidad.

Con el esquema delante, podemos observar cómo *Historia secreta del mundo* se articula en torno a un discurrir del tiempo general. Además del tiempo de cada microrrelato, existe un tiempo que los enmarca y que es el tiempo del mundo, el tiempo de la historia del mundo, imparable desde el principio al final. Esta es la única forma de hacer que el tiempo sobresalga con respecto al resto de componentes de la narración. En una novela, por mucho que el tiempo sea el motivo principal, siempre tendría que narrarse desde las vivencias de personajes, al no poder erigirse el tiempo mismo en personaje, como revela *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), ejemplo paradigmático de la narrativa europea, de Marcel Proust. Resulta ser, así las cosas, *Historia secreta del mundo* un mecanismo narrativo perfectamente ensamblado que se articula muy eficazmente en pos de unos propósitos expresivos bien delimitados.

Aunque no podemos sugerir más que tangencialmente el asunto de la adscripción al género, la problemática principal de *Historia secreta del mundo* es la presencia de una unidad entre los microrrelatos que la

integran, pero dista ampliamente, como hemos demostrado, del género de la novela. No podemos considerarla más que un libro de microrrelatos cuidadosamente unido por el tiempo. Y es que esto es una manera de vincular la materia literaria mínima de sobra sorprendente. No nos hallamos ante una narración con un relato marco, que suele constituir el principal paradigma de desarrollo de la narrativa breve desde los orígenes de la literatura española, con ejemplos destacables como *El conde Lucanor*, el *Sendebär* o el *Calila e Dimna* ante todo, que explotaron un modelo impulsado en el marco occidental ante todo por el *Decamerón*¹³. No parece casual que José María Merino, uno de los grandes exponentes del microrrelato hoy en día, se haya fijado en el *Calila e Dimna* como conglomerado de microrrelatos:

Hoy se dice mucho que el microrrelato es el género del siglo XXI, pero ya lo encontramos en abundancia en este libro [el “Calila e Dimna”], que es seguramente el primero del género. Posiblemente el cuento literario clásico es muy posterior a este tipo de narraciones breves, que tienen su origen en la cultura oral. Hay que tener en cuenta que la ficción está con nosotros desde que somos especie, ha sido una manera de intentar descifrar el mundo mucho antes de la aparición de la filosofía y la ciencia. Borges decía que el día que desaparezca la novela seguiremos escribiendo cuentos porque está en nuestros orígenes (2016).

Historia secreta del mundo propugna un tiempo circular desde una estructura progresiva donde los sucesos se producen de manera cronológica. Que al final todo regrese al momento inicial no resta lógica estructural progresiva al relato, a la par que sí que remarca la visión del tiempo como

13. Entre otras posibilidades, el cuento medieval se encuentra inserto en estructuras superiores como la siguiente, donde encajan los ejemplos esgrimidos: “En colecciones con marco narrativo, con estructuras procedentes de la literatura oriental (*Calila e Dimna*, *Sendebär*, *El Conde Lucanor*). Presentan estas colecciones un argumento-eje o una trama-pretexto, donde se insertan los cuentos [...] como ejemplificación de una idea, una reflexión o una demanda de los personajes de ese marco [...]. En ocasiones, los cuentos insertos en el marco funcionan a su vez como marco de otro cuento que se origina en su interior con idéntica función ejemplificadora, produciéndose así la estructura denominada ‘de caja china’ o ‘estructura en abismo’, que puede llegar a formas complejas de hasta cinco niveles narrativos (*Calila*). El interés generalmente radica en los cuentos más que en el marco, aunque no faltan las excepciones (*Sendebär*, por ejemplo) [...]” (Hernández Valcárcel, 1997: 19). No podemos valorar ni comentar la pertinencia de considerar estos cuentos medievales microrrelatos; tan solo destacamos la interesante propuesta de Merino.

tema ligado a su circularidad y, por lo tanto, sin principio ni fin, sino como continuo trance que camina para volver al punto de partida. Significado y significante apuntan al tiempo como núcleo desde la estructura de cada uno de los 133 pequeños relatos, siempre en los términos de Todorov, que componen *Historia secreta del mundo*, así como a la propia estructura de la obra en conjunto, solo comprensible desde el análisis de las estructuras y de la cohesión de sus unidades mínimas: los microrrelatos.

5. CONCLUSIONES

El tiempo sobresale como principio temático y formal de *Historia secreta del mundo*. Aprehendido en su particularidad de tiempo mítico y circular, lo cierto es que su relevancia como tema queda reforzada en el plano formal. En efecto, la estructura narrativa de los 133 microrrelatos está atravesada por una sucesión de los mismos basada en un devenir cronológico desde los comienzos de la Tierra en adelante, con especial interés por subrayar los hechos secundarios de la historia y destacando así la necesidad de cuestionar la historia y de examinarla poniendo el foco en otros puntos. Este marco cronológico logra la cohesión de los microrrelatos, que no se disponen de forma caprichosa, sino en estricto avance temporal.

Como hemos demostrado, este estilizado procedimiento formal permite situar en el núcleo de la narración el tiempo, mecanismo que sería imposible de aplicar a un entramado novelesco, donde la acción tendría que estar necesariamente acompañada de uno o varios personajes y unas acciones ambientadas en un espacio y un tiempo mantenidos o considerados de modo dilatado. La narración no puede articularse en torno a otro motivo diferente del tiempo; el espacio no representa más que una incidencia narrativa que se manifiesta vagamente, que necesita estar y que se concreta en cada microrrelato en un caso preciso, y lo mismo cabría sugerir sobre los personajes: en esta suma de microrrelatos, ninguno se superpone a los demás. Solo se superpone el tiempo al resto de principios significativos, que descuella así en el engranaje narrativo como dador de cohesión de los microrrelatos. Único engarce posible de unos relatos en principio autónomos que pretenden ahondar en el tiempo del mundo.

Así pues, nos detenemos en la consideración de que Gavilanes articula su expresión en esta inteligente colección de microrrelatos de forma claramente reflexionada y rigurosa. La comparación de la estructura

narrativa resultante con la hipotética composición novelesca nos parece muy sugestiva y pertinente, tanto como para regresar al principio del artículo. Allí nos referíamos al *Quijote* y a cómo Cervantes en la segunda parte de la novela hace que el narrador sea el protagonista. En este caso, Gavilanes hace que el tiempo sea el protagonista de una colección de microrrelatos, de una novela que nunca fue ni pudo haber sido, pero que de inmediato surge como alternativa malograda a *Historia secreta del mundo*. Evidentemente, no protagonista literal, función solo a cargo de los personajes, sino protagonista en el sentido de aglutinar los significados más importantes de *Historia secreta del mundo* en tanto que propuesta narrativa. Y es que tiempo y arte integran un binomio muy fecundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2013). "Introducción". En VV. AA., *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*, I. Andrés-Suárez (ed.), 19-115. 2.^a ed. Madrid: Cátedra.
- ____ y RIVAS, A. (2008). *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- AVALLE-ARCE, J. B. de (1988). "Cervantes y el narrador infidente". *Dicenda* 7, 163-172.
- BAJTÍN, M. (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: ensayos de poética histórica". En *Teoría y estética de la novela*, H. S. Kriúkova y V. Cazcarra (trans.), 237-409. Madrid: Taurus.
- BAQUERO GOYANES, M. (2001). *Estructuras de la novela actual*. 2.^a ed. Madrid: Castalia.
- BOBES NAVES, M. C. (1985). *Teoría general de la novela: semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos.
- BORGES, J. L. (1997). *Obras completas III. 1975-1985*, C. V. Frías (ed.). Barcelona: Emecé.
- CALVO REVILLA, A. y NAVASCUÉS, J. (2012). *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ETTE, O. (2009). *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación:*

- nuevas perspectivas transareales*, R. M. S. de Maihold (trad.). Guatemala: F&G Editores.
- INGENSCHAY, D., SCHMIDT-WELLE, F. y VALLS, F. (2015). *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- FORSTER, E. M. (2005). *Aspects of the Novel*. Londres: Penguin.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GAVILANES, E. (2015a). “Entrevista con Emilio Gavilanes”. *Cierta Distancia*, 16 de noviembre. Disponible en <http://ciertadistancia.blogspot.com.es/2015/11/emilio-gavilanes-cuestionario-basico.html> [6 de marzo de 2017].
- (2015b). *Historia secreta del mundo*. Madrid: La Discreta.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. (1997). *El cuento medieval español*. Murcia: Universidad de Murcia.
- JAUSS, H. R. (1970a). *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1970b). “Littérature médiévale et théorie des genres”, *Poétique* 1, 79-101.
- LAGMANOVICH, D. (2006). *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1958). *Anthropologie structurale*. París: Plon.
- LYOTARD, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. París: Minuit.
- MATAINDURAIN, C. (2001). “El cuento en Navarra en los años noventa”. En *El cuento en la década de los noventa*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 91-102. Madrid: Visor Libros / Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MERINO, J. M.^a (2016). “Entrevista con José María Merino”. *El Mundo*, supl. *El Cultural*, 8 de marzo. Disponible en <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Jose-Maria-Merino-Nuestros-gobernantes-deberian-leer-Calila-y-Dimna/9022> [6 de marzo de 2017].
- PROPP, V. (1985). *Morfología del cuento*, F. Díez del Corral (trad.). Madrid: Akal.
- PUJANTE, B. (2008). “Minificción y título”. En *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*, I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), 245-259. Palencia: Menoscuarto.

- ROJO, V. (1996). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio / Fundarte.
- ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros / Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- SOUVAGE, J. (1965). *An Introduction to the Study of the Novel*. Gante: Wetenschappelijke Uitgeverij E. Story-Scientia.
- TACCA, Ó. (1985). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- TODOROV, T. (1971). "Les deux logiques du récit". *Lingua e Stile* 6.3, 365-378.
- ____ (1982). *La Conquête de l'Amérique: la question de l'autre*. París: Seuil.
- VALLS, F. (2008). *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ZAVALA, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

Recibido el 11 de abril de 2017.

Aceptado el 23 de mayo de 2017.

LA PUBLICIDAD SOCIAL IBEROAMERICANA EN LOS FESTIVALES CANNES LIONS Y FIAP ENTRE 2012 Y 2016

IBEROAMERICAN SOCIAL ADVERTISING IN CANNES LIONS
AND FIAP FESTIVALS BETWEEN 2012 AND 2016

Omar MUÑOZ-SÁNCHEZ

Universidad Pontificia Bolivariana

omar.munoz@upb.edu.co

Jaime Alberto OROZCO-TORO

Universidad Pontificia Bolivariana

jaime.orozco@upb.edu.co

Resumen: Este artículo analiza la publicidad social (PS), desde una perspectiva teórico-conceptual (términos asociados, tipos de mensajes, uso de conceptos), y desde una comparativa de los premios obtenidos en los festivales publicitarios Cannes Lions y Fiap, centrando el objeto de estudio en las propuestas de PS. En la metodología se aplica un análisis contextual analizando los países más representativos de Iberoamérica, según el Ranking *The Gunn Report*. Entre los resultados más relevantes se destaca que en ambos festivales Brasil está a la cabeza en cantidad de premios obtenidos. En dichos festivales las categorías preponderantes, promocional y uso creativo de los medios, contrasta con los medios tradicionales, radio y televisión, categorías poco dominantes en la obtención de galardones.

Palabras clave: Publicidad social. Marketing social. Festivales de

publicidad. Cannes Lions. Fiap.

Abstract: This article analyzes the social advertising (SA), from a theoretical and conceptual perspective (associated terms, types of messages, use of concepts), and from a comparison of the awards obtained from advertising festivals such as Cannes Lions and FIAP, focusing the object of study with the proposals of SA. In the methodology, a contextual analysis is applied, analyzing the most representative Ibero-American countries, according to *The Gunn Report* ranking. Among the most relevant results, it is highlighted that in both festivals, Brazil is leading at the amount of awards obtained. In these festivals the preponderant categories, promotional and creative use of media, contrast with the traditional media, radio and television, less dominant categories in the obtaining of awards.

Key Words: Social advertising. Social marketing. Advertising festivals. Cannes Lions. Fiap.

1. INTRODUCCIÓN

La publicidad social (PS) ha venido convirtiéndose en objeto de investigación por parte de importantes teóricos, que ven en este tipo de comunicación, una alternativa a la tradicional publicidad de tipo comercial que domina el espacio de los medios de comunicación en Iberoamérica. Si bien es cierto que en América Latina han sido más evidentes los esfuerzos en materia de poner en práctica campañas de PS, por encima de los esfuerzos en su teorización, en España han sido más recurrentes los teóricos que tienen como objeto de análisis este tipo de comunicación.

En España algunos de los mayores aportes han estado a cargo de investigadores como Benet y Nos Aldás (2003), Eguizábal (2009), Alvarado (2012), Rodrigo y Rodrigo (2013), Rosario-Ubiera (2014), entre otros. Sin embargo, en el contexto latinoamericano se ha presentado un mayor esfuerzo en la implementación de campañas de PS que en su teorización, aunque en los últimos años se ha generado un incremento significativo en su desarrollo y en el establecimiento de cimientos teóricos (Alvarado, 2012). Es posible que uno de los factores obedezca a la necesidad que tienen los países en vía de desarrollo de llevar a cabo campañas de educación para

cambiar la conducta y el comportamiento de una parte de la población.

De igual manera, se puede advertir que el uso de publicidad comercial sigue siendo el principal motor de financiación de los medios de comunicación, ya que “el grueso de la industria ha seguido trabajando mayoritariamente para causas comerciales, siendo la publicidad social escasa y relegada a una menor difusión en los grandes medios masivos por la escasez de presupuestos” (Alvarado, 2012: 199). Asimismo, en el caso español, Rodrigo y Rodrigo (2013), reconocen que “el uso de las causas sociales están siendo cada vez más utilizadas por la publicidad española y que van aumentando progresivamente las temáticas pertenecientes a más parcelas de la realidad social” (Rodrigo y Rodrigo, 2013: 253).

Como es evidente, la conjunción de cada uno de estos elementos relacionados con la PS (mayor teorización, incremento en la publicación de campañas, entre otros), ha permitido una profesionalización mayor de este sector, y como lo expone Alvarado (2012), estos elementos han permitido la creación de “agencias de publicidad especializadas en marketing y publicidad social y festivales internacionales específicos en los que se concursa; pero también bibliografía e investigaciones que abordan el tema cada vez en mayor profundidad” (Alvarado, 2012: 199).

Todos estos factores han generado que la PS tenga una mayor participación en los festivales, no solo en los especializados (El Cuartel, PubliFestival, Equidar), sino en otras premiaciones de importante alcance en los ámbitos comerciales (Cannes Lions, Fiap, El Sol, etc). Bajo esta perspectiva, se intentará “hacer un proceso investigativo que permita analizar, sintetizar, evaluar y obtener conclusiones que ayuden a construir y/o complementar la literatura existente en esta temática” (Muñoz-Sánchez y Vélez-Ochoa, 2016: 282).

2. OBJETIVOS

Este artículo intenta, en primera instancia, dar respuesta al siguiente objetivo principal: analizar las características que tiene la PS de los principales países Iberoamericanos y que ganaron premios en los concursos publicitarios de creatividad a nivel mundial entre los años 2012 y 2016. Se trata entonces, de contribuir en la construcción epistemológica de las teorías asociadas a la PS y de sus vínculos con el marketing social, el marketing con causa y el marketing social corporativo; además, de los

concursos que premian la creatividad publicitaria, pero en especial, los mensajes de PS que han obtenido mayor reconocimiento.

Con base en lo anterior, se intentará dar respuesta a los siguientes objetivos específicos:

- Esclarecer los conceptos relacionados con la PS y el marketing social.

- Comparar las características de los premios obtenidos en dos de los festivales publicitarios más reconocidos internacionalmente.

- Analizar los contenidos de las campañas más exitosas de los principales países Iberoamericanos, cuyos contenidos sociales hayan sido premiados significativamente en festivales de creatividad reconocidos mundialmente.

3. METODOLOGÍA

Para conseguir los objetivos propuestos en esta investigación, la cual se enmarca dentro de las ciencias sociales, se optó por utilizar un enfoque mixto desde una postura pragmática. ¿Por qué pragmática? Porque como mencionan Hernández, Fernández y Baptista respecto a este tipo de estudios:

Por pragmatismo debemos entender la búsqueda de soluciones prácticas y trabajables para efectuar investigación, utilizando los criterios y diseños que son más apropiados para un planteamiento, situación y contexto en particular. Este pragmatismo implica una fuerte dosis de pluralismo, en donde se acepta que tanto el enfoque cuantitativo como cualitativo son muy útiles y fructíferos (Hernández, Fernández y Baptista, 2010: 553).

La intención de este enfoque es el de describir un fenómeno social “a partir de rasgos determinantes, según sean percibidos por los elementos mismos que están dentro de la situación estudiada” (Bernal, 2006: 57). En una primera parte, se realizó una investigación de corte cualitativo por medio de recopilación, análisis y estructuración de los aportes teóricos sobre la PS, como eje de la comunicación del marketing social, el marketing con causa y el marketing social corporativo. Este tipo de enfoque permitió

proponer un “diseño emergente” (Valles, 2007) o particular para esta investigación, ya que como menciona Trigo:

la “investigación cualitativa es un arte” y el camino (metodología) un proceso creador. Por tanto no hay diseños previos, ni estructuras determinadas, ni formatos o modelos aplicables a todas las investigaciones. Cada investigador tiene que crear su propio camino, el camino que le permita dar respuesta a la/s pregunta/s de investigación (Trigo, 2013: 49).

En un segundo momento se realizó un análisis contextual de los concursos de creatividad publicitaria a nivel mundial y los mensajes de PS que participan en ellos. No se trató de hacer una estudio exhaustivo sobre dichos concursos, sino de comprender un fenómeno que desde una perspectiva cualitativa se entiende que “se explora el contexto estudiado para lograr las descripciones más detalladas y completas posibles de la situación con el fin de explicar la realidad “subjetiva” que subyace a las acción de los miembros de la sociedad” (Toro y Parra, 2006: 24).

En una menor proporción, pero no menos importante, se realizó un análisis de corte cuantitativo, donde se identificaron las propuestas de PS que más premios ganaron en dos de los más reconocidos festivales de publicidad a nivel Iberoamericano. Este enfoque se aborda no desde la “cuantificación de los datos cualitativos, sino al proceso no matemático de interpretación, realizado con el propósito de descubrir conceptos y relaciones en los datos brutos y luego organizarlos en un esquema explicativo teórico” (Strauss y Corbin, 2002: 12). Para lo anterior se estableció un método de análisis que aplicó procedimientos particulares que permitieron abordar el objeto de estudio desde su enunciado hasta los resultados obtenidos (Bunge, 1989).

Lo primero que se hizo fue seleccionar los festivales publicitarios de Cannes Lions (Francia) y el Festival Iberoamericano de Publicidad - Fiap (Argentina). Se escogieron estos dos concursos bajos los siguientes criterios:

- Se seleccionó Cannes Lions por ser uno de los festivales más antiguos del mundo y que en 2016 registró un número record de inscripciones de piezas alcanzando la cifra de 43.101 (<http://goo.gl/sZD3a8>). Además, este

festival ha venido incrementando el número de categorías de acuerdo a las tendencias del sector. Por ejemplo, en 2016 se incorporaron las categorías de: *Lions Innovation*, *Lions Health* y *Lions Entertainment*.

- Para la selección de Fiap se tomó en cuenta que es el festival con más trayectoria en Iberoamérica ya que fue creado en 1969 en la ciudad de Rosario - Argentina. En su página de internet (www.fiapawards.com) se reconocen como el festival más importante de Iberoamérica. Al igual que Cannes Lions, Fiap incorporó seis nuevas categorías para el 2016: mejor concepto, mejor estrategia, mejor uso cultural local, idea más audaz, mensaje más innovador y premio al consumidor (único en el mundo).

Otro criterio que se tomó en cuenta fue la selección de los cinco países para analizar los premios obtenidos por la publicidad social entre 2012 y 2016. Para ello se recurrió al *The Gunn Report Creative Ranking* (<https://www.gunnreport.com>), donde se identificó que los cinco mejores países Iberoamericanos que aparecieron en el ranking mundial de 2015 fueron: Brasil puesto 4, España puesto 6, Argentina puesto 8, Colombia puesto 23 y México puesto 29. Una vez seleccionados los festivales de Cannes Lions y Fiap, así como los cinco países, se procedió a realizar una búsqueda minuciosa en las páginas de internet de los dos festivales analizando cada año (2012 hasta 2016) y cada categoría, para identificar los mensajes de PS que fueron premiados en cada uno de los países seleccionados. Una vez identificadas las campañas premiadas en cada país, se procedió a analizar la que más trofeos recibió en cada país durante los años anteriormente mencionados. Para este análisis se tomaron como base los criterios propuestos por Kotler, Hessekiel y Lee (2013), quienes ponderan la idea de tener en cuenta a los agentes de cambio, el objetivo de la campaña, los adoptantes objetivos y el impacto que se ha generado en medios de comunicación.

4. CONTENIDO

Las posibilidades que brinda el análisis de la PS, desde la perspectiva de sus principales teorías hasta la forma en que se ha venido posicionando como una importante forma de comunicación con los ciudadanos, ha permitido que los festivales de publicidad se vean impactados por este tipo de publicidad, en ocasiones como resultado natural de una mayor cantidad de campañas sociales y en otros momentos como la posibilidad que han

visto las agencias de publicidad de ganar premios en festivales, lo que les relaciona con agencias creativas y exitosas.

Por tal motivo, a continuación se analizan: el marketing social (MS) como base en la construcción de la PS, el enfoque social de la comunicación publicitaria, la participación de campañas sociales en los festivales de publicidad Cannes Lions y Fiap, y finalmente, los aspectos fundamentales de las campañas ganadoras de España, Argentina, Brasil, México y Colombia, como importantes exponentes de la publicidad Iberoamericana.

4.1. Marketing social

El MS es la base sobre la que se han creado los postulados y la epistemología de la PS. Por tal motivo, algunos investigadores han justificado la PS como la principal herramienta de comunicación del MS (Baños y Rodríguez, 2009), o como lo plantea Gómez (2004), para quien la publicidad es el principal motor de lo que él mismo denomina el marketing hacia lo social.

Pero antes de tratar el tema de la PS es necesario entender brevemente el origen del MS y algunos de sus postulados más relevantes. En tal sentido, algunos de sus principales exponentes (Kotler y Roberto, 1992; Moliner, 1998; Leal, 2000; Pérez, 2006; Kotler, Hessekiel y Lee, 2013) han sido enfáticos en las teorías del MS y las diferencias con el marketing tradicional. Desde la concepción teórica Kotler y Roberto (1992), asumen que el MS “combina los mejores elementos de los planteamientos tradicionales de cambio social con una planificación integrada y un marco de acción, y utiliza los avances en la tecnología de las comunicaciones y las habilidades del marketing” (Kotler y Roberto, 1992: 29). Ya desde la perspectiva de la comunicación, estos mismos autores advierten que la publicidad es una forma de difusión de una causa social y la asumen como “un esfuerzo organizado, dirigido por un grupo (el agente de cambio), que intenta persuadir a otros (adoptantes objetivo) de que acepten, modifiquen, o abandonen ciertas ideas, actitudes, prácticas y conductas” (Kotler y Roberto, 1992: 7).

Desde esta perspectiva, el MS tiene muchas similitudes con el marketing tradicional, pero su real diferencia está en que el primero casi siempre involucra comportamientos, que en la mayoría de los casos son negativos o afectan una población (Pinilla, 2011). Aunque esta aseveración

puede ser muy convincente, no se puede asegurar que el MS únicamente busca cambiar comportamientos negativos, pues en general lo que busca es el bienestar de toda la comunidad. Lo que sí es interesante dentro de las teorías del MS son: las formas en que se entienden las categorías de productos, los cambios en la mezcla de marketing y las denominaciones de los anunciantes y públicos objetivos.

Dentro de la primera concepción de MS no se piensa en categorías de productos o servicios, sino en problemas y soluciones a enfrentar, siendo las marcas las instituciones que ofrecen dichas soluciones (Alvarado, 2005). Estas mismas instituciones ya no serán catalogadas como anunciantes de productos o servicios comerciales, sino que se denominan como agentes de cambio, pues tienen como objetivo fomentar un cambio de conducta o la adopción de una idea (Orozco y Ferré, 2015); y los públicos objetivos (target) del marketing tradicional, se denominan adoptantes objetivos, pues representan aquellos “individuos, grupos, poblaciones enteras, que son el objetivo de las llamadas al cambio por parte del agente del marketing social” (Kotler y Roberto, 1992: 20).

En el caso del marketing tradicional siempre se ha trabajado la mezcla de marketing, conocida como las 4P, como la base que sustenta el desarrollo y vínculo entre las empresas con sus diferentes *stakeholders* (grupos de interés). En el ámbito del MS estos elementos tienen algunas diferencias que han sido estipuladas por Kotler y Roberto (1992) de la siguiente manera: el producto se vuelve intangible, al convertirse en ideas, creencias, actitudes o valores como productos sociales. El precio no será una transacción monetaria, sino el esfuerzo o el tiempo que el adoptante objetivo asume dentro del cambio social. La promoción hace referencia, al igual que el marketing tradicional, al uso de las acciones de comunicación integrada que se utilizan para difundir el concepto (publicidad, relaciones públicas, promoción de ventas, ventas personales, marketing directo). Finalmente, la plaza se entiende como el sitio en donde los adoptantes objetivo acceden a los beneficios de las campañas sociales (medios de distribución que se usan para entregar el producto social a disposición de los adoptantes objetivos).

Si bien es cierto que el MS tiene diferencias con el marketing tradicional, en donde mayores confusiones se generan es en la denominación de las acciones de las organizaciones o instituciones en torno a la acción social. En este aspecto se pueden encontrar divergencias entre el MS y

el marketing con causa y con el marketing social corporativo (Barranco, 2005).

El marketing con causa es aquel que implementan empresas privadas que asumen una responsabilidad, considerando que no solo les interesa el crecimiento económico, sino que lleva a cabo acciones solidarias, en ocasiones de una manera altruista y en otras con miras a incrementar su imagen y reputación corporativa. Por su parte en el marketing social corporativo la empresa busca directamente generar un beneficio a una comunidad o a sus consumidores, al mismo tiempo que propende por mejorar su imagen de marca o las ventas, al conciliar la acción social con las creencias de sus consumidores. De esta forma, se puede concluir que ni el marketing con causa ni el marketing social corporativo son iguales al MS, pues en cada una de ellas los objetivos de las acciones de los agentes de cambio son diferentes.

Es claro que estas formas de MS generan beneficios a las organizaciones, pues como lo establece Muñoz (2001), las empresas que utilizan este tipo de estrategias “reciben un doble beneficio: cumplen con sus objetivos dentro de la estrategia en ventas y ganan en imagen y posicionamiento” (Muñoz, 2001: 86). Sin embargo, este no debe ser el único objetivo de las organizaciones, pues el MS social se debe implementar como vía para mejorar la calidad de vida de las personas y no solamente para beneficiarse económicamente mediante una estrategia de lavado de cara que se difunde a través de los medios de comunicación con la participación de la PS.

4.2. Publicidad social

La PS viene ganando un espacio cada vez más importante en diversos ámbitos, desde la cantidad de campañas publicitarias que ocupan un espacio en los medios de comunicación, así como la pertinencia de este tipo de comunicación por la gran cantidad de problemas sociales que aquejan a nuestra sociedad, e incluso, por la participación de estas campañas en los festivales de publicidad.

Aunque la PS es relativamente nueva, pues se pueden considerar sus inicios a partir de 1942 en Estados Unidos “cuando se ponen las tácticas de la publicidad al servicio de temas de utilidad pública alejados de cualquier interés mercantil” (Baños y Rodríguez, 2009: 218). Sin embargo, según

Gumucio-Dagron (2011), el mayor desarrollo de la PS se presenta a partir de 1997 luego de reuniones de la Fundación Rockefeller en donde se discutió el papel de la comunicación en los cambios sociales del siglo que estaba por llegar. Ya para el contexto de Iberoamérica, y en especial en América Latina, se puede considerar que se vienen incrementando las campañas sociales, en algunos casos con brillantes aportaciones (Alvarado, 2012).

Desde la aparición de la PS se ha reconocido su diferencia marcada con la publicidad comercial, pues la primera toma como base las causas y proyectos sociales, además de ser generada por agentes de cambio que no tienen ánimo de lucrarse con la campañas, y sus grandes beneficiarios son el bienestar colectivo (Baños y Rodríguez, 2009). Aunque esta condición sea clara y evidente, aún existen corrientes que plantean que la PS se debe parecer a la publicidad comercial para que tenga éxito (Kotler y Roberto, 1992). Estas consideraciones sobre la comunicación de los mensajes vienen cambiando, pues incluso hay investigadores que reconocen la necesidad de separar ambos tipos de mensajes (Rosario-Ubiera, 2014), y otros que claramente entienden que no se deben mezclar ambos tipos de comunicación pues “como consecuencia de esta homogeneización, se pone de relieve su limitada capacidad para captar la atención de los públicos a los que se dirigen” (Arroyo, 2014: 206).

En otros aspectos, la PS difiere de la comercial en cuanto utiliza con mucha frecuencia una comunicación más disuasiva que persuasiva. Además, es el tipo de comunicación que mayores esfuerzos realiza en la generación de procesos de educación con los adoptantes objetivos, situación que genera amplias dificultades ya que es frecuente que los receptores de los mensajes tengan ya comportamientos muy arraigados (el esfuerzo estará centrado en la modificación de actitudes).

Finalmente, desde la perspectiva de los enfoques de la comunicación de la PS, es importante recalcar la idea que Arroyo (2014) establece al llamar la atención sobre el uso de mensajes con imágenes patéticas o de alto impacto. En alusión a esta condición el autor expone que:

Los públicos ya se han saturado de recibir mensajes de sensibilización que apelaban al catastrofismo para despertar la compasión, generando con ello un fenómeno perceptivo de fatiga de la compasión que, por un exceso de exposición al espectáculo del horror, la mayor parte de las

veces, los espectadores solo se dedicaban a mirar imágenes del sufrimiento de los demás, sin un compromiso directo de actuación. El uso del catastrofismo solo ha servido para estimular el voyerismo de un público que se ha alimentado de una ideología basada en aceptar que el dolor solo es tolerable si son los demás los que lo sufren (Arroyo, 2014: 205).

Aunque cada vez se tiene mayor claridad sobre las formas en que la PS debe desarrollar sus estrategias de comunicación, aún se siguen encontrando algunas discrepancias sobre la forma en que se reconoce esta publicidad. Este factor se presenta, en especial, porque las empresas privadas han comenzado a realizar comunicaciones sociales con fines comerciales (Baños y Rodríguez, 2009), porque es una forma del sector privado de mostrar su solidaridad con los problemas sociales (Alvarado, 2009), y porque le han permitido a estas empresas encontrar una forma de comunicación que utiliza una retórica acorde a sus propios valores corporativos (Cano, 2015). Pero no solo se vislumbra una alta utilización de la PS por parte del sector privado por razones institucionales, sino porque “este nuevo discurso solidario está de moda, porque los ciudadanos están interesados en los valores que transmite; compran valores, votan valores y venden valores, por encima de otros intereses y consideraciones” (Rodrigo y Rodrigo, 2013: 10).

En alusión a la forma en que se dan a conocer las campañas de PS a través de sus mensajes, las consideraciones de los académicos están mucho más alineadas. Para Rodrigo y Rodrigo (2013) la creatividad en la vertiente gráfica y visual debe generar un alto impacto en la sociedad para poder generar conciencia social y valores que promuevan una conducta humana deseable. Esta condición se ha presentado en mayor porcentaje en los países latinoamericanos en donde se presenta una dualidad que pone de manifiesto la necesidad de una comunicación creativa por parte de los comunicadores y publicistas: una cantidad importante de problemáticas sociales combinado con una cantidad considerable de adoptantes objetivos de diversas condiciones culturales y sociales con los cuales comunicarse.

4.3. La PS Iberoamericana en los festivales Cannes Lions y Fiap

Los concursos publicitarios tienen su origen en Estados Unidos a finales de los años 50s e inicios de los 60s. Surgieron como una forma en que los departamentos de marketing de las empresas seleccionaban sus agencias de publicidad. Además, era la forma como las agencias evidenciaban su calidad creativa frente a otras agencias de publicidad y los anunciantes:

Since then, the industry has developed several rankings systems, which judge agencies based on income figures, the overall success of an agency at award shows such as the Cannes Lions or the One Show, or a variety of individual expert evaluation (e.g., Gross Income Rankings, National Creativity Rankings, or subjective agency rankings developed by individual marketing managers of leading brands (Kübler y Propper, 2012: 60).

Esta necesidad del sector publicitario de ser reconocido por su creatividad dio origen a prestigiosos concursos como: Clio Awards en 1959, One Show en 1961, New York Festivals en 1963 y posteriormente Cannes Lions en Francia en 1969, el cual nació del ya existente festival de 1954 que premiaba la publicidad exclusivamente en cinemas y que se celebraba de manera alterna entre las ciudades Venecia en Italia y Cannes en Francia. Si bien el concurso nace en 1954, sólo hasta 1969 se crearon los premios bajo la denominación de: oro, plata y bronce, y en 1984 definió como sede permanente a la ciudad francesa.

Con la creación de estos concursos también surgieron investigaciones sobre el tema. Fue así como Reid, Lane, Wenthe y Smith (1985) y Beltramini y Blasko (1986) estudiaron cómo funcionaban los premios de publicidad; Pendleton (1988) analizó cómo y porqué las agencias de publicidad pagaban elevados costos por participar en los festivales; Schweitzer y Hester (1992) se interesaron por la importancia de la posición que ocupaban las agencias en los concursos de publicidad; Buzzell (1964), El-Murad y West (2003), Goldenberg, Mazursky y Solomon (1999) y Kover (1995) investigaron sobre la importancia que tenía la creatividad para lograr una efectividad publicitaria duradera para las marcas. Aunque otros autores

no consideran evidente que los concursos de creatividad influyeran en la decisión de los departamentos de marketing, si parece existir un interés por parte de las agencias de publicidad por usar los concursos como indicador para aumentar su liderazgo y reputación (Merino y Repiso, 2016, p. 56), o como una manera de exhibir su excelencia creativa: “non of the early advertising agency literatura directly mentions that winning awards affects agency selection; though the result of winning awards might be used as an indication of an agency’s creativity” (Polonsky y Waller, 1995: 28).

Estos concursos creativos favorecieron que redactores publicitarios, diseñadores y directores de arte encontraran la oportunidad de alimentar su carrera profesional al considerar que: “creative people (copywriters and art directors) believe that creativity is necessary for effectiveness” (Kover, Goldberg y James, 1995: 29), o como la posibilidad de alimentar sus currículos, debido a que los concursos “are widely perceived as indicator of advertising performance, with a strong emphasis on creative excellence” (Helgesen, 1994: 43). Aunque en muchas ocasiones redactores y directores de arte tengan percepciones diferentes de la creatividad, Young (2000).

En los últimos años se ha visto un cambio importante no sólo en la incorporación de nuevas categorías, como en el caso de Cannes Lions (*cyber, mobile, innovation, health, integrated y data*) debido a la evolución de los medios y la forma de comunicar los mensajes, sino también por necesidad de premiar la efectividad creativa, lo que ha llevado a que los “Senior agency executives were selected to assess their own campaigns in terms of originality and strategy, and were also queried about whether those campaigns would win creativity, and effectiveness, awards” (Kilgour, Sasser y Scott, 2013: 163) Lo anterior puede tener explicación en las palabras de Rodrigo y Rodrigo (2013) cuando afirman que la creatividad es “la herramienta que nos permite innovar, emprender nuevos retos, atreverse con nuevas ideas, usar la imaginación para crear y reinventarse para hacer posibles nuevas formas de ser, de pensar, de actuar y de comunicar las causas sociales” (Rodrigo y Rodrigo, 2013: 256). Estas últimas palabras que mencionan los investigadores, son las que nos mueven a indagar sobre los premios de creatividad y su relación con los mensajes de PS. Se trata de una apertura mental donde el concepto de creatividad “debe abordarse desde una perspectiva interdisciplinar”. (Muñoz-Sánchez, 2017: 267) Tal vez porque como mencionan nuevamente Rodrigo y Rodrigo (2013):

Las conductas prosociales y el altruismo se constituyen en un tema central en los distintos tipos de comunicación. La solidaridad y todas sus manifestaciones se ponen de moda, es una tendencia muy común en la actualidad. Los valores solidarios y los comportamientos altruistas han entrado de lleno y de forma explícita en los escenarios políticos, empresariales y publicitarios y están condicionando de forma directa y clara los mensajes comunicativos (Rodrigo y Rodrigo, 2013: 256).

Estas conductas prosociales que están de moda pueden conducir a que las agencias realicen acciones publicitarias sólo para participar en los concursos con el único objetivo de ganar premios, sin que sean el resultado de un plan serio de marketing desde donde se plantean unos objetivos y se definen unas estrategias. Quizá, porque como mencionan Koslow, Sasser y Riordan (2003) “Understanding why some advertisements are more creative than others is vital, but a fundamental and frustrating limitation is that perception of creativity differ depending on whom one ask” (Koslow, Sasser y Riordan, 2003: 96). De esta manera se puede determinar que la PS se manifiesta como una forma de comunicación que responde a un cambio social, dicho cambio se fundamenta en la transformación de la sociedad para mejorar las condiciones de vida de sus miembros. De ser así, cobra relevancia conocer qué impacto tiene la PS en los concursos de creatividad, el tipo de temáticas que más se ha premiado en los últimos años, pero especialmente, si este tipo de mensajes realmente son reconocidos por la comunidad publicitaria, los agentes de cambio y los adoptantes objetivos.

Para lo anterior, se recolectó información que permitiera comparar la proporción de premios obtenidos por mensajes de PS en los concursos de Fiap (Tabla 1) y Cannes Lions (Tabla 2), frente a la totalidad de premios obtenidos entre los años de 2012 y 2016.

Tabla 1.
Comparativo total de premios versus premios recibidos por PS en
Fiap entre los años 2012 y 2016

| Año | Brasil | | Argentina | | España | | Colombia | | México | |
|--------------|--------------------|---------------|--------------------|---------------|--------------------|---------------|--------------------|---------------|--------------------|---------------|
| | Premios totales | Premios PS | Premios totales | Premios PS | Premios totales | Premios PS | Premios totales | Premios PS | Premios totales | Premios PS |
| 2016 | 55 | 7 | 16 | 2 | 57 | 13 | 18 | 7 | 6 | 0 |
| 2015 | 112 | 15 | 28 | 2 | 80 | 23 | 27 | 13 | 17 | 3 |
| 2014 | 113 | 33 | 41 | 6 | 56 | 11 | 32 | 6 | 10 | 1 |
| 2013 | 105 | 13 | 34 | 3 | 34 | 4 | 15 | 4 | 8 | 1 |
| 2012 | 44 | 3 | 75 | 0 | 33 | 3 | 38 | 10 | 34 | 0 |
| Total | 429 | 71 | 194 | 13 | 260 | 54 | 130 | 40 | 75 | 5 |
| % | | 16,55% | | 6,7% | | 20,76% | | 30,76% | | 6,66% |

Fuente: elaboración propia a partir de la página de Internet de Fiap
(<http://www.fiapawards.com>)

Tabla 2.
Comparativo total de premios versus premios recibidos por PS en
Cannes Lions entre los años 2012 y 2016

| Año | Brasil | | Argentina | | España | | Colombia | | México | |
|--------------|--------------------|---------------|--------------------|---------------|--------------------|---------------|--------------------|---------------|--------------------|---------------|
| | Premios totales | Premios PS | Premios totales | Premios PS | Premios totales | Premios PS | Premios totales | Premios PS | Premios totales | Premios PS |
| 2016 | 91 | 20 | 40 | 17 | 27 | 5 | 12 | 9 | 18 | 5 |
| 2015 | 108 | 23 | 26 | 11 | 48 | 22 | 19 | 9 | 27 | 6 |
| 2014 | 107 | 28 | 34 | 9 | 37 | 14 | 15 | 10 | 20 | 7 |
| 2013 | 115 | 25 | 26 | 9 | 22 | 5 | 7 | 3 | 12 | 2 |
| 2012 | 79 | 4 | 27 | 7 | 18 | 2 | 16 | 11 | 17 | 5 |
| Total | 501 | 100 | 153 | 53 | 152 | 48 | 69 | 42 | 94 | 25 |
| % | | 19,96% | | 34,64% | | 31,57% | | 60,86% | | 26,59% |

Fuente: elaboración propia a partir de la página de internet de Cannes Lions
(https://www.canneslions.com/winners_awards/release_of_awards/)

Con los resultados obtenidos se puede observar que Brasil es el país que mayor número de premios ha recibido en ambos concursos, tanto a nivel general como por la temática de PS, sin embargo, Colombia se presenta como el que proporcionalmente más premios ha recibido por este tipo de temáticas. En Fiap por ejemplo, el 30,76% y en Cannes Lions el 60,86% de los premios obtenidos están relacionadas con temáticas como: el conflicto armado que vive el país desde hace varias décadas, medioambiente, discapacidad psicomotriz, salud pública, etcétera. Por

otra parte, cabe destacar el cambio significativo que se presentó en el año 2012 donde países como Brasil, Argentina y España que tradicionalmente obtienen un volumen importante de premios en general, recibieron pocos premios en ambos concursos por la temática de PS. El caso de Colombia en el año 2012, donde recibió 10 y 11 premios en ambos festivales, se explica por un caso puntual, se trató de la campaña denominada “Ríos de Luz (*Rivers of Lights*)” la cual estaba dirigida a motivar a la desmovilización de guerrilleros para que regresaran a sus hogares en época de navidad. Esta acción de PS recibió 4 y 6 premios en Fiap y Cannes Lions respectivamente, convirtiéndose históricamente en una de las campañas más premiadas para el país. Lo interesante es que propuestas posteriores como: “Operación Belén” (2013) o “Eres mi Hijo” (2014), que también fueron realizadas para el Ejército Nacional de Colombia, han sido consistentes en su estructura de comunicación, logrando repetir premios en estos mismo concursos.

Por otra parte, al analizar las cuatro categorías más premiadas en Fiap (Tabla 3) y Cannes Lions (Tabla 4), se puede encontrar que en Fiap categorías como: Medios, Interactivo, Prensa, Promocional y Efectividad Creativa alcanzan el 58,99% de los trofeos tomando como referencia que se premian 13 categorías. De igual manera, en Cannes Lions las cuatro categorías más premiadas son Direct, Outdoor, PR y Promo, congregando el 47% de las 24 categorías.

Tabla 3.
Premios de PS obtenidos por categorías en Fiap entre los años 2012 y

| Categoría | Brasil | Argentina | España | Colombia | México | Total | % |
|--------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|------------|------------|
| Televisión | 3 | - | 1 | - | - | 4 | 2,18 |
| Gráfica | 4 | - | 1 | 7 | 1 | 13 | 7,10 |
| Vía Pública | 6 | - | 2 | 3 | - | 11 | 6,01 |
| Radio | - | 1 | - | 6 | - | 7 | 3,82 |
| Medios | 15 | - | 14 | 4 | 2 | 35 | 19,12 |
| Interactivo | 6 | 2 | 9 | 3 | - | 20 | 10,92 |
| Técnica de Prod. Audiov. | 1 | 2 | 2 | 2 | - | 7 | 3,8 |
| Diseño | 2 | - | 6 | - | - | 8 | 4,37 |
| Promocional | 9 | 4 | 11 | 6 | 1 | 31 | 16,93 |
| Prensa | 14 | 2 | 4 | 2 | - | 22 | 12,02 |
| Integral | 2 | - | - | 4 | - | 6 | 3,27 |
| Efectividad Creativa | 9 | 2 | 4 | 3 | 1 | 19 | 10,38 |
| Redes | - | - | - | - | - | - | 0 |
| Total | 71 | 13 | 54 | 40 | 5 | 183 | 100 |

Fuente: elaborado por los autores a partir de la página de internet de FIAP
(<http://www.fiapawards.com>)

Tabla 4.
Premios de PS obtenidos por categorías en Cannes Lions entre los años 2012 y 2016

| Categoría | Brasil | Argentina | España | Colombia | México | Total | % |
|--------------------------|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|------------|
| Branded Content | 4 | - | 3 | 1 | - | 8 | 2,98 |
| Creative Data Lions | 3 | - | - | - | 1 | 4 | 1,49 |
| Creative Effectiveness | 7 | - | - | - | - | 7 | 2,61 |
| Cyber Lions | 10 | 2 | 6 | - | 1 | 19 | 7,08 |
| Design Lions | 4 | - | 3 | 1 | - | 8 | 2,98 |
| Digital Craft Lions | - | - | - | - | - | - | 0 |
| Direct Lions | 7 | 6 | 10 | 4 | - | 27 | 10,07 |
| Entertainment Lions | - | - | - | - | - | - | 0 |
| Entertainment for Music | - | - | - | - | - | - | 0 |
| Film Lions | - | 11 | - | - | 1 | 12 | 4,47 |
| Glass | - | - | - | - | - | - | 0 |
| Health & Wellness Lions | 6 | 5 | - | 2 | - | 13 | 4,85 |
| Innovation Lions | - | - | - | - | - | - | 0 |
| Integrated Lions | - | - | - | - | - | - | 0 |
| Media Lions | 10 | 4 | 4 | 2 | 2 | 22 | 8,2 |
| Mobile Lions | 7 | 2 | 1 | 2 | 2 | 14 | 5,22 |
| Outdoor Lions | 8 | 5 | 6 | 4 | 3 | 26 | 9,7 |
| Pharma Lions | 2 | - | 1 | 2 | 1 | 6 | 2,23 |
| PR Lions | 10 | 5 | 4 | 10 | 3 | 32 | 11,94 |
| Print & Publishing Lions | 7 | 4 | 5 | 2 | 2 | 20 | 7,46 |
| Product Design Lions | - | - | - | 2 | - | 2 | 0,7 |
| Promo & Activation Lions | 13 | 8 | 4 | 7 | 9 | 41 | 15,29 |
| Radio Lions | 2 | 1 | 1 | 2 | - | 6 | 2,23 |
| Titanium Lions | - | - | - | 1 | - | 1 | 0,37 |
| Total | 100 | 53 | 48 | 42 | 25 | 268 | 100 |

Fuente: elaborado por los autores a partir de la página de internet de Cannes Lions
(https://www.canneslions.com/winners_awards/release_of_awards/)

Cuando se observan los premios obtenidos en Cannes Lions se evidencia una mayor cantidad de premios de PS recibidos por la mayoría de países, a diferencia de España con respecto a los recibidos en Fiap. En el caso de Brasil, por ejemplo, se presenta un incremento del 3,12 %; Argentina también presenta un aumento del 11,53%; España por su parte muestra una ligera disminución de 1,45%; Colombia se mantiene casi estable con tan sólo un 1% de incremento de premios en Cannes Lions frente a Fiap, y México es el país que presenta una mayor diferencia, logrando un 11,84%.

Entendiendo el panorama de la PS en los concursos publicitarios de Fiap y Cannes Lions, se encontró que las propuestas que más premios recibieron en cada país en los últimos 5 años fueron (Tabla 5):

Tabla 5.
Mensajes de PS más premiadas en cada país entre los años 2012 y 2016

| | Brasil | | Argentina | | España | | Colombia | | México | |
|----------------------|---|----------|-----------------------|----------|------------------------------------|-----------|----------------------|----------|-----------------|----------|
| | Campaña nacional de donación de órganos. (2014) | | Tetas x Tetas. (2016) | | Hologramas por la libertad. (2015) | | Eres mi hijo. (2014) | | SOS SMS. (2015) | |
| | Cannes Lions | FIAP | Cannes Lions | FIAP | Cannes Lions | FIAP | Cannes Lions | FIAP | Cannes Lions | FIAP |
| Gran Prix o Gran Sol | - | 1 | - | - | - | 2 | - | 1 | - | - |
| Oro | 1 | 1 | 5 | - | 7 | 6 | 2 | 2 | 2 | - |
| Plata | 8 | 2 | 1 | - | 6 | 2 | 1 | - | 2 | - |
| Bronce | - | - | 1 | - | 3 | - | 1 | - | 2 | - |
| Total | 9 | 4 | 7 | - | 16 | 10 | 4 | 3 | 6 | - |

Fuente: elaborado por los autores.

El mensaje de PS más premiado de los cinco países entre los años 2012 y 2016 fue la campaña “Hologramas por la libertad” realizada en España en el año 2015. Esta campaña recibió 26 premios en ambos concursos, lo que la convierte en un referente importante en esta temática. Le sigue la “Campaña Nacional de Donación de Órganos de Brasil (ABTO)” la cual aparece referenciada en los concursos como “Bentley Burial- ABTO”, esta campaña recibió 13 premios en ambos concursos. En tercer lugar aparecen “Tetas x tetas” de Argentina y “Eres mi hijo” de Colombia ambas con 7 premios. Finalmente se ubica México con “SOS por MSM” con 6 premios. Tanto Argentina como México no registran premios obtenidos en Fiap.

4.4. Análisis de campañas ganadoras de PS en Cannes Lions y Fiap

Las campañas de PS ganadoras de premios en los festivales de Cannes Lions y Fiap tienen en común algunos aspectos que es importante advertir. En todos los casos se analizan campañas que han sido puestas en marcha por agentes de cambio (anunciantes) representados por asociaciones, fundaciones o instituciones sin ánimo de lucro, lo que representa una acción de PS, alejada de la comunicación utilizada por marcas privadas (marketing con causa o marketing social corporativo). En cada campaña se tocan problemáticas de alto impacto en Iberoamérica, según las necesidades de los ciudadanos de cada país. Además, las

repercusiones no solo han sido en la obtención de los premios en festivales, sino en un importante impacto en todo tipo de medios, generando de esta forma un efecto mediático inmediato, lo anterior si se toma en cuenta que como menciona “la mitología de la publicidad es una dimensión estudiada como discurso alegórico, que bajo vibrantes formas expresivas encierra un mensaje cifrado, una enseñanza sobre el ser humano y sobre lo que le trasciende” (Gil, 2016: 616).

A continuación se realizará una breve descripción de las campañas ganadoras de los festivales Cannes Lions y Fiap más importantes de cada uno de los cinco países con mayor cantidad de premios, y que tradicionalmente han estado a la cabeza en cuanto a la publicidad en Iberoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, España y México. Los elementos que se tendrán en cuenta para el análisis corresponde a los recomendados por Kotler, Hessekiel y Lee (2013), en este caso nos referimos al agente de cambio, los objetivos de la campaña, los adoptantes objetivos, y finalmente, el impacto que ha generado en medios.

4.4.1. Campaña “Tetas x Tetas” (Argentina)

La campaña que ha tomado como nombre Tetas por Tetas, fue lanzada en Argentina en el 2016, como parte de la propuesta de concientización sobre los problemas que ocasiona el cáncer de mama (www.macma.org.ar). Uno de los aspectos interesantes de la campaña surge de la idea de utilizar la censura llevada a cabo en la red social Instagram en donde no se permitía postear imágenes de mujeres que mostraran sus pezones. Esta censura provocó igualmente una campaña en diversas redes sociales, la cual se conoció como *#freethenipple*. Basados en esta condición, el uso de un hombre con sobrepeso, permitió hacer el autoexamen como si se tratase de una mujer, y por ende esquivando las posibilidades de ser censurado en medios de comunicación.

mujeres y sus familias sobre el problema de padecer cáncer de mama, y en segundo lugar, busca comunicar de manera directa y sin censura, la forma más adecuada en que las mujeres pueden examinar sus senos de manera natural.

- Adoptante objetivo. Claramente el público al que se dirige la campaña son las mujeres que pueden llegar a sufrir de cáncer de mama, al igual que sus familiares. Como se ha mencionado, la comunicación tiene como objetivo la detección temprana de la enfermedad, con lo cual las adoptantes objetivo pueden ser amplios segmentos de población en donde incluso no se discrimina por estatus socioeconómico, nivel de estudios, u otra condición.

- Impacto en medios. Aunque la campaña ha sido difundida principalmente en redes sociales, los efectos en medios masivos de comunicación han generado una amplia cobertura. Los principales medios argentinos han hecho eco de la campaña. Periódicos como El Clarín (Argentina), El Periódico y El País (España), El Nuevo Herald (Estados Unidos), entre otros, han incluido en sus ediciones online comentarios de alabanza por la idea de esta acción comunicativa. Por ejemplo, El Clarín reveló que “en total, el video llegó a más de 8,5 millones de personas. Fueron tantas, que tuvieron que traducirlo al inglés. El perfil de Facebook de MACMA ganó 20.000 seguidores” (<https://goo.gl/Wh3kGy>).

4.4.2. Campaña “Hologramas por la libertad” (España)

La campaña “hologramas por la libertad” ha sido lanzada por una plataforma ciudadana llamada “No somos delito”, la cual está formada por alrededor 100 organizaciones de la sociedad civil (www.nosomosdelito.net). La campaña surge luego de la creación en España en marzo de 2015, de lo que se conoce como la “ley mordaza”, la cual prohíbe que los ciudadanos se manifiesten en frente del congreso de los diputados, ni organizar asambleas en espacios públicos ni participar en una manifestación, sin que antes se tenga que realizar un aviso a las autoridades competentes. Esta ley es vista como una limitante a los derechos de expresión, por lo cual se crea una manifestación pública virtual a partir de la creación de hologramas que marchaban frente a instituciones públicas en España.

Gráfico 2.
Campaña “Hologramas por la libertad”

[illegible]

Fuente: <https://goo.gl/kLW2lo>.

- Agente de cambio. La plataforma “No somos delito” que actúa contra la reforma del código penal, la ley de seguridad ciudadana y la ley de seguridad privada en España. Ellos mismos se autodenominan como personas que sueñan con una sociedad solidaria, empática, consciente que puede unirse, como en este caso a través de los hologramas y arengas como “Les da igual que vivas en la calle, pero no quieren que te expreses en la calle”.
- Objetivos. La intención de la campaña es denunciar la llamada “ley mordaza”, y que miles de personas puedan movilizarse a través de los hologramas, pero que además, se genere conciencia de las injusticias que

comenten al aprobar este tipo de leyes. En términos de los creadores de la campaña, se trata de “Una protesta multitudinaria a través de la que demostraremos, que a pesar de las trabas, no podrán acallar nuestras voces y que, aunque tengamos que convertirnos en hologramas, seguiremos protestando” (www.hologramasporlalibertad.org).

- Adoptante objetivo. Uno de los aspectos más interesantes, a parte de la gran novedad de la creación de la primera “protesta virtual” por medio del uso de hologramas, es que esta campaña tiene varios grupos de *stakeholders* a los que se dirigen. En este aspecto, los adoptantes objetivo se concretan tanto en las personas que brindan su información real para convertirse en hologramas, a los ciudadanos para que conozcan los efectos de la “ley mordaza” y tomen acciones en su contra, además de los políticos que tienen a su cargo la aprobación de la ley, y finalmente, los medios de comunicación sobre los que se ha generado una gran repercusión que ha sido utilizado para la viralización de los objetivos de esta iniciativa.

- Impacto en medios. Las repercusiones en medios masivos de comunicación ha sido uno de los aspectos más relevantes de la campaña, pues a la viralidad en internet se le suma la difusión masiva que ha logrado en todo el mundo, principalmente en periódicos y noticieros. Algunos de los comentarios más favorables sobre la campaña han sido emitidos por medios como el periódico El Mundo, quienes expresan que “Euronews, CNN, BBC, The Boston Globe, The New Yorker, Bloomberg fueron algunos de los muchos medios de comunicación que cubrieron ‘la primera marcha con hologramas del mundo’ [...] La protesta tuvo una audiencia global de 800 millones de personas y 400 millones de impresiones en redes sociales, que abrieron el debate mundial sobre la libertad de expresión” (<https://goo.gl/jlMLoe>).

4.4.3. Campaña “Eres mi hijo” (Colombia)

Colombia viene realizando grandes campañas de PS que tienen diferentes frentes de trabajo (por la variedad de problemáticas) y con diversos agentes de cambio (organizaciones públicas, sociedad civil, ONG, entre otros). Este panorama ha hecho que el país reciba una cantidad importante de premios en los últimos años. La campaña “Eres mi hijo”, emitida en el año 2013, ha sido una de las más valoradas en los festivales, luego que ya lo hiciera “Ríos de luz”, ambas enfocadas en la

“Eres mi hijo” hace un llamado desde la voz de las madres de guerrilleros que se encuentran haciendo parte de las filas de las FARC, para que regresen a su familia, con una comunicación emotiva con frases como: “te quiero junto a mí, no solo tu foto junto a mí, abrazarte, recuperarte”. Al final de cada uno de los mensajes aparece un *copy* a manera de colofón que expresa: “antes de ser guerrillero, eres mi hijo. Esta navidad te espero en casa”.

- Agente de cambio. Tanto en la campaña “Ríos de luz” como en “Eres mi hijo” el agente de cambio ha sido el Ministerio de Defensa Nacional de la República de Colombia a través del Programa de Atención Humanitaria al Desmovilizado (PAHD). Este Ministerio viene realizando grandes campañas de PS, en las que han incluido una importante mezcla de medios, pues al uso de los medios tradicionales (ATL), ha sumado una serie de acciones en medios BTL.

- Objetivos. Los objetivos de la campaña están enfocados en la desmovilización de guerrilleros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) principalmente, y del Ejército de Liberación Nacional (ELN), en segundo lugar.

- Adoptante objetivo. Aunque ambos grupos al margen de la ley (FARC y ELN) tienen guerrilleros en sus filas, la mayoría de las campañas que se han emitido en Colombia, con relación a la desmovilización, han tenido como adoptantes objetivo a los guerrilleros de las FARC. Además, es importante recalcar que en un alto porcentaje, los guerrilleros son campesinos, personas con un grado de escolaridad muy bajo y que en muchas ocasiones han sido reclutados de manera forzosa.

- Impacto en medios. Las referencias a la campaña “Eres mi hijo” se han difundido en una gran variedad de medios, al igual que se ha evidenciado en las campañas analizadas anteriormente. En este aspecto, los efectos de esta acción de comunicación se pueden materializar en las desmovilizaciones producidas por los guerrilleros, pero además, en la forma en que esta campaña ha alcanzado reconocimiento nacional e internacional. En el periódico El Espectador, uno de los más influyentes medios del país, se menciona que estas acciones son una “publicidad por la paz”, y que “Con esa estrategia aumentó un 30% el número de reinsertados en los últimos años” (<https://goo.gl/wQvsM0>).

4.4.4. Campaña nacional de donación de órganos (Brasil)

Una de las acciones de PS más exitosas de Iberoamérica de los últimos años ha sido la campaña nacional de donación de órganos que se realizó en Brasil en el 2013. Una fuerte e impactante comunicación de expectativa se realizó mediante el uso de una noticia de un magnate brasileño, quien en un programa de televisión anunció que iba a enterrar



que pueden ser los órganos para una persona que está a la espera de un trasplante, y de igual manera, de la solicitud expresa para que las personas de cualquier índole se conviertan en donadores.

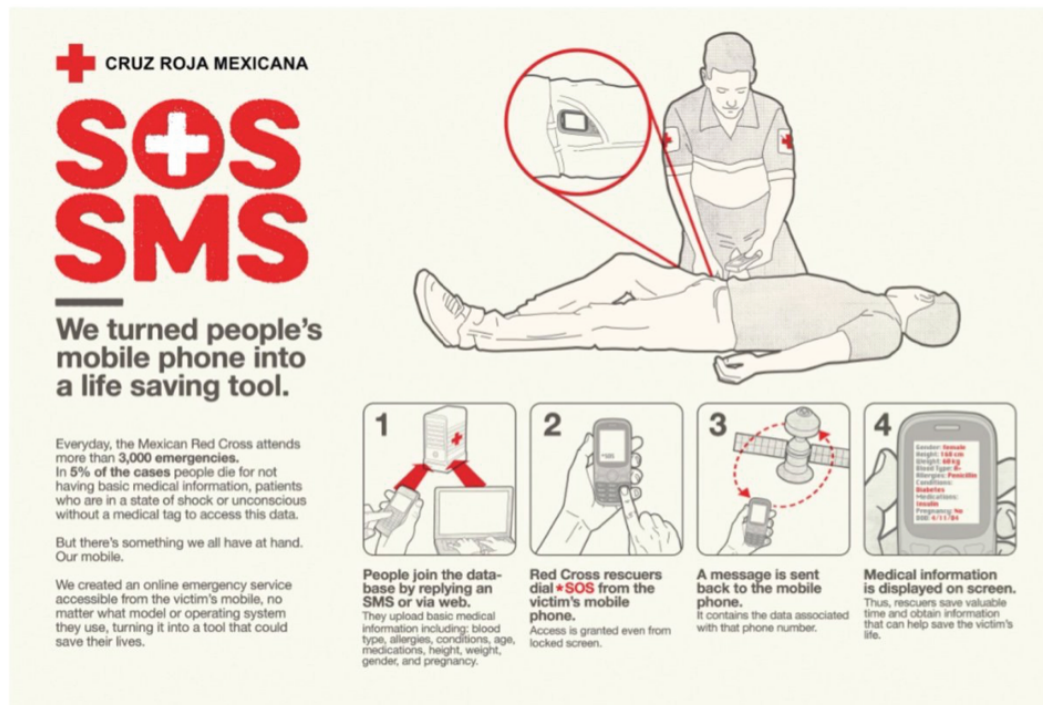
- Adoptante objetivo. Cualquier persona que tenga contacto con la campaña se convierte en un adoptante objetivo, pues la comunicación no solo estaba dirigida a personas que fuesen posibles donantes, sino a sus familiares.

- Impacto en medios. Dos momentos diferentes hicieron que la campaña tuviera el impacto esperado en medios. Por un lado, el efecto generado por el magnate que anuncia el entierro de su auto, y en segundo instante por el desenlace hacia la campaña de donación de órganos. Una forma de corroborar el impacto, no solo mediático, sino de la donación de órganos, es mediante esta noticia de la página web del Festival El Ojo de Iberoamérica: “la cobertura de las 300 notas que hizo tanto la prensa local como la internacional y el incremento en el 31% en las donaciones de órganos fueron argumentos más que suficientes para que ganara el máximo galardón” (<https://goo.gl/Zk5EkS>).

4.4.5. Campaña “SOS SMS” Cruz Roja (México)

El desarrollo de la campaña “SOS SMS” inició en el 2015 con la idea de que cualquier persona que tenga un teléfono móvil ingrese una información básica de su condición física general, enfermedades, alergias, etc., de tal manera que en caso de emergencia una persona pueda en su teléfono digitar *SOS y dicha información llegará en mensaje de texto, lo que permitiría al personal encargado de atender al paciente conocer más sobre datos de salud vitales en el momento que se enfrente a una emergencia.

Gráfico 5. Campaña “SOS SMS”



Fuente: <https://goo.gl/L8dd0w>

- Agente de cambio. La Cruz Roja mexicana es la organización que está al frente de esta campaña como agente de cambio. En este caso, los adoptantes objetivos ingresan a la página web de la Cruz Roja mexicana e ingresan su información médica para que pueda ser utilizada en caso de una emergencia.

- Objetivos. El objetivo primario de la campaña ha sido que los mexicanos ingresen al sitio web de la Cruz Roja y que ingresen la información esencial de su condición física, pero esto lleva al objetivo final de la campaña que es salvar la vida de las personas que sufren un accidente, y que por falta de información por parte de los paramédicos no pueden realizar su trabajo de manera totalmente eficaz.

- Adoptante objetivo. Mexicanos de cualquier condición, que sean

portadores de un teléfono móvil, sin importar si cuenta con condiciones de salud que deban ser comunicadas o no a un paramédico al momento de un accidente.

- Impacto en medios. Tanto medios de comunicación mexicanos como internacionales hicieron eco de la noticia. Los medios especializados en publicidad y marketing han difundido la noticia, pero además, por su pertinencia e importancia para la comunidad, ha sido compartida por medios masivos y por redes sociales. En uno de estos medios se rescata además los resultados de la campaña, en donde se expone que “un total de 300 mil usuarios fueron invitados a través de un SMS. Hasta el momento, el 40 por ciento ha registrado correctamente su información médica personal en la base de datos de la Cruz Roja” (<https://goo.gl/TCFyhO>).

5. CONCLUSIONES

Las conclusiones que emergen de esta investigación sobre la PS de Iberoamérica en los festivales Cannes Lions y Fiap, pueden ser amplias y variadas dado que se trata de un tema que viene cobrando mayor importancia, en parte por la participación de la PS en los más importantes festivales, sino por la relevancia que esta comunicación genera en una mejorar la calidad de vida de los ciudadanos.

Si bien es una realidad que en América Latina se han incrementado los estudios y teorías sobre PS (Alvarado, 2012), aún se requiere el desarrollo de teorías propias y de avances investigativos que permitan una epistemología propia. En el caso de España, se evidencia un incremento significativo en las campañas de PS en los medios de comunicación (Rodrigo y Rodrigo, 2013), especialmente en los años 2014 y 2015. El año 2016 no fue tan significativo para España en materia de premios de PS, si bien disminuyó sólo 1,45%, fue Cannes Lions 2016 el año menos afortunado disminuyendo en 17 la cantidad de premios recibidos respecto a los años 2014 y 2015. Con Fiap 2016 ocurrió lo mismo, disminuyó en 10 la cantidad de premios respecto a los dos años anteriores.

Colombia se presenta como el país con más potencial de desarrollo de PS. Si bien es el país que proporcionalmente recibe más premios en materia de PS, aún no logra alcanzar el protagonismo en cuanto a cantidad de premios que han alcanzado España, Argentina y Brasil. Debido a la complejidad de problemas sociales que vive este país, es claro que las

agencias de publicidad y los agentes de cambio (instituciones públicas y privadas), han encontrado aquí una oportunidad de destacar en los concursos internacionales de publicidad.

México es otro país que va aumentando su protagonismo en este tipo de concursos, aunque pareciera que tienen una mayor intención de figurar en Cannes Lions debido a que presenta una marcada diferencia en la cantidad de premios recibidos, un total de 25, frente a los 5 obtenidos en Fiap durante los años 2012 y 2016.

Desde el ámbito netamente teórico, se puede concebir que el MS guarda diferencias conceptuales con el marketing tradicional, en especial en la concepción de aspectos como: la noción del público objetivo del marketing tradicional se trabaja como adoptantes objetivos, y los anunciantes son considerados como agentes de cambio, como ejes fundamentales. Igualmente, desde la perspectiva de los tipos de MS, se establecen diferencias con el marketing con causa (enfocado en las acciones filantrópicas de la empresa), y el marketing social corporativo (que busca tanto un beneficio a la comunidad como a sus propios intereses, en especial en la mejora de su imagen y reputación corporativa).

Otra de las conclusiones importantes que sobresale dentro de la proyección teórica, apunta a la idea de que la función principal de la PS es cambiar actitudes de los adoptantes objetivo, fundamentado en procesos de comunicación disuasiva (corregir conductas), por encima de la comunicación persuasiva del marketing tradicional, que busca principalmente inducir a sus públicos objetivos a la compra de un bien o de un servicio.

Brasil, Argentina, España, Colombia y México muestran una tendencia a participar cada vez más en festivales publicitarios con propuestas de temáticas relacionadas con la PS. Cannes Lions al contar con más variedad de categorías facilita que este tipo de propuestas encuentren un espacio apropiado donde puedan concursar y exponer sus temáticas. A diferencia de Fiap, Cannes Lions cuenta con 11 categorías más y entre las que han comenzado a ganar reconocimiento: *Cyber Lions*, *Mobile Lions*, *Media Lions*, *Health & Wellness Lions* y *Creative Data Lions*.

Las campañas que han sido analizadas dentro de este artículo, corresponden a las que mayores premios han obtenido en los festivales Cannes Lions y Fiap, pero además de un importante reconocimiento por parte de la ciudadanía y de los medios de comunicación. Cada una de

estas campañas revelan fehacientemente las necesidades de la comunidad Iberoamericana, pues en ellas se evidencian problemas de salud pública, de violación de derechos como la libertad de expresión, o la problemática ocasionada por los grupos guerrilleros, en el caso particular de Colombia.

Asimismo, en el establecimiento de los mensajes se evidencia una mezcla interesante de propuestas creativas, pues se palpa una comunicación muy emotiva (Eres mi hijo de Colombia), una campaña con un enfoque jocoso y divertido (Tetas x tetas de Argentina), un manejo mucho más racional y directo (Hologramas por la libertad de España), una campaña de expectativa con una buena resolución que capta la atención (Campaña nacional de donación de órganos de Brasil), y finalmente una propuesta de involucramiento de los adoptantes objetivo con sus dispositivos móviles (SOS SMS de México).

Dadas las grandes problemáticas que aquejan a los países Iberoamericanos, en especial a los de América Latina, se hace indispensable que tanto agentes de cambio, como agencias de publicidad, le sigan apuntando a la creación y divulgación de campañas de PS, pues no sólo han hecho que la publicidad iberoamericana se destaque, sino que además, permite continuar con el mejoramiento de las condiciones de vida de los ciudadanos de nuestros países.

Finalmente, las líneas de investigación futuras que se desprenden de esta investigación pueden estar enmarcadas en el conocimiento de los tipos de campañas de PS que se implementan en cada uno de los países Iberoamericanos y en especial indagando sobre la incidencia de estas acciones comunicativas en la generación de capacidades en las poblaciones en las que se desarrolla su área de confluencia. Además, es importante reconocer los avances teóricos que sobre la PS se lleva a cabo en Iberoamérica, pues es pertinente la creación de teorías propias dadas las diversas condiciones de nuestros países y de sus poblaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, M. (2005). “La Publicidad Social: concepto, objeto y objetivos”. *Revista de estudios para el desarrollo social de la comunicación* 2, 265-284.
- (2009). “¿Publicidad Social? Usos y abusos de lo social en la publicidad”. *Revista Icono* 14, 13, 125-151.
- (2012). “La publicidad en el marco de la comunicación para el desarrollo: hacia un nuevo modelo de publicidad para el cambio social”. *Cuadernos de Información y Comunicación* 17, 191-207.
- ARROYO, I. (2014). “Publicidad social eficaz desde la universidad: los aspectos experimentales”. *Zer* 19 (37), 191-211.
- BAÑOS, M. y RODRÍGUEZ, T. (2009). “Desarrollo de un modelo de predicción de la eficacia para la publicidad social”. *Revista Icono* 14, 13, 214-238.
- BARRANCO, F. (2005). *Marketing social corporativo. La acción social de la empresa*. Madrid: ESIC.
- BELTRAMINI, R. F. y VINCENT, J. B. (1986). “An Analysis of Award-Winning Advertising Headlines”. *Journal of Advertising research* 26 (2). 47-52
- BENET, V. y NOS ALDÁS, E. (2003). *La publicidad en el tercer sector*. Barcelona: Icaria.
- BERNAL, C. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Pearson Education.
- BUNGE, M. (1989). *La investigación científica*. Barcelona: Ariel.
- BUZZELL, R. (1964). “Predicting short-term changes in market share as a function of advertising strategy”. *Journal of Marketing Research* 8, 27-31.
- CANNES LIONS AWARDS. <http://goo.gl/sZD3a8> [11/08/2016].
- CANO, L. (2015). *El uso de las figuras literarias en el discurso publicitario. Análisis de los recursos retóricos en la publicidad social*. Trabajo fin de máster. Universidad Jaume I, Departamento de Ciencias de la Comunicación.
- EGUIZÁBAL, R. (2009). *Industrias de la conciencia, una historia social de la publicidad en España*. Barcelona: Península.
- EL ESPECTADOR. “Publicidad por la paz”. <http://www.elespectador.com/entretenimiento/unchatcon/publicidad-paz-articulo-468633>

- [08/09/2016].
- EL MUNDO. "Hologramas por la libertad". <http://www.elmundo.com.ve/firmas/fabiana-culshaw/hologramas-por-la-libertad.aspx> [08/09/2016].
- EL-MURAD, J. y WEST, D. (2004). "The definition and measurement of creativity: What do we know?". *Journal of Advertising Research* 44, 188-201.
- EL OJO DE IBEROAMÉRICA. "Un entierro glorioso de Leo Burnett Tailor Made". <http://www.elojodeiberoamerica.com/un-entierro-glorioso-de-leo-burnett-tailor-made/> [09/09/2016].
- FIAP AWARDS. <http://www.fiapawards.com/articulo.php?sec=articulo&lan=es&id=77> [19/08/2016].
- GIL, S. (2016). "Estudio de caso publicitario: el empoderamiento de las divinidades femeninas y "la diosa que hay en ti". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 609-630 (también en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16939/14525>).
- GOLDENBERG, J.; MAZURSKY, D. & SOLOMON, S. (1999). "The fundamental templates of quality ads". *Marketing Science* 18 (3), 333-351.
- GÓMEZ, J. (2004). "Mercadeo con causa social ¿Responsabilidad social o estrategia comercial?". *Revista Economía, Gestión y Desarrollo* 2, 123-147.
- GUMUCIO-DAGRÓN, A. (2011). "Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo". *Signo y Pensamiento* 30 (58), 26-39.
- HELGESEN, T. (1994). "Advertising award and advertising agency performance criteria". *Journal of Advertising Research* 34(4), 43-43.
- HERNÁNDEZ, R.; FERNÁNDEZ, C. y BAPTISTA, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw-Hill.
- HOLOGRAMAS POR LA LIBERTAD. <http://www.hologramasporlali-bertad.org/#home> [08/09/2016].
- KILGOUR, M.; SASSER, S. & SCOTT, K. (2013). "Creativity Awards: Great Expectations?". *Creativity Research Journal* 25 (2), 163-171.
- KOSLOW, S.; SASSER, S. & RIORDAN, E. (2003). "What is Creative to Who and Why? Perceptions in Advertising Agencies". *Journal of Advertising Research* 43 (1), 96-110.

- KOTLER, P. & ROBERTO, E. (1992). *Marketing social: estrategias para cambiar la conducta pública*. México: Díaz de Santos.
- KOTLER, P.; HESSEKIEL, D. & LEE, N. (2013). *Lo bueno funciona*. Bogotá: LID.
- KOVER, A. (1995). "Copywriters' Implicit Theories of Communication: An Exploration". *Journal of Consumer Research* 21 (3), 596-611.
- KOVER, A.; GOLDBERG, S. M. & JAMES, W. (1995). "Creativity vs. Effectiveness? An Integrating Classification for Advertising". *Journal of Advertising Research* 35 (6), 29-40.
- KÜBLER, R. & PROPPER, D. (2012). "Faking or Convincing: Why Do Some Advertising Campaigns Win Creativity Awards?". *Bur Business Research* 5 (1), 60-81.
- LEAL, A. (2000). *Gestión del Marketing Social*. Madrid: McGraw-Hill.
- MERCA2.0. "SOS SMS, de Grey México la única campaña mexicana dentro del shortlist de Mobile". <http://www.merca20.com/sos-sms-de-grey-mexico-la-unica-campana-mexicana-dentro-del-shortlist-de-mobile/> [08/09/2016].
- MERINO, A. y REPISO, R. (2016). "Las agencias colombianas de publicidad como agentes del marketing nacional e internacional". *Anagramas* 14 (28), 51-66.
- MOLINER, M. (1998). *Marketing Social, la gestión de las causas sociales*. Madrid: ESIC.
- MOVIMIENTO AYUDA CÁNCER DE MAMA. <http://www.macma.org.ar/> [07/09/2016].
- MUÑOZ, Y. (2001). *El mercadeo social en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad EAFIT.
- MUÑOZ-SÁNCHEZ, O. (2017). *La planificación de cuentas. Una investigación del concepto de estrategia desde su origen hasta las agencias de publicidad en Colombia*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- MUÑOZ-SÁNCHEZ, O. y VÉLEZ-OCHOA, C. I. (2016). *Aproximación al estado del arte de la planificación de cuentas en Colombia*. En *Tendencias publicitarias en Iberoamérica. Diálogo de Saberes y experiencias*, I. Zacipa-Infante et alii. Alicante: Editorial Universitat.
- NO SOMOS DELITO. <http://www.nosomosdelito.net/> [07/09/2016].
- OROZCO-TORO, J. y FERRÉ, C. (2015). "La difusión de las causas

- sociales y su impacto en la percepción de la imagen de marca. El caso español de Televisió de Catalunya”. *Cuadernos.info* 1 (36), 125-138.
- PENDLETON, J. (1988). “Awards”. *Advertising Age* 59 (1), 94.
- PÉREZ, L. (2006). *Marketing social, teoría y práctica*. México: Prentice Hall.
- PINILLA, M. (2011). *Contribución del marketing social a la sostenibilidad de fundaciones sin ánimo de lucro: un estudio de caso*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/3534/1/maricelapinillapena.2011.pdf> [09/09/2016].
- POLONSKY, M. & WALTER, D. (1995). “Does winning advertising awards pay?: the australian experience”. *Journal of Advertising Research* 35 (1), 25-36.
- REID, L.; REID, R.; WENTHE, L. & SMITH, O. (1985). “Creative strategies in highly creative domestic and international television advertising”. *International Journal of Advertising* 4 (1), 11-18.
- RODRIGO, I. y RODRIGO, L. (2013). “La causa social en la creatividad publicitaria: Valores y confianza. Los discursos publicitarios en situaciones de crisis”. *Pensar la Publicidad* 7 (2), 253-274.
- ROSARIO-UBIERA, R. (2014). “Publicidad solidaria: eficacia de la publicidad televisiva de manos unidas”. *Prisma Social* 13, 610-651.
- SCHWEITZER, J. C. & HESTER, J. B. (1992). “The importance of winning advertising award shows”. *Southwestern Mass Communication* 7 (1), 55-66.
- STRAUSS, A. y CORBIN, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.
- THE GUNN REPORT. *The most awarded Countries & Agencies in the world*. <https://www.gunnreport.com> [20/09/2016].
- TORO, I. y PARRA, R. (2006). *Método y conocimiento. Metodología de la investigación*. Medellín: Universidad EAFIT.
- TRIGO, E. (2013). “Fundamentos ontológicos, epistemológicos y metodológicos en la investigación cualitativa”. En *Procesos creativos en investigación cualitativa*, Trigo, Gil & Pazos, volumen 1. Colombia: Léeme.

- VALLES, M. (2007). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- YOUNG, Ch. (2000). "Creative Differences between Copywriters and Art Directors". *Journal of Advertising Research* 40 (3), 19-26.

Recibido el 10 de febrero de 2017.

Aceptado el 15 de marzo de 2017.

DRAMATURGIA ESPECTACULAR. ENFOQUE TEÓRICO DE TADEUSZ KANTOR

SCENIC DRAMATURGY. TADEUSZ KANTOR'S THEORETICAL APPROACH

Julia NAWROT

Universidad de Granada

jnawrot@ugr.es

Resumen: Para Tadeusz Kantor cada espectáculo fue una especie de manifiesto artístico: desde el *teatro autónomo*, pasando por *teatro informel*, *teatro cero* y *teatro imposible*, al más conocido Teatro de la Muerte. El presente artículo indaga en el proceso de construcción de las obras de Kantor en el marco de su pensamiento crítico-teórico original.

Palabras clave: Tadeusz Kantor. Teatro. Teoría. Dramaturgia.

Abstract: Tadeusz Kantor saw each and every spectacle as an artistic manifesto: starting with the Autonomous Theatre, through the Informel Theatre, the Zero Theater and the Impossible Theater, and ending with his well-known idea of the Theatre of Death. This paper explores Kantor's creation process in the frame of his groundbreaking critical and theoretical thought.

Key Words: Tadeusz Kantor. Theatre. Theory. Dramaturgy.

1. TADEUSZ KANTOR Y EL TEATRO CRICOT 2

“La evolución del arte no depende únicamente de los aspectos formales sino que es, sobre todo, un movimiento permanente de pensamientos e ideas” (Kantor, 2010: 93). Tadeusz Kantor siempre subrayaba la importancia del comentario –en forma de ensayo, notas, apuntes o manifiestos explícitos– de toda su actividad artística: fuese pintura, instalaciones, *happenings* o teatro. En el campo del arte escénico la reflexión teórica estaba muy presente, ya que el artista investigó incansablemente y, como dijimos en otra ocasión (Nawrot, 2015), cada espectáculo fue una especie de manifiesto artístico. Kantor insistía en que el teatro debería “descubrir su propia materia, su energía y sus medios de expresión” (2005a: 156)¹, y no limitarse a transmitir la literatura. Para él, el teatro no era un medio de reproducción de textos literarios, sino un espacio libre e independiente, donde el texto dramático previo o texto en general era sólo uno de los elementos que confluían en la totalidad del espectáculo. Asimismo, era importante que el teatro se nutriera del Arte (con mayúsculas), de sus ideas y tendencias.

Por ese motivo en la compañía de teatro Cricot 2, que Tadeusz Kantor fundó en el año 1955 junto con Maria Jarema y Kazimierz Mikulski, tuvieron cabida artistas de diversa proveniencia: actores, pintores, poetas o músicos. Todos ellos tenían inquietudes que se salían de sus respectivos campos de interés, y proponían nuevas ideas que traspasaban los tradicionales límites del Arte. En palabras del propio Kantor (2005a: 156): entre todos “estaban intentando crear una nueva situación en el Arte”, y el teatro resultó ser el espacio propicio donde estas ideas pudieron entrar en interacción directa.

La manera de trabajar del Teatro Cricot 2 puede resultar curiosa, dado que desde su inicio se rechazaron los conceptos de *estreno* y *repertorio*, siendo sustituidos por el concepto de *etapa*. De esa forma Kantor se desvinculaba del teatro convencional, burgués, que a sus ojos se había convertido en una fábrica de espectáculos producidos en cadena con el objetivo de llenar la temporada.

1. Las traducciones de todas las citas provenientes de las referencias bibliográficas en polaco son nuestras.

El Teatro Cricot 2 constantemente socavaba esos principios universales de una organización aparente, que en realidad no tiene en cuenta las leyes del proceso creativo y de la imaginación. La estructura del teatro Cricot 2 asume que el trabajo en el teatro tiene que ser creativo. Suprime la rigurosa división artificial entre el trabajo y el resultado, entre los ensayos y el espectáculo.

Esta división tan arraigada que es muy difícil imaginarse otra, y por ello se cree que es la única y natural, es en realidad contraria al arte y la creación.

Independientemente de la especificidad del teatro, la creación siempre y en cada campo consiste sobre todo en el descubrimiento de “lo nuevo” y de “lo imposible”, en una revolución.

Existe totalmente en tiempo y en espacio.

Esta división espacio-temporal fija y artificial:

trabajo – resultado,

ensayos – espectáculo,

sala de ensayos – escenario

elimina la creación de manera inexorable

(Kantor, 2005a: 160).

Kantor encontró la verdadera libertad del proceso creativo en el hecho de disponer de todo el tiempo necesario para cada uno de los proyectos teatrales que quería desarrollar. Más de un cuarto de siglo después de su muerte en diciembre de 1990 –y la posterior disolución de Cricot 2– contamos con una distancia suficiente que nos permite tener una visión del conjunto de su obra dividida en varias etapas. Etapas que fueron condicionadas por el continuo “movimiento de ideas” (Kantor, 2005a: 126), y que a su vez se dividían en un período de creación y uno de explotación del espectáculo resultante.

Ahora bien, el período de creación consistía en la búsqueda de nuevas formas de expresión y de nuevos contenidos. Se partía de elementos bastante vagos, incluso de intuiciones o presentimientos, o simplemente de la negación de lo ya conocido. A través de un largo tiempo de profunda investigación interdisciplinar, y de discusiones teóricas, se llegaba a to-

mar conciencia de los nuevos significados, “de conocer y aprender nuevas leyes y normas de actuación” (Kantor, 2005a: 157). Este lento trabajo de preparación siempre se hacía de forma independiente de cualquier texto dramático: Kantor defendía la necesidad de crear un ámbito escénico lo suficientemente fuerte como para que el encuentro con una obra dramática –al fin y al cabo, un sistema extraño– no causara daños en el sistema construido, sino que pudiera ser incorporado en él. Este período de trabajo duraba más o menos un año, y después llegaba el momento del estreno y de explotación del espectáculo.

Para el Teatro Cricot 2 este espacio de tiempo durante el cual mostraban ante el público el fruto de sus búsquedas no era menos importante que la investigación teatral en sí. En ningún caso se producía una ruptura o cesura con el proceso anterior, puesto que en realidad no se ponía en escena un producto finalizado, en el sentido de acabado y rígido, sino que se trataba más bien de una evolución continua. En el espectáculo presentado a menudo se introducían cambios, como consecuencia de dos fenómenos significativos acaecidos durante el período de explotación. Por un lado, se producía una lenta impregnación de la obra por la sensibilidad del público, lo que llevaba a modificar ciertos elementos con el objetivo de conseguir una mejor sinergia con el espectador. Por otro, sin embargo, la fuerza de acción se debilitaba paulatinamente a causa del agotamiento de los medios de expresión utilizados. Los elementos que, en su momento, habían surgido como novedosos y reveladores, se volvían ordinarios, lo que a su vez llevaba a la necesidad de investigar en nuevos terrenos artísticos. Este período de desarrollo y posterior declive duraba en general entre dos y cuatro años, al cabo de los cuales se producía una nueva revolución y empezaba una nueva etapa.

1.1. Teatro autónomo

En mayo de 1956 se presenta al público cracoviano el primer montaje del Teatro Cricot 2, *La sepia*: una obra basada en el texto dramático del mismo título de Stanisław Ignacy Witkiewicz. En sus apuntes, donde comenta el proceso de construcción de este espectáculo, Kantor (2005a: 140-142) describe de forma muy detallada el complejo trabajo de hermenéutica de la obra que había realizado. Estamos ante un texto de contenido absurdo y antinaturalista, en cuyas didascalias, sin embargo, se describe de

forma muy minuciosa y realista los rasgos de los personajes (su apariencia externa y su vestuario) y del espacio escénico. Esta paradoja inicial lleva a Kantor a pensar que se trata de un juego carnavalesco de disfrazarse con el objetivo de confundir al espectador, que Witkiewicz proponía al estilo de la *Commedia dell'Arte*. Un procedimiento perteneciente a una vanguardia histórica que él se niega a adoptar en su espectáculo, considerándolo una idea anticuada y sin la fuerza suficiente para hacer de soporte al potente texto dramático. Kantor argumenta que la realidad literaria de la obra es muy distinta de su realidad física en el escenario, lo que requiere otros medios de expresión.

De ahí que en la construcción de *La sepia* se utilizaran motivos, temas o algunas de las escenas del drama de Witkiewicz, cuestionando al mismo tiempo el significado y la posición de los personajes frente a los elementos materiales y visuales. La no-reproducción y la no-interpretación del texto literario trasladaban la obra dramática a otra dimensión. En este primer espectáculo de Cricot 2 se rompía con la idea del teatro tradicional contraponiéndole la del *teatro autónomo*. En su primera etapa de trabajo, la compañía abogaba por el carácter independiente del teatro, no subyugado a la literatura. No se trataba de una representación o una puesta en escena de un texto dramático, sino de una nueva creación compuesta de varios elementos. Como explicó el mismo Kantor:

Esos elementos son:
el entorno (environnement),
los objetos,
el actor
y sus propiedades únicas:
- la dinámica,
- la capacidades de la alta capacidad de cambios psíquicos
y emocionales,
- la propiedad de reflejo, de reacción en los matices
infinitamente pequeños,
las acciones,
las situaciones,
incidencias, acontecimientos.
Estos elementos podrían influir en el cambio del texto,
la fábula o la acción – si tuvieran la función de explicar,

comentar e ilustrar.

Como no la tienen – porque esa es mi premisa – no son capaces de cambiar nada.

Tan sólo crean un sistema de relaciones

(Kantor, 2000: 152).

En el *teatro autónomo*, el espectáculo es un sistema de signos interconectados, donde cada uno de los elementos posee su propia autonomía en un escenario despojado de todo tipo de ilusión. Lo que cuenta es la realidad del espectáculo, que no es la realidad objetiva o absoluta, sino la realidad de la puesta en escena. En esta primera etapa del Teatro Cricot 2 se utilizaron ya elementos que serían característicos en toda la obra teatral de Tadeusz Kantor: en *La sepia* los actores se mueven en el escenario como si fueran maniqués, en cambio en el *Circo*, la segunda producción perteneciente al *teatro autónomo*, aparece la técnica de *emballage* que consiste en envolver con telas a los actores u objetos, quitándoles la forma y la utilidad propia de su naturaleza.

El caso del *Circo*, presentado a principios del año 1957, es curioso, ya que se trata de un drama escrito por el pintor Kazimierz Mikulski, uno de los cofundadores de Cricot 2. Es la única ocasión en que Kantor utiliza una obra que no es de Witkiewicz, cuyos textos se convertirían en su principal referencia, lo que explicó en una entrevista con Zbigniew Taranienko (2015: 39) realizada en 1973:

Z.T. ¿Por qué utiliza Usted tan a menudo los textos de Witkiewicz?

T.K. Sobre todo, toda la obra de Witkacy² me resulta cercana. Y una cosa más: nosotros no hacemos teatro de repertorio. Es una especie de programa. Antes tenía varias ideas... [...] Pero en algún sentido represento a Witkacy con un objetivo: escogiendo a un solo autor destruyo de alguna forma la idea del teatro de repertorio. Si en este teatro tenemos a un solo autor, quiere decir que este teatro no es una herramienta de divulgación de la literatura en el amplio abanico de posibilidades...

2. Witkacy es el sobrenombre de Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Z.T. Sus obras son además buena materia prima para distintas formas teatrales...

T.K. Hasta el momento – sí. Pero no sé qué ocurrirá más tarde. De todas formas lo estoy haciendo deliberadamente. Hemos creado un teatro anti-repertorio, también subrayando que el teatro es una actividad autónoma y no tiene nada que ver con la literatura. Sólo con uno de sus elementos o con una persona. Existe un motivo.

1.2. Teatro *informel*

El inicio de la década de los sesenta coincide, para Cricot 2, con la etapa del *teatro informel*, cuyo nombre en francés significa “sin forma”, desestructurado, desarticulado. La investigación y teoría teatrales de Tadeusz Kantor estaban precedidas por una búsqueda profunda por medio de la pintura³. Allí el artista descubre el estado elemental de la realidad: la materia, su fuerza, sus cualidades de continuidad, fugacidad o densidad. Y en el campo teatral busca abarcar y captar la materia que “no se rige por las leyes de construcción, es cambiante y fluida, inacabada; se contrapone a la forma, que es limitada y completa, que no se somete a cambios, es acabada” (Kantor, 2010: 40).

Kantor oponía el *art informel* (en español: informalismo) al surrealismo:

[...] Si en el surrealismo la imaginación era ese factor que creaba la realidad alucinatoria, y el acto de pintar, simplificando, era tan sólo la reproducción, en este arte la imaginación entra en el medio del proceso de creación, está en alerta permanente, ansiosa, respondiendo en seguida a lo que viene de fuera. La realidad del cuadro no está lista. Está en crecimiento. No se puede prever el epílogo. [...] Es la confrontación de la imaginación humana con la realidad del mundo (Kantor, 2000: 180).

3. Kantor era un artista completo, director de teatro, escenógrafo y pintor, y en su obra todas las disciplinas estaban interconectadas, de ahí que las búsquedas realizadas en uno de los ámbitos artísticos influían en los demás campos.

Según el director polaco, la obra de arte nunca está cerrada, se sale de los límites previstos, se expande en todas las direcciones, jugando con lo imprevisto e interviniendo en la realidad y en la vida. Y fue en el ámbito teatral donde encontró el gran abanico de posibilidades de la exploración de la materia. “El TEATRO Cricot 2, en los años sesenta, creó la primera manifestación plena del *teatro informal*, con el mismo grado de radicalismo que en la pintura” (Kantor, 2005a: 182). En esta etapa se utilizó de nuevo la obra dramática de Witkiewicz y la presentación de *La casa de campo* ante el público tuvo lugar por primera vez en enero de 1961.

La llegada al descubrimiento de los conceptos o definiciones del arte informal en el teatro (Kantor, 2010: 40-44): la materia, sus diferentes tipos y formas de tratarla, la espontaneidad en las acciones, la actividad, los estados emocionales y los diversos comportamientos, etc., fue un proceso lento. Había que conquistar un terreno muy complicado y, hasta el momento, completamente desconocido para el teatro. Una especie de punto de partida para la construcción del espectáculo, lo que Kantor llamaba *l’objet trouvé*, fue un objeto, en concreto un armario, que “se convirtió en el único espacio escénico, es decir, en el mundo entero” (2005a: 192). La acción de *La casa de campo* se desarrollaba alrededor, dentro y encima de este objeto, traspasando los límites del sentimiento del ridículo, liberándose de las convenciones sociales y artísticas. Se evocaba el lado quizás más vergonzoso del teatro: el circo como un espacio despojado de prestigio y dignidad. Los personajes se mostraban ineficaces, dominados por la materia, al mismo tiempo daban asco y despertaban compasión.

*A través del TEATRO INFORMEL,
realizo de forma práctica mi idea de la REALIDAD
DEL MÁS ÍNFIMO RANGO, utilizo el método de la DE-
STRUCCIÓN,
el método del AZAR (en su plenitud),
opero con mi definición del OBJETO POBRE
y el LUGAR POBRE (Kantor, 2005a: 222).*

Todas éstas son unas constantes del arte kantoriano que iban tomando forma a lo largo de todo su amplio período de creación y evolución del Teatro Cricot 2.

1.3. Teatro cero

En 1963, tan sólo dos años después del estreno de *La casa de campo*, Kantor dirige *El loco y la monja*. Este espectáculo materializa las ideas de una nueva etapa llamada *teatro cero*, recogidas también en un manifiesto titulado *Teatro autónomo*, con el subtítulo de [*Manifiesto del teatro cero*]. Como vemos, los conceptos básicos del arte kantoriano permanecen y la evolución de la teoría teatral es un proceso fluido. El director polaco utiliza su experiencia para construir cosas nuevas sobre los mismos fundamentos a los que es fiel, *i.e.* aboga por la realidad independiente del hecho teatral, y habiendo descubierto en el *teatro informel* la materia pura, decide llevar los valores de significado de los elementos constituyentes del teatro hacia lo más bajo, en un movimiento de descenso. “El proceso de creación se convierte en la realización de lo imposible. El teatro que llamo ‘cero’ –dice Kantor– no parte de ‘cero’. Su esencia es el proceso mismo hacia el vacío y hacia las ‘proximidades de cero’” (2010: 66).

Este movimiento hacia abajo tiene como objetivo reavivar el proceso artístico, que con el tiempo se ha convertido en una convención, una repetición fácil de procedimientos reconocidos que gozan de cierto prestigio. Se trata de recuperar la frescura del acto creativo. El artista (Kantor, 2005a: 228-229) contrapone el arte ya automatizado a lo que, según él, es su esencia: el estado incierto, volátil, mudable como la vida misma. Ante una obra de esas características cambia también la percepción del espectador, que pasa de ser analítica y simplemente contemplativa, a una especie de coexistencia fluida y casi activa entre el público y los actores, todos ellos en el campo de la realidad del espectáculo. “Reducir a cero / en la práctica vital / significa negar y destruir” (Kantor, 2005a: 242). “¡Ése es el proceso de DESINTEGRACIÓN DE LA ILUSIÓN y la única oportunidad de reencontrarse con la REALIDAD!” (Kantor, 2010: 66).

En el [*Manifiesto del teatro cero*] se retoman los postulados del *teatro autónomo*: del espectáculo que no es una explicación, ni una interpretación, ni tampoco una equivalencia escénica de la obra dramática. La finalidad última es romper con la cáscara del texto en una atmósfera de escándalo, que provoca una reacción fuerte del espectador. En *El loco y la monja* no se representa, sino que se comenta y se contesta el drama de Witkiewicz. Los papeles no están adscritos a los actores, que algunas veces los abandonan para retomarlos en otro momento de la acción escénica.

En palabras de Kantor, el espectáculo es “un molino que muele el texto” (2005a: 240). Y que muele también a los mismos actores.

El escenario de dimensiones muy reducidas (una especie de tarima de madera) está en su mayor parte ocupado por una máquina compuesta de sillas plegables, amontonadas y unidas por un sistema de cuerdas y ganchos. Una máquina que tiene vida propia y que se mueve de manera imprevista y muy ruidosa, obligando a los actores a luchar por su espacio y por la posibilidad de realizar sus papeles. “Los actores están humillados, echados ‘fuera’. Actúan como ‘a pesar de’: de forma ilegal e ilícita”, subraya Kantor (2005a: 251). El sentido de las palabras pronunciadas se reduce a los valores fonéticos, repetición o balbuceo, grito o intento de decirlo todo muy rápidamente, antes de que la máquina los anule, impidiendo su actuación. Las cosas se suceden dentro de la realidad del espectáculo, carecen de una lógica narrativa, y el contenido se diluye en estas proximidades del estado nulo.

*Semejante aniquilación de los acontecimientos
su “anulación”,
su falta de peso,
su sumisión al juglar,
permite tensarlos
en la acción teatral pura,
el elemento⁴ mismo del teatro.
Manifestación más que el método (Kantor, 1987: 88).*

Porque según Kantor (2005a: 225) es peligroso que un acto creativo se convierta en una norma, se fosilice, despojándose de todo riesgo. Ésta debe ser la condición principal de cada artista: trabajar en un permanente estado de inseguridad, de rebelión contra lo establecido, para mantener viva la imaginación.

1.4. Teatro-happening

Con creces cumple esta premisa *La gallina acuática*, que es el único espectáculo perteneciente a la etapa *teatro-happening*. Esta etapa es

4. En el sentido de principio o esencia (NdA).

quizás la más problemática o incluso utópica. Ya su nombre es un oxímoron: el teatro presupone repetición y repertorio, y el *happening* es un acontecimiento único e irrepetible. Como explica Kantor en una entrevista con Zbigniew Taranienko (2015: 54-55) realizada en marzo de 1973:

Hice el teatro-happening consciente de que era una utopía ideológica, es decir, el teatro podría ser un happening, primero, si no hubiera un texto literario, esa realidad artística o estética [...] y segundo, si ese teatro se hiciera una sola vez. Porque el happening es un acontecimiento que puede ocurrir solo una sola vez. El happening es una especie de estructura en la que tiene cabida bien la realidad encontrada, objet trouvé, bien la [realidad] existente, es decir, un happening se hace de lo que encontramos en un espacio. [...] En el momento en que hay cualquier elemento construido, ya deja de ser happening – éste es el principio. [...] Sabía que era una utopía. Para mí fue un intento...

El punto de partida para *La gallina acuática* no era tanto el texto de Witkiewicz, como la idea del viaje y los problemas, situaciones, acontecimientos y metáforas con ella relacionadas. Este concepto surgió del descubrimiento de la figura de vagabundo, un indigente que llevaba todas sus pertenencias en bolsos y bultos. Las acciones y los objetos presentados en el escenario, privados de su utilidad cotidiana, gratuitos, están confrontados con la realidad vital. El *teatro-happening*, llamado por Kantor también *teatro de los acontecimientos*⁵, muestra la crisis de la forma, la desenmascara y destruye. El actor, por su parte, es simplemente “una imagen desnuda del ser humano, expuesta a la vista del público” (Kantor, 2005a: 387).

En esta etapa de investigación teatral el artista polaco se opone abiertamente al método Stanislavski (sin nombrarlo) de construcción de papel, subrayando que el actor no debe crear un personaje, ni tampoco imitarlo, sino que es sobre todo él mismo en su condición de actor, con su predisposición y su propio destino. El actor tomaba el papel, siendo consciente en todo momento de su verdadera situación. Su no-actuación estaba facilitada por la separación del contenido del texto dramático (o la acción del

5. *Happening* significa literalmente “lo que acontece”.

texto) de la actividad de los actores (o la acción de la escena). Kantor veía la necesidad de crear dos acciones paralelas, independientes, que juntas conformaran el espectáculo.

También en el *teatro-happening* la no-actuación estaba condicionada por la organización del espacio escénico, que limitaba la posibilidad de movimiento del actor. En caso de *La gallina acuática* el espacio fue reducido por la recreación del espacio de una cafetería real: los actores tenían que moverse entre las mesas y los espectadores. Además, el espacio estaba compartido con camareros reales que atendían las mesas y servían bebidas, preguntando al mismo tiempo si “¿Eso ya ha empezado?”. En paralelo a la realización de sus personajes, los actores entraban en el espacio escénico y pedían café o se centraban en actividades ordinarias, no relacionadas con la acción principal del espectáculo (por ejemplo, llamar por teléfono o utilizar de una máquina de coser). Esas acciones eran trasplantadas por Kantor directamente de sus *happenings* anteriores, que por su repetición insistente durante un tiempo prolongado eran llevadas al absurdo, rompiendo con la unidad del espectáculo.

Podemos decir que Kantor utilizaba la forma de *happening* como una convención que de manera muy consciente introdujo en el ámbito del espectáculo teatral. *La gallina acuática* tomó del arte de *happening* su apertura formal, su irrepetibilidad, asemantividad, falta de una trama o narración lógica, apertura a lo casual, asociaciones sueltas y la participación del público. Todo ello bajo una atenta mirada del director presente en el escenario, entre sus actores, aunque sin participar directamente en la acción. En este espectáculo, sin embargo, la interferencia de Kantor era limitada y se podía explicar por la tradición de la participación del autor-artista en el acontecimiento que organizaba.

La acción de la escena era una *variación plástica* de la acción del texto, no su oposición radical. Pero debemos recordar que los contenidos más importantes del teatro de Kantor no se transmitían a través de la palabra, sino a través de la dramaturgia visual, lo que permitía su recepción también fuera de Polonia, por un público que a menudo reaccionaba con gran entusiasmo a pesar de la barrera/incomprensión lingüística. De hecho, *La gallina acuática* lanzó al Teatro Cricot 2 a la arena internacional, y fue presentado en Italia, Francia y en Escocia, donde en el Festival de Edimburgo logró un sonado éxito en la edición del año 1972.

1.5. Teatro imposible

En 1973, el siguiente montaje de la compañía ganó el Premio Scotsman en el mismo Festival. *Dandis y antiguallas* fue el último espectáculo en el que Kantor utilizó un texto dramático previo —de nuevo de Stanisław Ignacy Witkiewicz—, y la puesta en escena fue el resultado de las reflexiones teóricas enmarcadas en el llamado *teatro imposible*. En esta etapa⁶ se reivindicaba la inutilidad del teatro, como una acción sin objetivo delimitado. La existencia injustificada de la obra artística, sin un propósito razonable en un mundo racional, había llevado a buscarle siempre una coartada: servir, dar testimonio, conocer la realidad, ser modelo de algo o ser un objeto de consumo (Kantor, 2005a: 453-454). Y contra ello se rebeló Kantor en el *Manifiesto 1970*, subrayando que “¡LA FINALIDAD NO ES INHERENTE / AL ACTO DE CREACIÓN NI A LA OBRA DE ARTE!” (Kantor, 2010: 87). Se trata de tener una actitud de contestación permanente, con el fin de mantener la conciencia artística alerta.

*El Arte
es sobre todo
una manifestación
y acción espiritual del hombre
su máxima función
mental
y espiritual* (Kantor, 2000: 588).

Destaca aquí la importancia del proceso creativo en oposición al producto final de este proceso. Pero no se trata de mostrar lo que normalmente no está a la vista del espectador, sino de una nueva forma de proceder artístico. En el teatro imposible se persigue una conducta desinteresada, inútil, el proceso creativo se convierte en el único objetivo. Esta actitud, inviable en la vida, es posible en el teatro que usa lo real como material de

6. Entre las etapas del *teatro-happening* y del *teatro imposible* Tadeusz Kantor preparó dos espectáculos: en 1970 se estrenaron en París *Les cordonniers* de Witkiewicz, realizados con actores franceses junto con Quartier Malakoff; y en 1974, en Cracovia, se repuso *Balladyna* de Słowacki, aunque en esta ocasión a Kantor fue encargada la concepción de la puesta en escena, mientras que la obra fue dirigida por Mieczysław Górkiewicz. En 1987 Kantor (2005a: 489-491) escribió un comentario, desvinculando estas dos obras de su compañía Cricot 2, alegando que se habían montado en una atmósfera no-artística de teatros profesionales y que no formaban parte del desarrollo de su teatro.

construcción. No se busca representar una realidad externa. El último fin de su manipulación es aislar cada uno de los elementos y dotarles de una autonomía que les permita funcionar de forma independiente dentro de un espectáculo.

También el actor se despoja de sus habilidades de interpretación, se libera de la necesidad de expresar nada. Las situaciones escénicas se construyen alrededor de la figura del artista cuya atención se concentra en el objeto utilizado, lo acecha, intensificando su relación con él y creando un valor propio a raíz de esa relación (Kantor, 2005a: 552).

*Actores que se representan sólo a sí mismos.
No imitan,
no exponen,
no expresan nada,
tan sólo se representan a sí mismos,
a envoltorios humanos,
son exhibicionistas,
falsificadores
que exhiben sus cualidades excepcionales,
que anexionan su personalidad
y su insólito aspecto.
[...]
Cumplen una importante condición
como prototipos del
nuevo actor (Kantor, 2010: 113-114).*

Al mismo tiempo se cuestiona el lugar *artístico*, que habitualmente incita al espectador a sumergirse en la ilusión. La actuación entre lo real y lo ficticio implica un compromiso del actor, la anexión del azar y de lo imposible, la búsqueda de un espacio entre la ilusión y la realidad.

1.6. Teatro de la Muerte

Hemos visto que en dos décadas desde la fundación del Cricot 2, es decir, entre los años 1955 y 1975, hubo cinco etapas de búsqueda empírica y reflexión teórica. ¿Cinco etapas son mucho o poco? ¿Y por qué tan sólo

seis espectáculos? Permitamos que nos conteste el propio artista:

No quiero decir que ese a menudo largo período no se podría llenar con un repertorio de un número de ‘obras’ siguiendo la convención desarrollada por el primer espectáculo.

Quizás de esa forma evitaríamos la acusación de que el teatro Cricot 2 es un fenómeno efímero, con funcionamiento inconsistente debido a las largas pausas entre los ‘estrenos’. Que yo no sea partidario de este sistema, tiene varios motivos:

– sobre todo, los conceptos del arte y del repertorio, al pertenecer al nivel de la literatura, ganarían peso, lo que destruiría el concepto del ámbito independiente del teatro;
– los períodos de explotación del espectáculo perderían el importante significado de la impregnación de la imaginación, del agotamiento de los medios de expresión, y finalmente, de la búsqueda de nuevos territorios de exploración; se convertirían en un funcionamiento normal, regular de teatro.

De esa forma desaparecería la idea misma del desarrollo (Kantor, 2000: 171).

El cambio de una etapa a otra no es brusco, aunque siempre bien delimitado. Observamos un fluido proceso de evolución de ideas. No obstante, en el año 1975 se produce una ruptura decisiva con las etapas precedentes: surge el llamado *Teatro de la Muerte*. En el manifiesto bajo el mismo título Kantor se ocupa de la presencia del maniquí en el teatro, polemizando abiertamente con los postulados de la supermarioneta de Edward Gordon Craig. Mantiene que los maniquíes deben compartir espacio con los actores vivos, a los que a veces incluso sustituyen y con los que pueden confundirse. Para el artista tienen un objetivo muy claro: “el maniquí en mi teatro ha de convertirse en el modelo a través del cual pasa un fuerte sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos. Un modelo para el actor vivo” (Miklaszewski, 1992: 40).

El primer espectáculo de esta etapa, estrenado el mismo año del manifiesto, se titula *La clase muerta*. Logra un gran éxito internacional y se pre-

senta en todo el mundo, de Edimburgo a Nueva York, de Italia a Japón. En varias ciudades las funciones se repiten y tienen muy buena acogida por parte del público y de la crítica, llenando siempre las salas y recibiendo varios premios. A pesar de ello, en Polonia el Teatro Cricot 2 no cuenta con el apoyo institucional y no consigue financiación para su nueva producción. De ahí que tiene que emigrar: la siguiente obra teatral de Kantor, *Wielopole*, *Wielopole*, nace en Florencia (Italia), en colaboración con el Comune di Firenze y el Teatro Regionale Toscano, y allí se estrena en el año 1980.

En este montaje se abandona por completo la utilización de textos dramáticos previos⁷, aunque no se niega al texto como tal. Ya no se interpretan discursos, sino ideas. Y sólo en el proceso de creación, durante los ensayos, estas ideas cobran vida y se visten con palabras. Éstas, pronunciadas por los personajes, contribuyen a la construcción del espectáculo y a menudo se convierten en un elemento crucial. En la etapa del Teatro de la Muerte estamos ante la expresión máxima de la dramaturgia espectacular a base de las reflexiones teóricas.

Para Kantor lo más importante era el equilibrio o el límite entre la ilusión y la realidad, y durante la puesta en escena tanto el actor como el espectador debían tener plena conciencia de ello. “Como guardián de este frágil equilibrio estaba el propio director, siempre presente en sus espectáculos, desempeñando diversos roles, nunca claramente determinados: director de escena, actor, mero observador... Indefinido pero indispensable” (Nawrot, 2015: 216). En el último espectáculo realizado, *Hoy es mi cumpleaños*, estrenado en Toulouse ya de forma póstuma (1991), la voz grabada de Kantor afirmaba:

*Y de nuevo estoy en ,el escenario’.
Puede que esta ,costumbre’ nunca
pueda ser por mí explicada claramente
ni a Ustedes ni a mí mismo.
Pero en realidad no en ,el escenario’,
sino en el límite.
Delante de mí: el público –
Vosotros, Ustedes, es decir*

7. En *La clase muerta*, junto con los textos originales surgidos de los ensayos, en la partitura del espectáculo se utilizaron fragmentos del drama de Stanisław Ignacy Witkiewicz titulado *Tumor Mózgowicz* (Tumor Cerebróvich).

*(según mi vocabulario) –
la Realidad
detrás de mí así llamado escenario,
en mi vocabulario sustituido por
palabras:
Ilusión, Ficción.
No me inclino
ni hacia uno,
ni hacia el otro lado.
Con inquietud miro
y me asomo
hacia uno
y hacia el otro,
hacia vosotros
y enseguida allí,
hacia aquella...
¡Maravilloso resumen
de mi teoría y de mi método! (Kantor 2005c: 251-252).*

Esta última etapa se distingue de las precedentes también por el hecho de mantener los cinco espectáculos en activo. Desde el estreno de *La clase muerta* (1975), que dio a la compañía Cricot 2 el merecido reconocimiento mundial, se crearon cuatro obras: *Wielopole, Wielopole* (1980), *Qué revienten los artistas* (1985), *Jamás volveré aquí* (1988) y *Hoy es mi cumpleaños* (1991). Todas fueron presentadas a menudo de forma paralela en las numerosas giras a lo largo de los años ochenta del siglo XX. El Teatro de la Muerte fue el período de mayor duración, en el que se recogieron las ideas surgidas durante las etapas anteriores. En esa época, asimismo, Kantor decidió poner en orden sus reflexiones teóricas: repasó sus propios planteamientos sobre la creación artística y recopiló notas y comentarios que años más tarde se publicarían bajo la edición de Krzysztof Pleśniarowicz en la colección del Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor-Cricoteka.

2. LECCIONES MILANESAS

La construcción de las obras en el marco del pensamiento crítico-

teórico original de Kantor supuso una revisión de las grandes teorías teatrales y artísticas del siglo XX. Un ejemplo clave de cómo la teoría teatral de Tadeusz Kantor se intercalaba con la dramaturgia espectacular son las *Lecciones milanesas*: una serie de clases magistrales pronunciadas por el artista en la Scuola Elementare d'Arte Drammatica "Piccolo Teatro" de Milán en 1986, recogidas posteriormente en forma de libro. Durante esos seminarios Kantor examinó las grandes corrientes de la vanguardia histórica (dadaísmo, abstracción, constructivismo o surrealismo) tanto en el ámbito de la pintura como en el del teatro, ofreciendo a los alumnos la interpretación de estos movimientos, así como ejemplos de su propia experiencia artística. Insistió en su sentido histórico y su todavía vigente importancia para el arte contemporáneo.

Al final de cada clase, tras un ejercicio de análisis teórico profundizado, tenía lugar un estudio práctico: los asistentes preparaban una acción escénica (por ejemplo *La inmovilidad del objeto* o *El hombre y su sombra*), que el artista polaco comentaba con todos los presentes. Es interesante notar que en una entrevista Kantor comparara el trabajo realizado en Milán con el trabajo en un taller de pintura, donde él como maestro proponía un tema, daba y explicaba un modelo, dejando un amplio espacio para que los discípulos llegaran por sí solos al resultado.

Este seminario teórico-práctico fue al mismo tiempo un taller de teatro que culminó con la puesta en escena de un espectáculo-diploma de los asistentes titulado *Un matrimonio*, con un significativo subtítulo que recogía la teoría estudiada durante cuatro semanas: *alla maniera costruttivista e surrealista*. Según las palabras de Renato Palazzi (Kantor, 1991: 7-8), la idea original de trabajar con el tema de la boda surgió de los estudiantes, pero con el transcurso del tiempo se fue impregnando del estilo kantoriano. La ceremonia del matrimonio poco a poco se iba convirtiendo en la liturgia funeral, aparecían personajes procedentes de la memoria, el escenario se llenaba de objetos pobres y desgastados. Este proceso, sin embargo, no fue impuesto por Kantor: más bien los alumnos se iban contagiando de sus ideas, asimilando su pensamiento e imitando su método de trabajar. "Poco a poco los jóvenes pasaban de ser escolares a ser seguidores, ayudantes", afirma Giovanni Raboni en la introducción a la recopilación impresa de las *Lecciones milanesas* (Kantor, 1991: 12). No obstante, en ningún momento el maestro intentó influir en sus elecciones. El espectáculo resultante debería mantenerse lo más cerca posible de las ideas originales y la esponta-

neidad de los estudiantes, pero sólidamente cimentado en el conocimiento teórico.

3. LOS ORÍGENES

Hemos visto el modo de trabajar de Tadeusz Kantor como director del Teatro Cricot 2, pero debemos tener presente que su fascinación por las posibilidades que ofrecía el teatro había empezado mucho antes. Su primera puesta en escena, claramente inspirada en el movimiento Bauhaus, fue una función única de *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck que data de 1938⁸, de la que desgraciadamente no se conservan fotografías ni otros documentos originales. El espíritu de aquel montaje intentó recuperar Kantor en el *cricotage*⁹, titulado *Macchina dell'amore e della morte*, presentando en 1987 en la inauguración del Festival Documenta de Kassel (Alemania), así como en sus comentarios y dibujos realizados a partir de los años setenta.

Los más claros precedentes de la dramaturgia espectacular kantoriana se remontan, sin embargo, a la Segunda Guerra Mundial cuando su dedicación al teatro empezó a cobrar importancia. En el seno del clandestino teatro experimental, llamado también Teatro Clandestino Independiente, se realizaron dos estrenos: de *Balladyna* de Juliusz Słowacki (1943) y de *El retorno de Ulises* de Stanisław Wyspiański (1944). Ambas obras están muy arraigadas en la cultura polaca – en el romanticismo y en el modernismo – y en los tiempos de la ocupación nazi tuvieron como objetivo oponerse a la dura realidad bélica. “A causa de la escasez de materiales y la pobreza generalizada, propia de los tiempos de guerra [se utilizaron] objetos cotidianos provenientes de la realidad vital del momento [...] sacados de la basura, precursores de los elementos de la realidad del mas ínfimo rango que Kantor usará más adelante” (Nawrot, 2015: 213). Pero no fue

8. Como señala Krzysztof Pleśniarowicz: “*La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck es la primera obra teatral de Kantor representada en el Efímero Teatro de Marionetas, en la sede de Bratniak (una organización de ayuda estudiantil – NdT) de la Academia de Bellas Artes, en 1938 –o, como intentó averiguar Józef Chrobak, en la primera mitad de 1937–. Fue testimonio de la doble fascinación artística de Kantor: de las ideas de la vanguardia y del simbolismo (esta dualidad marcó también las obras de madurez del artista)” (Kantor, 2005a: 575).

9. *Cricotage* es un espectáculo corto cuyo nombre proviene del nombre de la compañía: Cricot 2. Por primera vez Kantor lo utilizó en 1965 como título de un *happening* y posteriormente lo utilizaba de forma genérica para designar formas teatrales breves, un tipo de acción derivada de la experiencia del Teatro Cricot 2 y su método de trabajar (por Halczak, 2000).

el único rasgo retomado en los espectáculos de Cricot 2. Es significativo que ambas puestas en escena de esa época iban precedidas de un amplio trabajo de preparación teórica: reuniones y conversaciones de los artistas que participaron en aquellos proyectos. Como dice el propio Kantor:

El resultado final fue fruto de varias deliberaciones teóricas, discusiones, reflexiones puestas por escrito. Cito algunas de ellas:

Teatro no es un aparato para la reproducción de la literatura.

Teatro es un arte autónomo.

Todos los elementos de teatro deben adquirir una autonomía completa, es decir, un grado de expresión tal que se conviertan en un valor independiente, para sí mismos.

Elementos de teatro: actor, es decir, un organismo vivo en movimiento físico, emocional, psicológico – forma – color – luz – sonido – movimiento – elemento de significado de tipo filosófico, político, psicológico, religioso – todos estos elementos en el momento que salgan de las relaciones de su lógica vital y existencia naturalista, se libran, adquiriendo gran energía y expresividad – se convierten en formas.

El texto no es una forma, sino algo que une todos los elementos de teatro.

La dualidad: escena-público lleva a la caída y crisis del teatro.

Muy importante: crear la impresión de que el público está en el escenario (y no al revés, o mezclados).

Crear tales situaciones y circunstancias que el desarrollo de los hechos en la escena pareciera imprevisto, como si se creara en este mismo momento. Crear tales circunstancias que la situación siguiente fuera una sorpresa o un choque.

[...]

No se debe partir del texto, se debe llegar a él.

La creación de una realidad escénica autónoma (no en contradicción con el texto) requiere una gran concentración e imaginación. Porque esta es la creación auténtica (Kantor, 2000: 59-61).

Como vemos, ya en los años cuarenta, a principios de su camino teatral, Kantor pensaba en la teoría teatral a partir de la cual construía después sus espectáculos. Su desarrollo estético fue un proceso complejo, y sólo conociendo la perspectiva teórica de su trabajo podemos entender plenamente sus puestas en escena. Lo que destaca es la gran coherencia de su crecimiento artístico: a pesar de los cambios realizados de una etapa a otra, es posible dibujar una línea de evolución lógica. La obra y la teoría teatral kantorianas nos llevan por el camino que habían trazado también otros revolucionarios del teatro en la segunda mitad del siglo XX. Fue un período de hervor artístico y el teatro trataba de encontrar respuestas a la realidad social, cultural y política del momento. Aunque Tadeusz Kantor subrayara siempre su independencia con respecto a otros creadores, su teatro parece aunar los postulados de Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Por un lado, el espectáculo debe producir en el espectador una experiencia visceral, emocionarlo profundamente, pero por otro, el hecho de romper con la ilusión del escenario debe conducirlo a una reflexión racional. Porque “se acepta una responsabilidad completa al entrar en un teatro” (Kantor, 2005a: 58).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HALCZAK, A. (2000). “Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora”. *Didaskalia* 40, 40-46.
- KANTOR, T. (1987). *El Teatro de la Muerte*. Selección y presentación de Denis Bablet. Prólogo a la edición en español de Kive Staiff. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- _____. (1991). *Lekcje mediolańskie*. Cracovia: Cricoteka.
- _____. (2000). *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. Cracovia: Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe.
- _____. (2005a). *Pisma. Tom I. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka.
- _____. (2005b). *Pisma. Tom II. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka.

- _____. (2005c). *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*. Krzysztof Pleśniarowicz (ed.). Wrocław-Cracovia: Ossolineum-Cricoteka.
- _____. (2010). *El teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Selección y traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba.
- KITOWSKA-ŁYSIAK, M. (2002). *Tadeusz Kantor*. En <http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor> [15/04/2017].
- KŁOSSOWICZ, J. (1991). *Tadeusz Kantor. Teatr*. Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MIKLASZEWSKI, K. (1992). *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*. Cracovia: TKECh.
- NAWROT, J. (2015). "Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento". *Impossibilia. Revista Internacional de estudios literarios* 9, 210-218. <http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/12> [20/05/2017].
- TARANIENKO, Z. (2015). *Tadeusz Kantor przed "Umarłą klasą"*. Cracovia: Cricoteka.

Recibido el 30 de mayo de 2017.

Aceptado el 26 de junio de 2017.

**CLAVES PARA LA LECTURA
DE *ORATORIO DE SAN BERNARDINO*,
DE ALFONSA DE LA TORRE¹**

KEYS TO READING *ORATORIO DE SAN BERNARDINO*,
BY ALFONSA DE LA TORRE

María PAYERAS GRAU
Universitat de les Illes Balears

Resumen: En la obra poética de Alfonsa de la Torre, autora segoviana de la primera promoción poética de la posguerra actualmente en fase de recuperación, sobresale su libro *Oratorio de San Bernardino* (1950), un poemario que, a partir de un plano objetivo, como es la recreación ecfrástica del conjunto escultórico de la portada del Oratorio de los santos Andrea y Bernardino en Peruggia, obra renacentista de Agustino del Duccio, desarrolla un discurso subjetivo y autoindagatorio. El poemario amalgama el carácter culturalista de sus motivos con una temática de inspiración religiosa a la que sobrepone componentes transgresores respecto a la moral dominante

Palabras clave: Poesía de posguerra. Feminismo. Écfrasis. Simbología. Liturgia y cultura católicas.

1. Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones”, ref. FFI2013-41321-P (AEI/FEDER, UE).

Abstract: From the poetry written by Alfonsa de la Torre —a Segovian author part of the first wave of Spanish postwar poets whose work is currently being recovered—, her book *Oratorio de San Bernardino* (1950) stands out particularly. In it, the author develops a subjective and self-enquiring discourse from an objective plane such as is the ekphrastic recreation of the sculptural body of the Oratory of Saints Andrea and Bernardino's façade in Peruggia, which is the work of Renaissance artist Agostino di Duccio. Alfonsa de la Torre's book of poems combines erudite motifs which themes of Catholic inspiration to which elements transgressive of the dominant morals of the time are superposed.

Key Words: Postwar poetry. Feminism. Ekphrasis. Symbology. Catholic liturgy and culture.

1. LA HISTORIA DE ALFONSA

Alfonsa de la Torre, autora española perteneciente a la segunda generación española de posguerra, fue una poeta y estudiosa nacida en la localidad segoviana de Cuéllar en 1915. Hasta la fecha de su muerte, acaecida en 1993 desarrolló una obra poética no muy extensa y de desigual calidad que, no obstante, ha ido adquiriendo interés en los últimos años debido a ciertas características que la convierten en una voz original, muy potente en sus mejores momentos, y que desafía la inteligencia del lector para completar el sentido de sus textos.

Alfonsa de la Torre, hija de una familia muy acomodada, cuya rama materna, de estirpe nobiliaria, era descendiente de Pedro I el Cruel, recibió una educación formal muy superior a la media de las mujeres de su tiempo. Después de realizar en su localidad natal los estudios primarios, estudió el bachiller en Segovia. Allí hizo amistad con Dionisio Ridruejo y con Felipe Peñalosa. Con ellos participó en la organización de representaciones teatrales, un poco a imitación de "La Barraca" lorquiana.

Marchó después a Madrid, donde estudió Filosofía y Letras, siendo alumna de Pedro Salinas y Dámaso Alonso. Se ha conservado un cuadernillo con los apuntes de las clases recibidas de Salinas. Estos, prácticamente contemporáneos al momento en que Salinas elaboraba el concepto de

generación del 98, se centran en el análisis de *Campos de Castilla*.

En la capital se relacionó con Carmen Conde, Josefina Romo y otras jóvenes intelectuales de la época, así como con escritores destacados de la primera promoción de posguerra. Se graduó como doctora en 1944 con una tesis sobre Carolina Coronado.

En varias entrevistas y aproximaciones biográficas se recogen datos muy interesantes acerca de la vida de Alfonso (Cruset, 1979; González de la Torre, 2009; Imaz, 1961; Llorente *et al.*, 2008; Quevedo, 1986), a la que me referiré seguidamente. Las precisiones más exactas acerca de su vida académica las hace Romano Colangeli (1964). Ciñéndonos a lo que actualmente se conoce acerca de la autora –ya que nos consta que se encuentra actualmente en preparación una biografía más completa cuya autora es M^a del Carmen Gómez Sacristán–, podemos decir que, durante su etapa formativa, Alfonso de la Torre recibió clases de lengua y cultura italiana, primero en el Instituto Italiano de Valladolid (curso 1938-1939) y después entre 1941 y 1943 en el Instituto de Cultura Italiana de Madrid. Obtuvo varias becas con las que amplió estudios de lenguas modernas: en 1944 siguió en Lisboa un curso de lengua y literatura portuguesas, y en 1945 amplió sus estudios de esta área en la universidad de Coimbra. Portugal sería, andando el tiempo, su país de adopción. Allí pasó largas temporadas y allí viajó en numerosas ocasiones con el objetivo principal de profundizar en el estudio de la pintora barroca conocida como Josefa de Óbidos, que ella identificó como Josefa de Ayala, nacida en Sevilla.

Entre 1941 y 1945 fue profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, como ayudante de Entrambasaguas. En este período, su actividad académica llegó a ser muy extensa: en un arco temporal que va desde 1941 hasta 1945 fue colaboradora en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, obtuvo una beca de la Real Academia de la Lengua para trabajar en el Centro de Estudios de Lope de Vega, impartió cursos de español para extranjeros en la Universidad Menéndez Pelayo y fue profesora en la escuela para bibliotecarios del Estado en Madrid.

Estos años que Alfonso dedicó a la docencia fueron también los de sus primeras y más importantes publicaciones literarias, con la aparición de *Égloga* (1943a), *Oda a la reina del Irán* (1948) y *Oratorio de San Bernardino* (1950), que fueron rápidamente reconocidas por parte de la crítica española (Romo, 1943; Diego, 1951a y 1951b; Fernández Almagro 1943 y 1951, etc., la reseñaron) y de la internacional, campo en

el que hay que destacar las aportaciones tempranas de la investigadora estadounidense Diana Ramírez de Arellano (1961) y de la italiana María Romano Colangeli (1964).

A pesar de que solo Égloga presenta rasgos de adhesión a la poesía formalista que cultivó un sector de su generación, es cierto que la autora tuvo relación con los dos núcleos fundamentales de la poesía oficial de la primera posguerra: el escurialense por su amistad con Dionisio Ridruejo –aunque no hay constancia acerca de cuál pudo ser la relación de Alfonsa con el grupo falangista durante los años de la posguerra–, y el garcilasista, por su asistencia ocasional a la tertulia del Café Gijón. De su relación con los integrantes de “Juventud creadora”, el grupo de García Nieto, queda constancia en el nº 2 de la revista *Garcilaso*, donde publicó una décima que, en tono desenfadado, describe algunos elementos del mundo natural: “De los surcos se levanta / de nuevo la espiga niña; / tanto soñó con ser piña / que no es ni trenza ni planta” (Torre, 1943b: s.p.).

Aunque las antologías generales han ignorado a Torre hasta una época reciente (Guillén, 2001; Reina, 2001), su poesía estuvo presente en la antología histórica de Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente* (1954). Esta antología, a pesar de su descuido en aspectos importantes, como su falta de rigor en la bio-bibliografía de las autoras, y el caos teórico del prólogo, tiene el indudable valor de haber preservado para las generaciones futuras la noticia básica acerca de escritoras cuyo rastro probablemente se hubiera perdido. Aunque Alfonsa se manifestó crítica con la obra de su amiga, llegando a escribir que “después del prólogo-galimatías de la Antología de C.C. hemos quedado todas un poco ‘murientes’”², lo cierto es que las antologías de poesía femenina que recogieron su obra, entre ellas la de Carmen Conde, han contribuido a preservar algunos poemas que, de no ser por ellas, se habrían perdido irremediablemente. Precisamente, en la antología de Carmen Conde se dan dos poemas, “Elegía a los niños del bosque de Bolonia” y “Evocación de Santa Inés”, que tenían que haber formado parte de una “segunda edición renovada y completa de *Oratorio de San Bernardino*, que nunca llegó a publicarse.

Vale la pena mencionar también otra antología en la que aparece Alfonsa de la Torre. Aunque su aparición es tardía (1983), *Versos con faldas*, de Adelaida las Santas, incluye una selección de poemas pertenecientes a

2. Carta de Alfonsa de la Torre a Gerardo Diego, 25 febrero 56. Inédita. Archivo de Gerardo Diego.

las autoras que participaron en unos recitales poéticos fundados en 1951 por Gloria Fuertes, María Dolores de Pablos y Adelaida las Santas. En respuesta a las numerosas tertulias literarias que ignoraban a las mujeres, ellas constituyeron esta alternativa exclusivamente femenina. La tertulia no sólo tuvo un carácter feminista, sino también descentralizador, facilitando que las autoras que, por no vivir en Madrid, tuvieran dificultades para asistir a ellas, se hicieran presentes enviando sus poemas por correo, siendo entonces leídos por actrices y locutoras voluntarias. La tertulia “Versos con faldas”, como experiencia de difusión de la poesía femenina, no deja de ser interesante a pesar de que la continuidad de sus sesiones no se sostuvo más allá de dos meses (entre marzo y mayo de 1951), a partir de los cuales se producirían sólo esporádicas sesiones en fechas señaladas, como el día de la poesía. En la antología que décadas después se reuniría, figuran dos poemas de Alfonsa de la Torre.

Otras dos antologías especializadas en poesía de autoría femenina merecen también ser destacadas: la de Diana Ramírez de Arellano (1961) y la de Maria Romano Colangeli (1961). Se trata de dos trabajos importantes sobre la poesía femenina española contemporánea, que aportan inteligentes lecturas y datos precisos muy útiles para el investigador actual.

Ciertamente, todas las antologías que acabo de citar se publicaron con posterioridad a 1950, que es el año en que aparece *Oratorio de San Bernardino* y comienza la progresiva invisibilización de Alfonsa en el panorama académico y literario. No obstante, hasta ese momento, un prometedor futuro parecía abrirse ante ella en el terreno profesional.

Coincidiendo en el tiempo con la publicación de este poemario, se produjo el escándalo provocado por la concesión del premio Adonáis al libro *Dama de soledad*, de José García Nieto, aunque atribuido a una imaginaria Juana García Noreña. Ángeles Fernández de la Borbolla, que había iniciado poco antes su amistad con Alfonsa de la Torre, se vio involucrada en el escándalo al haber aceptado aparecer públicamente como autora del apócrifo poemario. Las circunstancias derivadas del engaño en el caso *Dama de soledad* llevaron a las dos mujeres a refugiarse en Cuéllar, en la casa de Alfonsa. Ángeles, que adoptó para siempre el nombre de “Juana”, dependió económicamente de Alfonsa hasta la muerte de ésta. Alfonsa abandonó su carrera universitaria para interesarse por el patrimonio y los negocios familiares, de los que, en adelante, vivió. Dejó también de frecuentar con tanta asiduidad los ambientes literarios madrileños, pero no

dejó nunca de estudiar ni de trabajar en su obra creativa: escribió poesía, narrativa y teatro, pero, desde entonces, sólo publicó dos libros de poemas –*Epitalamio a Fabiola* (1960) y *Plazuela de las obediencias* (1969)– y un relato breve, “Celdas para aparcar azucenas azules” (1974).

La personalidad de esta autora era la de una artista y una estudiosa, no la de una mujer de negocios. Ni ella ni ningún otro de sus familiares tuvieron capacidad para administrar los bienes recibidos, aunque la fortuna heredada bastó para vivir cómodamente muchos años, y con cierta austeridad durante los últimos tiempos. Alfonsa murió en abril de 1993 dejando como usufructuaria de sus bienes a Ángeles-Juana. Sus últimas voluntades no fueron respetadas por el único hermano de Alfonsa que le sobrevivió, lo que dio lugar a la venta y dispersión de su biblioteca y a un prolongado descuido de sus bienes, que provocó la pérdida de varios inéditos, por lo que es de temer la definitiva destrucción de gran parte de un legado intelectual que hubiera contribuido a iluminar también su obra poética.

Para aproximarse a ella, es preciso tener en cuenta que Alfonsa de la Torre fue una verdadera erudita, una persona apasionada por el saber que no dejó de estudiar nunca. Entre los temas de su interés se encontraban de forma destacada los relacionados con la magia, la alquimia, los fenómenos paranormales y la divulgación científica o seudocientífica, que ella abordaba, no obstante, con el mismo rigor metodológico con que se acercaba a la historia de la literatura o la historia del arte, sus otras pasiones.

2. LA OBRA POÉTICA DE ALFONSA

A instancias de su amigo José Cruset, Alfonsa se definió a sí misma como “una flecha lanzada hacia lo alto, en busca de una respuesta” (1979: 265). Su poesía parece, en gran medida, el instrumento de esa búsqueda personal. Completamente fuera de lo común, la poesía de Torre abre para el lector un gran número de interrogantes y revela una capacidad extraordinaria para la creación de un mundo poético totalmente personal.

Su profunda independencia artística e intelectual dificulta su filiación y ubicación literaria en un mundo cultural, el de la posguerra española, fuertemente ideologizado. En este sentido, Torre asimila diversos elementos de la poética oficial, aunque su discurso no solo no es afín al régimen, sino que lo contraviene en puntos importantes. Es cierto

que, desde el punto de vista formal, el primer libro de la autora –Égloga–, contiene rasgos que se asimilan a la poética dominante de la primera posguerra, entre otras cosas, el formalismo métrico. El propio título de la obra es, por otra parte, un homenaje a Garcilaso, poeta que fue objeto de una clara instrumentalización en esos años. El apego a fórmulas métricas tradicionales, que domina con verdadera destreza, no sólo se refleja en la recuperación de los modelos renacentistas, sino también, y con especial finura, en las fórmulas métricas populares. Las tradiciones segovianas y su léxico dialectal comparecen también en esta obra, que destaca por una imaginería plástica y vigorosa.

Dos años más tarde, Alfonsa de la Torre daría a conocer su segundo poemario, *Oda a la reina del Irán*, inspirado por la imagen de Fawzia bint Fuad, la primera esposa de Mohammad Reza Pahlevi, último Shah de Irán, a través de cuya idealizada representación ofrece un modelo de feminidad sensual y despreocupada, en un entorno lujoso, contrapuesto al de la mujer real, imagen en cuya sombra se adivina la figura de la propia Alfonsa, y que viene simbólicamente definida por la austeridad y el desasosiego existencial.

Su tercer poemario, *Oratorio de San Bernardino* (1950) es, de toda su obra, el más maduro, acabado y complejo. La descripción de algunas claves interpretativas del mismo centrará el siguiente apartado de este artículo. La obra tiene un sentido espiritual y autoindagatorio, que explora su realidad íntima y expone de forma innovadora y transgresora la diversidad del colectivo femenino. La estructura de la obra se apoya en elementos ecfrásticos y simbólicos con los que hace gala de un marcado culturalismo.

Epitalamio a Fabiola (1960) es, en cambio, su libro más circunstancial escrito con ocasión de un acontecimiento social importante en la España como fue la boda del rey Balduino de Bélgica con la española Fabiola de Mora y Aragón. Alfonsa de la Torre, perteneciente a la nobleza de segunda fila como la propia Fabiola, quiso contribuir a la solemne ocasión del enlace con la edición de esta obra, que celebraba los esponsales y, particularmente, proclamaba y exaltaba la nueva condición de Fabiola como reina. Con el *Epitalamio a Fabiola*, Alfonsa de la Torre confirma su interés poético por las mujeres que ocupan el estatus social más alto (no olvidemos su *Oda a la reina del Irán*, ni tampoco su interés por la figura de la Virgen María en su advocación como *Regina Coelis*). A través de

mujeres que simbolizan el ejercicio del poder, la autora incide de forma transgresora en la representación de la realidad femenina, lo que tiene una interpretación en la línea feminista, puesto que rompe con la imagen de la sumisión de la mujer, y otra en la línea de las creencias esotéricas de la autora, pudiendo ser estas figuras representaciones poéticas de la “mujer poderosa” del tarot, considerada como figura benéfica, aliada o mediadora ante fuerzas superiores.

Plazuela de las obediencias (1969), último poemario publicado por la autora, tiene un indudable interés temático, principalmente en puntos relacionados con la defensa de la mujer como generadora de conocimiento. La autora muestra su convicción de que la ciencia conducirá al ser humano a una versión mejorada de sí mismo, y al progreso continuado del conocimiento, ocupando la sabiduría femenina un lugar central en este proceso. Sin embargo, su carácter de autoantología, la anexión de poemas datados en periodos muy distantes, debilita el conjunto de un poemario que no puede estar a la altura del anterior.

Un balance global del conjunto descrito conduce a la conclusión de que, pese a la irregular calidad de su producción, la obra de Alfonsa de la Torre revela una personalidad rica y compleja, que arranca del formalismo clasicista para adentrarse en derroteros culturalistas y transgresores en la lírica de los primeros años de la posguerra. De forma más o menos encubierta, su poesía refleja una relación conflictiva con la ideología oficial de la época, especialmente en lo tocante al papel social de la mujer y en lo relativo a la vivencia de una espiritualidad elaborada desde creencias mágicas y sugerencias culturales, y no desde una religiosidad ortodoxa.

Respecto a lo primero, es necesario reparar en la galería de personajes femeninos que aparecen en su obra, que claramente reflejan modelos de feminidad alternativa (*vid.* Payeras, 2008), siendo necesario recalcar una vez más la importancia del discurso de esta autora, que problematiza la realidad de la mujer en el contexto político, social y cultural de la España de Franco.

No solo sus posiciones feministas colisionan con la ideología dominante de la posguerra. De forma más sutil, pero igualmente significativa, hay que señalar las características de la abundante temática religiosa de su obra, que solo en apariencia se acomoda al modelo de espiritualidad dominante en la época y que, por el contrario, se desarrolla a través de un doble discurso al servicio de inquietudes y especulaciones

intelectuales propias.

En otro sentido, la obra de Alfonso de la Torre, se anticipa notablemente al culturalismo característico de las poéticas novísimas y afines, acumulando en su obra referencias a las artes plásticas e incorporando un sinnúmero de referencias propias de la erudición académica, especialmente en temas vinculados a la literatura, la historia del arte, la simbología, etc. No sólo la extensa erudición acumulada en materias convencionales tiene reflejo en su obra, sino también aquella que la liga a saberes esotéricos, cultura popular, e incluso, a movimientos contraculturales. Su obra literaria es versátil en todas estas fuentes, y la suma de todas ellas es su característica más inconfundible.

Explorar los límites del conocimiento humano fue el acicate principal en la vida intelectual de Alfonso, así como un tema esencial de su poesía que se desarrollaría siempre como vehículo de sus obsesiones y de su vasta cultura, convirtiéndose, a la vez, en soporte de una creatividad totalmente original que desvía la intención del texto hacia terrenos en los que busca, ante todo, la expresión de una subjetividad individual diferente, alternativa, definitivamente “otra” en el contexto artístico, social y moral de la época.

3. *ORATORIO DE SAN BERNARDINO*

Oratorio de San Bernardino (1950) es seguramente el libro más conocido de Alfonso de la Torre, a lo que contribuye el hecho de que, además de haberse recuperado en los últimos años su *Obra poética* (2011), este poemario en concreto cuenta con una edición actual en volumen exento (2016). Aunque, aparentemente, su discurso no despertó recelos de ningún tipo en la censura franquista, su sentido colisiona repetidamente con el discurso dominante, lo que demuestra que no fue bien entendido e interpretado. Por este motivo es conveniente ofrecer algunas claves de lectura que contribuyan a esclarecerlo.

3.1. Simbología ecléctica

Dentro de un contexto fuertemente simbólico y alegórico es necesario destacar el componente numérico que la propia autora subraya, indirectamente, en la introducción en prosa a esta obra cuya estructura tripartita se apoya en el simbolismo, de fuerte arraigo en la tradición

bíblica, alquímica, cabalística, pitagórica, etc., del número tres y del número siete. No es superfluo, en el seno de un poemario inspirado en la cultura italiana, aludir, entre otras cosas, al uso de la simbología numérica en la *Divina Comedia*. La autora considera su libro como un solo poema, como una unidad dividida en tres “climas” o partes, cada una de las cuales incluiría siete poemas como fragmentos de un todo. En su descripción de la obra, la primera parte representaría un movimiento indagatorio en busca del conocimiento y la paz espiritual, la segunda supondría el beneficio catártico derivado de la armonía natural y espiritual, mientras que la tercera y última significaría para la autora el despertar, perplejo, a la realidad.

En términos generales la estructura obedece a una búsqueda espiritual que, aunque en la introducción se describe de forma distanciada, hablando del poeta en tercera persona, pronto involucra a la primera persona del singular en poemas muy significativos, como “Ante un prado” (“¡Oh, tú, que nada sabes, lecho de peregrino! / adéntrame en la calma de tu quieto oratorio!”), “Campanas sobre las colinas de la Umbría” (“No quiero que forméis telón de bronce, / cabeza de querubes mensajeros, / sino una escala de oro en los alcores / para trepar por la armonía al cielo”), hasta llegar a la autonominación en “Defensa de las virtudes” (“porque Dios les decía, / que el amor cambia el nombre, / que el amor gana el nombre / y mi nombre sonaba en sus labios a tarde, / sonaba a amaneceres, / a pimpollos de pino, / a julio entre los álamos, / a polen de mimosa. / Y Dios me repetía / que ese nombre era el mío, / que me llamaba Alondra, / pero yo bien sabía que me llamaba Alfonsa, y Dios bien lo sabía”).

En cuanto al carácter alegórico de muchos poemas de *Oratorio de San Bernardino*, cabe recordar el carácter sincrético del simbolismo alfonsino. Sus fuentes provienen del simbolismo bíblico, cristiano, cabalístico, alquímico, etc., y su empleo literario procede de un caudal que hunde sus raíces en el inconsciente colectivo, a lo que Alfonsa hace referencia en papeles privados, manuscritos, que han sobrevivido de forma fragmentaria y se conservan inéditos, pero que dan testimonio de su intensa dedicación al estudio. Por otra parte, aunque no nos consta un especial interés de Alfonsa por las ciencias puras o por ciencias empíricas como la física y la química en las que es fundamental el empleo de símbolos –salvo el interés, al menos poético, por la alquimia–, hemos de tener en cuenta el valor de estos en temas como la psicología, la religión, las artes plásticas y otras disciplinas por las que sí nos consta que la autora se interesó activamente.

Por otra parte, considerando su fascinación por las corrientes esotéricas, es preciso recordar que muchas sectas ocultistas se apoyan también en un rico patrimonio simbólico. De manera especial, su profundo interés por las artes plásticas, le llevó explorar la dimensión simbólica de las mismas, reflejándolo en su obra poética, tal como se pone de manifiesto en *Oratorio de San Bernardino*.

3.2. El componente ecfrástico

El poemario tiene un fuerte componente ecfrástico, como representación verbal del conjunto escultórico que forma la portada del Oratorio de los Santos Andrea y Bernardino en Peruggia. Obra del Duccio, esta portada es una verdadera joya del Renacimiento italiano.

El carácter mimético respecto a determinados elementos escultóricos del conjunto fue cuidadosamente destacado por la autora en la primera edición del libro, que no sólo reproducía en portada y en páginas interiores varias imágenes del Oratorio, sino que las acompañaba, a pie de página, con versos alusivos.

Alfonsa era una apasionada del arte, sobre todo de la pintura, pero también de otras artes más modernas, y lo demostró en las ilustraciones de su obra. Las estampas del poemario proceden de fotografías originales de la casa florentina Alinari, la empresa familiar de fotografía más antigua del mundo, entre cuyos trabajos se cuenta una obra sobre los *Paisajes italianos en la Divina Comedia*. Sobre estas fotografías, las fototipias que aparecen en el libro son de la casa Hauser y Menet, una antigua empresa de fotógrafos editores de Madrid que colaboraban semanalmente en la revista *Blanco y Negro*.

En la imaginación de Alfonsa, las figuras del Duccio cobran vida. Es el caso de “Defensa de las virtudes”: “porque Dios lo quería / despertaba virtudes esculpidas en mármol. / Virtudes que tenían talla de primavera / y en los labios cerrados la bondad de las rosas”. En “Irrumpieron los ángeles”, también, se produce un interesante juego descriptivo y conceptual: primero, la autora describe los bajorrelieves como materialización de los espíritus angélicos –“Chocaron contra el mármol teñido de crepúsculo, / chocaron contra el cielo sus voces y tiorbas / y eran los instrumentos en sus brazos amantes / dóciles bestezuelas gimiendo de ternura”–, mientras que, a continuación, después de que lo espiritual se materialice en la piedra,

la materia se espiritualiza y abandona sus límites naturales –“Todos los elementos dejaron la materia, / cesaron en sus cargos al sentir el concierto; / ni nubes, ni metales, ni gemas ni amapolas: / irrumpieron los ángeles”–.

Ahora bien, el poema donde más se recrea la autora en la descripción de uno de esos bajorrelieves es “San Bernardino”:

*Pájaro aprisionado en una almendra,
polen de flor entre rumor de estambres,
llama votiva que en el mármol arde,
hoja caída en plácida pradera.
Ojo de Polifemo que se encueva
ávido de ternuras recientes,
sacra custodia alzándose en la tarde,
pomo de aroma fecundando piedra.
Lirio en fanal que el tiempo no conmueve,
víscera conservada en relicario,
bálsamo de hermandad, matriz, estola.
Ara, patena, cirio y hoja verde,
corzo en redil y antílope de álamo,
ramo de menta abriéndose en la Gloria.*

Es visible en el texto la acumulación de imágenes sobre un mismo elemento, recurso que, en este caso, tiene una función descriptiva. La acumulación de imágenes es muy recurrente en la poética de Torre. La autora despliega un vasto número de analogías que representan de manera muy plástica la imagen escultórica: “pájaro en una almendra”, “polen entre estambres”, “llama que arde en mármol”, “ojo de Polifemo”, “custodia alzada”, “pomo que fecunda piedra”, “relicario”, “corzo en redil”, “ramo de menta”.

En este caso, las imágenes se mueven en torno a varios grupos semánticos. Uno de ellos es el de la naturaleza: “pájaro”, “almendra”, “flor”, “estambres”, “hoja”, “pradera”, “recientes”, “lirio”, “corzo”, “antílope”, “álamo”, “ramo de menta”. Otro es el de la liturgia: “llama votiva”, “custodia”, “relicario”, “ara”, “patena”, “cirio”. Menos numeroso es el que vincula sensualidad y catarsis: “pomo de aroma fecundando piedra”, “bálsamo de hermandad” y ya, excepcionalmente, la referencia mitológica y literaria al ojo de Polifemo.

La iconografía del oratorio de Peruggia tiene un indudable protagonismo en el poemario, abasteciendo de imágenes la fértil creatividad de la autora que ordena, a través de ellas, un mundo de referencias sensoriales, pero también conceptuales en la construcción de su personal aprehensión de la realidad.

3.3. El homenaje a la cultura italiana

Después de considerar la representación que hace la autora de esta obra de arte, es necesario hacer referencia a un aspecto muy sobresaliente del poemario como es el continuo homenaje que hace a la cultura italiana. En primer lugar, como acabamos de ver, Italia está presente en sus obras de arte así como en la selección de ilustraciones, obra de fotógrafos italianos. El paisaje italiano –sobre todo el paisaje natural–, está muy presente tanto en el imaginario de la obra como en el plano descriptivo. Un ejemplo notable sería el poema “Letanía primaveral a María en la Riviera dei fiori”, al que más adelante me referiré. Por supuesto, la cultura italiana se visibiliza también en sus referentes literarios. En este caso, hay homenajes bastante explícitos a Dante y a Francisco de Asís. La tradición espiritual italiana, en parte representada por los mismos escritores, está también señalada en poemas que la autora dedica a San Bernardino de Siena, a Santa Catalina de Siena (patrona de Italia), a Santa Cecilia, a San Francisco (que no solo es poeta sino patrón, a su vez, de Italia), etc. En referencia a este último, si antes me he referido a la estructura del poemario como un implícito homenaje a Dante, no puedo dejar de mencionar el franciscano amor de Alfonsa por la naturaleza. Deleitarse en la belleza natural es un rasgo de la personalidad de la escritora, no sólo un tema recurrente en su obra. Basta leer algunas de sus cartas personales para comprender hasta qué punto vivía atenta a la transformación cíclica y a la belleza del mundo natural. En la fraternidad franciscana hacia las criaturas encuentra la escritora su propio reflejo. En este sentido, la letanía poética que antes he mencionado, tiene una interpretación –no la única, desde luego–, como homenaje al “poverello” de Asís.

3.4. La liturgia católica

El poema anterior nos permite introducir otro de los elementos

recurrentes del poemario, que es el referido a la reescritura de textos y fórmulas propias de la liturgia católica. Baste para ello señalar algunos títulos, además de la “letanía” que acabamos de ver: “Himnodia a las espigas”, “Antífona de Santa Cecilia”, “Cantata mística” y “Sermón de San Francisco a las flores”. Formalmente, cada uno de estos poemas se acerca de algún modo a las fórmulas referidas, no de forma mimética, sino reinterpretándolas. “Antífona”, “Himnodia” y “Cantata” designan fórmulas litúrgicas frecuentemente cantadas, lo que está en consonancia con la musicalidad métrica de muchos de los poemas, y con el carácter sacro, de ascensión mística, que la música tiene en *Oratorio*, como, por ejemplo, en “Irrumpieron los ángeles” o en “Campanas sobre las colinas de la Umbría”. La antífona está dedicada a Santa Cecilia, patrona de la música. La “himnodia”, como canto celebratorio, se presenta temáticamente como una invitación a alabar a Dios. La “Cantata mística” está dedicada a Santa Catalina de Siena, que tiene consideración de doctora de la Iglesia, en uno de los numerosos guiños de Alfonsa de la Torre a la inteligencia femenina. Esta santa fue una monja emprendedora y activa en la vida pública de una Italia muy lejana a su unificación. Se la venera también como una mística destacada, de ahí el título del poema. El sermón de San Francisco, por su parte, responde totalmente al modelo textual del género, en su carácter de amonestación, enseñanza moral, etc.

Estos elementos de la liturgia se avienen con el carácter religioso del conjunto arquitectónico y escultórico que inspira el poemario, con las figuras del santoral que recrea, con las referencias a Dios, a los ángeles, a la Madonna, etc. Los poemas hagiográficos desarrollan episodios concretos relacionados con la leyenda o la historia que se atribuye a cada uno de ellos.

Todo ello crea un conjunto de evidentes connotaciones espirituales, por lo que la superficie de los textos puede ser vista, y así se interpretó en su momento, como una obra de temática religiosa, como tantas que hubo en aquellos años, sin despertar el recelo de segundas intenciones.

Los aspectos simbólicos, ecrásticos e italianizantes del poemario forman parte de la complejidad estructural de la obra, pero no ofrecen, en su superficie, elementos conflictivos o de confrontación con la ideología dominante de la época. La hermenéutica de esta obra exige, no obstante, considerar la funcionalidad de la superposición de planos textuales en ella, que contribuyen a generar dobles sentidos en el discurso.

3.5. La superposición de planos textuales

De igual manera que superpone imágenes sobre un mismo concepto (como antes he querido reflejar al detenerme en el poema dedicado a la imagen de San Bernardino) o sobre un mismo referente (como el lector puede comprobar en otros muchos poemas de *Oratorio de San Bernardino*, como “Amazonas veladas” o “El juicio de Lilith”), es también habitual que la autora superponga distintos niveles en un texto. Un ejemplo, en este caso, sería “Ante un prado”:

*He aquí un prado.
Ante mí un prado.
Un placentero y recogido y sedentario prado.
Mis ojos están cansados de ver prados.
prados usados con pesadez de romerías,
con colas de ermitas viejas marchitándose en sus cirios;
prados de la Asunción y de San Juan,
lumínicos prados de Pascua.
Mis ojos han visto prados
y de tanto extasiarse en ellos
no saben lo que es un prado.*

Este es el comienzo del poema, mucho más extenso, como suelen serlo la mayor parte de los que integran esta obra. En él, a partir de la imagen inicial del prado, el poema avanza abriendo progresivamente nuevos niveles representativos.

En primer lugar se percibe el plano referencial. El Oratorio de San Bernardino, una pequeña iglesia de Peruggia, se encuentra situado en el conjunto monumental de “San Francesco al prato”. El motivo de inspiración para la autora se encuentra, pues, ubicado en un prado.

Avanzando en el texto, la realidad inmediata se abre al plano evocativo. El prado en el que se encuentra el sujeto poético, interpretado como punto de peregrinaje, despierta en la conciencia la evocación de viejas romerías: “Mis ojos están cansados de ver prados, / prados usados con pesadez de romerías / con colas de ermitas viejas marchitándose en sus cirios; / prados de la Asunción y de San Juan, / lumínicos prados de Pascua”. Desde ese punto pasa el poema al plano indagativo. Ante la realidad

inmediata, la autora quiere comprender la esencia del objeto, y lo define desde distintos ángulos. Desde un ángulo simbólico se pregunta si el prado es la esperanza de la tierra, desde un ángulo metafórico se pregunta si es el vello varonil de la tierra, desde un ángulo retrospectivo imagina que pudieron, alguna vez, surcarlo ocas egipcias... Pasando seguidamente a un plano contemplativo, habla de ese mismo prado donde ahora se encuentra, reconstruyendo su pasado, cuando fue descubierto por frailes visionarios, para quienes se obraría el milagro de la eclosión sublime de la naturaleza: “chorrearían trinos, / destilarían luces, / centelleos de mármol, / orgías de sonidos...”. En un último nivel, la misma peregrina se dispone a apropiarse del prodigio, de modo que, por último, en un arrebató místico, ansiosa de fusión espiritual y de conocimiento, imagina esa ansiada plenitud –reinterpretando la mística tradicional– como un abrazo de amante: “Mi beso será un beso cargado y penetrante, / con potencias de siglos, / con deseo de muerte, / un beso de suicida o de amante sin freno; / de ahogado ya sin fuerzas / será mi firme abrazo / y de enfermo sin prisa mi caliente cobijo. / ¡Oh tú que nada sabes de saberlo ya todo!, / acógeme en tu seno...”.

Sobre esta base de planos superpuestos –y, a veces, contrapuestos– se fundamenta también mi propuesta de interpretación de todo el poemario. En primer lugar, creo que la espiritualidad de Alfonso, muy sincera y poderosa, debe ser separada de cualquier creencia convencional y ortodoxa. Formalmente, llevó la vida de una católica practicante. Durante sus estancias en Cuéllar se relacionaba mucho con la comunidad de frailes del Santuario de Nuestra Señora del Henar, con cuyo prior, el padre Balbino Velasco, tuve también yo ocasión de conversar en 2011. Él la veía como una fiel devota, y me comentó que la escritora, anualmente, becaba a sus expensas a un seminarista. Pero también creía que su feligresa era una persona singular, algo imprevisible en sus actuaciones. Y aunque, indudablemente, se mostraba, en las formas, respetuosa con la Iglesia Católica, no es menos cierto que su espiritualidad era una elaboración sincrética personal. Las fuentes biográficas ya mencionadas, así como la consulta de algunos papeles personales de la autora revelan que, a pesar de las apariencias, Alfonso sostenía creencias como la de la reencarnación, rechazadas por la Iglesia Católica, realizaba prácticas adivinatorias, mágicas y supersticiosas también condenadas por esta, le interesaban enormemente las ciencias herméticas o esotéricas y asociaba a la magia el origen de las religiones. Todos estos aspectos hacen de Alfonso

de la Torre una creyente poco ortodoxa y pondrían por sí solos en tela de juicio la religiosidad convencional de un poemario como *Oratorio de San Bernardino* si el propio texto no lo refrendase también con mecanismos propios.

Es necesario precisar, por otra parte, que los planos superpuestos y entrecruzados en la poesía de esta autora incluyen –para la autora en un mismo nivel–, las cuestiones científicas y paracientíficas. En este sentido, conciliaba el interés por los saberes ocultos con el análisis científico de los fenómenos. Un ejemplo claro lo suministra su interés por la interpretación de los sueños. En este sentido, su interés se afirmaba en las teorías psicoanalíticas, especialmente tamizadas por Jung, gran estudioso de la alquimia, pero la autora no sólo les daba un valor para interpretar la conducta o las emociones del sujeto, sino que también las consideraba como vías hacia la clarividencia. Ella misma creía poder predecir el futuro a través de la interpretación de los sueños. Otro ejemplo de asociación de aspectos racionales e irracionales en el pensamiento de la autora tiene que ver con su erudición respecto a fenómenos paranormales, que ella intentaba explicarse a través de lectura de obras de divulgación científica o pseudocientífica. Le interesaba también la literatura que tratara de fenómenos insólitos, sin atender a su jerarquía en cuanto a la calidad literaria: Jorge Luis Borges, Lovecraft, Arthur C. Clarke, etc.

Se aproximaba a lo desconocido con un espíritu abierto y creía que la ciencia avanzaría hasta explicar racionalmente fenómenos que en la actualidad se niegan desde supuestos racionalistas, y lo que hoy se representa como absurdo, podrá ser una verdad universalmente reconocida, como lo son hoy la esfericidad de la tierra o el funcionamiento del sistema solar. En ese entendimiento, se sentía fuertemente atraída por las cuestiones paranormales. Entendía la magia y la brujería como eslabones del progreso, por lo que las hechiceras, magas, brujas, etc., aparecen en sus obras sin estigmas. No debemos olvidar que las llamadas “brujas” en las comunidades tradicionales eran mujeres con un gran conocimiento del medio natural, que aplicaban remedios a través de plantas y productos naturales cuyas propiedades terapéuticas son hoy reconocidas por la comunidad científica. Desde otra perspectiva, la alquimia, otra de las disciplinas que le interesaron, tiene, junto a una dimensión esotérica, la de ser el precedente más directo de la química contemporánea.

Aunque estas cuestiones no tienen en *Oratorio de San Bernardino* la

presencia que adquirirán, posteriormente, en *Plazuela de las obediencias*, es forzoso tenerlas en cuenta si se considera que el poemario se asienta en numerosos elementos de la liturgia, la tradición y la espiritualidad de la religión católica, ya que, en el pensamiento de Alfonsa, es muy tenue la línea que separa la religión oficial de la magia. Como antes he señalado, la autora se muestra consciente de que las religiones tienen su origen en la magia. En unas anotaciones inéditas de su puño y letra apunta la siguiente observación que atribuye a Rasmussen: “La idea religiosa tiene al menos en parte, un origen común con la magia, pero difiere en los medios”. Conociendo sus aficiones esotéricas, no podemos tampoco dejar de señalar el paralelismo de figuras entre el santoral católico y la santería o la importancia de las figuras angélicas (tan relevantes en *Oratorio de San Bernardino*) tanto en la tradición judeocristiana como en la teosófica o en la esotérica.

3.6. Ironía y parodia aplicada a elementos religiosos

Lo que hasta aquí queda apuntado desestabiliza, como mínimo la idea de la religiosidad convencional de Alfonsa de la Torre. Falta ahora apuntar rasgos que sugieren un empleo irónico o paródico de algunos elementos religiosos. Este rasgo es, casi siempre, muy sutil, ya que la censura religiosa era muy fuerte todavía en la España de 1950. En una ocasión, por ejemplo, el renuevo de la naturaleza insinúa la idea de la reencarnación, pero manteniéndola en un plano imaginario: “Las hojas, los capullos, las alas ya marchitas, / los ojos que ya dieron su cosecha de amores, / las carnes que aromaron las sedas y los linos / volvían en reflejo de esquiva primavera. / Volvían las gaviotas, las doncellas más puras / florecidas en calas y en lirios no soñados / se alzaban los guerreros como verdes laureles...”.

Tanto el santoral católico como los sermonarios clásicos fortalecen un modelo de feminidad asexuado y, en general, se orientan al control de la conducta de la mujer. En este sentido, “Sermón de San Francisco a las flores” reproduce un catálogo de recomendaciones morales que instan a la mujer a ser modesta en su arreglo personal, austera, etc. Se dirige a las flores ofreciéndoles consejos similares a los consabidos para las mujeres, insertando su discurso en la larga tradición que las asimila a las flores. Algunas poetisas de la generación de Torre, de manera señalada Ángela

Figuera, alzaron su voz contra esa analogía. ¿Cabe pensar, entonces, que nuestra autora reproduce acríticamente un discurso patriarcal que aconseja a la mujer suprimir “cuchicheos prolongados”, evitar el “vaivén de cinturas en el aire”, limitar el aseo a “solo lo preciso”, ser hacendosas y evitar “el ocio que es muerte”? Desde luego que no. Alfonsa fue, en España, una de las primeras mujeres modernas. Formó parte del círculo amistoso de Carmen Conde en su juventud, de esa Carmen Conde que levantaría la voz en su libro *Mujer sin Edén*, de 1947 –tres años anterior a la publicación de *Oratorio de San Bernardino*– contra la marginación histórica del colectivo femenino y que lo haría, justamente, subvirtiendo el discurso patriarcal de la Iglesia. Con todos estos datos en la mano, el discurso de Alfonsa en el “Sermón de San Francisco a las flores” sólo es coherente si se interpreta en un sentido irónico.

También cuando reproduce en su poemario los modelos femeninos del santoral romano se percibe un sutil ejercicio de reescritura que no afecta a la leyenda hagiográfica –demostrando un buen conocimiento de las respectivas historias de las santas–, pero sí a su interpretación. El martirio de Santa Cecilia, una de las santas que aparecen en el libro, está asociado a la defensa acérrima de su virginidad, igual que el de Santa Inés, que no llegó a incluirse en la primera edición del poemario pero que estaba previsto para la segunda y que se publicó en la antología de Carmen Conde (1954: 341-344). La autora mantiene en ambos casos un tratamiento ambiguo del tema. Por una parte, refleja la historia tradicional de esas mujeres sin alterarla. Por otra, introduce sutiles reticencias al modelo que encarnan, rebatiendo principios asentados en la tradición moral recibida. En este sentido, el tema de la virginidad, que aparece tradicionalmente vinculado al ideal extremo de castidad femenina avalado por la moral católica, no se reconoce en la poesía de Alfonsa como un valor absoluto, sino más bien como algo estéril y sin valor: “algo redondo y terso, / algo circularmente cerrado / que atrae con su brillo inmóvil / de agua no usada, / de agua que no sirve más / que para encerrarse y morir / superando círculos”.

Por otra parte, la “Antífona a Santa Cecilia” alude a los muchos tormentos que la mujer hubo de sufrir, según la tradición hagiográfica, antes de su muerte. El poema mantiene un tono solemne que se quiebra repentinamente casi al final, cuando inventa una especie de onomatopeya basada en la tipografía e introduce un juego de palabras, un doble sentido polisémico, incongruente con el tono general del poema: “¿Quién pone

frescos gladiolos / *a los pies de tu escultura?* // Aún sigue mi ángel custodio / las huellas de mi figura. // [...] // Con los dedos de la mano//lanzo yo mi dulce trino: / *Uno y Trino / Trino y Uno // Uno y Triiino*".

La súbita ruptura tonal destruye la solemnidad inicial del discurso y lo desestabiliza, introduciendo un punto de suave humorismo e ironía.

De forma similar, la autora reescribe la liturgia cristiana, siendo el ejemplo más claro de esa praxis su "Letanía primaveral a María en la Riviera dei Fiori".

El poema, desarrollado íntegramente en latín que por aquel entonces era la única lengua litúrgica, enumera más de un centenar de especies botánicas –árboles, arbustos, flores y hongos– referidas a variedades ornamentales, medicinales, comestibles, etc., denominándolas por su nombre científico. Entre ellas, tal vez involuntariamente, aunque yo creo que más bien humorísticamente, se filtran varias denominaciones incongruentes con el contexto por corresponder a nombres de animales. El poema culmina con una versión alterada del "Agnus Dei": "Agnus Dei, qui tollis carduus mundi, / *parce rosis Domine / Agnus Dei, qui tollis carduus mundi, / exaudi nos Domine. / Agnus dei, qui tollis carduus mundi,/ miserere floris*". En conjunto, el poema tiene un sentido más bien pagano, relacionado desde el mismo título con una conocida ruta turística italiana –la Riviera dei Fiori–, y su desenfado no evita un toque de humor final que a algunos podría parecer irrespetuoso. El tono, nuevamente, desestabiliza el discurso convencional, desestructura la solemnidad litúrgica y acaba por ser un canto vitalista a la energía que brota de la naturaleza, así como una exaltación a la belleza y al placer sensorial que las flores derraman sobre la tierra y que las hace preferibles a los molestos o penitenciales cardos.

Aceptando, a partir de los modelos anteriores, el carácter lúdico con que la autora utiliza el lenguaje religioso, puede entenderse el sentido paródico del desmesurado elogio del martirio, representado en la siega del trigo, que aparece en "Himnodia a las espigas".

Los ejemplos mencionados permiten establecer el empleo libre y poco convencional que hace la autora de los modelos litúrgicos. Justo es decir que, no obstante, que en algunos instantes poéticos, la representación de la naturaleza como imagen de espiritualidad gozosa resulta mucho más sincera y conmovedora: "No hay flores que seque el viento / ni que agosten los sentidos. / La paz y el amor unidos / viven en entendimiento. / Si seguro es el contento / más segura es la armonía. / Abejas de alegoría / enjam-

bres de luz gloriosos / vuelan sin paso, gozosos, / libando en Dios alegría”.

3.7. La imagen de la mujer

Este tema, uno de los más relevantes en relación a la poesía de la autora y desarrollado ya en un artículo sobre las figuras femeninas en la poesía de Alfonso de la Torre (Payeras, 2008), exige ser tenido en cuenta en la lectura global de *Oratorio de San Bernardino*.

En relación a este tema es necesario concluir que Alfonso de la Torre defiende en su poesía la idea de que las mujeres son eslabones olvidados en la cadena que conduce al progreso del conocimiento, y promueve su reconocimiento como intelectuales. Complementariamente, rompe con los esquemas que muestran una imagen sublimadora y quintaesenciada de la mujer, ofreciendo otros ejemplos de feminidad, no como modelos, sino como muestras de la diversidad que el mundo femenino encierra. En *Oratorio de San Bernardino*, curiosamente, se ofrecen modelos de conducta femenina opuesta y extrema: santas y mártires o perversas hijas de Lilith, que es uno de los personajes que aparecen.

Puesto que ya me he referido a las santas, recordaré la existencia paralela de pecadoras y mujeres de perdición, las que representarían, en la estructura tripartita de la obra, a las criaturas diabólicas, insertas en la tercera parte del poemario. Siete poemas representarían los siete círculos infernales de Alfonso, a diferencia de los nueve de Dante, concediendo el protagonismo a las mujeres, a las que corresponderían cinco de los siete círculos, y en los que se haría referencia a Lilith, a las “amazonas veladas”, a las “infanticidas”, a la “muchacha que caminaba a través del viento” e incluso la propia “Madonna”. Es difícil asimilar la idea de que Lilith y la madre de Dios ocupen el mismo espacio, conciliándola con la idea del infierno como lugar donde los pecadores purgan eternamente sus pecados, según la tradición religiosa, por lo que se impone afinar las ideas en busca de una lectura comprensiva del conjunto.

Por una parte, si se toman las referencias de mujeres como Lilith, las infanticidas o las veladas amazonas que representan la idea del eros lésbico, se ven reunidas imágenes femeninas contrarias a la moral católica y, por lo tanto, contrapuestas a los modelos que anteriormente se vieron, vinculados al santoral romano. En este sentido, Alfonso adoptaría la clásica confrontación de modelos extremos que la tradición eclesiástica, desde

San Ireneo, ha resumido en el anagrama AVE/EVA, es decir, la mujer angelical y la pecadora irredenta. Entre todas ellas, es Lilith la que encarna el mal en estado puro. El larguísimo poema que Alfonsa le dedica refleja la escena del Calvario, en que Cristo muere para redimir a la humanidad, reproduciendo todos los hechos sobrenaturales que los evangelios de Mateo y Marcos describen, sólo que el poema –no por cierto los textos bíblicos– señala a Lilith como la culpable máxima.

Lo que el poema reproduce, en este caso, es la misoginia eclesiástica, que responsabiliza a las mujeres de los males de la humanidad, estableciendo un doble rasero para las culpas masculinas y femeninas. Una vez más, comparece el doble sentido, el componente irónico, bajo la engañosa superficie, como característica de la autora. Lilith, responsable individual de sus propias culpas, cargaría también con las de todo el colectivo humano. En este sentido, y no por ser una criatura maléfica, arrastraría ella su propio infierno. Correlativamente, las “infanticidas” que buscan recuperar a sus hijos (“Buscan a sus hijos por el perfume de sus noches / buscan a sus hijos por la epidermis de las flores, / buscan a sus hijos por el plumón de los nidos”), las “amazonas veladas” que “traicionaron al amor” disimulando su verdadera condición y hasta la Madonna, cuyo hijo ha tenido que morir para redimir a la humanidad, y llora heladas lágrimas viven, cada una en sus circunstancias, su personal infierno. *Mujer sin Edén* (1947), de Carmen Conde, libro que abre en la posguerra un discurso rebelde de la mujer contra su secular marginación, también representa a Eva y a María igualmente como víctimas de la sociedad patriarcal. La conclusión de ambas, a mi modo de ver, es que la excelencia moral no es ningún salvoconducto que libre a las mujeres de una similar experiencia trágica.

4. UNA VIDA A CONTRA CORRIENTE

Aceptando la pluralidad de sentidos que encierra el poemario estudiado, cuyas claves se han ido desvelando, es necesario concluir tratando de encontrar en la diversidad de elementos tratados un elemento unitario, que arranca de la idea de la mujer que peregrina en busca de la paz interior, que busca, subjetivamente, armonizar su identidad personal, sus particulares opciones morales, con un pensamiento espiritual en el que pueda integrarse. En este sentido, el poemario tiene un plano autoindagatorio y autoafirmativo en el que hay poemas muy reveladores. Tomemos,

por ejemplo “Encuentro con el amor”. Nada hay en este poema del Dios terrible que juzga a Lilith, sino el rostro apacible del ilimitado amor de Cristo: “verdadero como la luz, / insondable de ternura como los ojos de las gacelas, / sin ecos, como el amor de Cristo, / y sin recompensa, como la Redención”. Pero, junto con la idea de una espiritualidad cálida e integradora, el poema recoge también la idea de un amor esquivo, que no se corresponde con una vivencia del amor realizado, o, en otra lectura, que no se corresponde con los patrones heteronormativos: “Creían que eras todo eso, amor: / calideces de nido, / entornamiento de alas, / perderse al atardecer por veredas risueñas // [...] // Amor, amor. ¡Cómo mentían! / Te soñaron con prodigalidad de millonarios, / con lujo y metáforas de poetas supremos. / Amor, amor. ¡Cómo mentían!”. Queda implícita en el texto la cuestión de la orientación sexual del sujeto poético.

Por supuesto, en este plano hay un poema ineludible, que es “Amazonas veladas”, mujeres que disimulan su verdadera condición, pero que evitan a toda costa los “montes nupciales”. La imagen andrógina de las Amazonas mitológicas, evoca en el poema el concepto de sexualidad lésbica, asociándose al carácter binario, disémico, de numerosas imágenes utilizadas en el poema. Temas como la homosexualidad, la bisexualidad y la androginia aparecen en algunas notas manuscritas de Alfonsa. En uno de sus papeles, bajo una línea que encadena los nombres de Hipócrates, Freud-Arturo Castiglione (*sic.*) y Santayana, escribe lo siguiente: “Creencia en un ser bisexual, anhelo de una bisexualidad mágica, mística y sobrenatural, que tiene su origen probable en la bisexualidad fisiológica y psicológica de la raza humana”. El interés de Alfonsa por el tema del andrógino, que aquí se explicita, tiene especial relevancia en el poema “Letanía y ronda de las sórores mysticas ante el horno alquímico”, de *Plazuela de las obediencias* (1969), referido a las sorores místicas, las mujeres alquimistas, siendo uno de los mitos de la alquimia la búsqueda de la unidad perdida simbolizada en un principio hermafrodita, lo que refleja una pauta de ideas confluyentes en el pensamiento de la autora.

En este contexto, no es extraño que Alfonsa represente su *alter ego* en la “Canción de la muchacha que caminaba a través del viento”, criatura que también vive su infierno particular arrostrando las dificultades cotidianas de quien actúa sistemáticamente a contra corriente. Es este, entre todos los poemas del libro, el que se presenta con un carácter más íntimo y personal, pero se ha de considerar en el contexto general del poemario,

cuyo carácter autoindagatorio tiene en “Defensa de las virtudes” uno de sus pilares centrales. La peregrina se presenta ante Dios, un Dios al que nada se le oculta, que la acepta bondadoso y que permite a las virtudes de piedra cobrar vida en su defensa: “y cambiaban mi nombre, / el que Dios conocía, / el que Dios me curaba a fuerza de quererme / hasta lograr salvarlo; [...] // porque Dios les decía / que el amor cambia el nombre, / que el amor gana el nombre [...] / Y Dios me repetía / que ese nombre era el mío, / que me llamaba Alondra, / pero yo bien sabía que me llamaba Alfonsa, / y Dios bien lo sabía”

La autonominación, en este poema, es el indicativo de la búsqueda subjetiva que el poemario refleja, pero hay otro aspecto interesante, que tiene que ver con otra cuestión que la autora anota en sus estudios acerca de la magia. Atribuyéndole a G. Zillborg (*sic.*) la afirmación, anota: “cambiar de aspecto o de nombre es un concepto mágico también. Cambiarse el nombre equivale a un cambio real y efectivo de la personalidad”³. El fragmento parece representar una invitación de Dios a trascender, sublimar y transformar su naturaleza, que se resuelve en la aceptación de ambos, creador y criatura, de su auténtica personalidad.

La poesía de Alfonsa de la Torre, una de las más logradas y originales de su tiempo, se presenta en la actualidad como un desafío para el lector. Las distintas capas de sentido que se superponen en los poemas, su arquitectura simbólica, su elaborado imaginario, la muestran como una autora rica en matices, de orientación culturalista y, también, como una mujer adelantada a su tiempo. *Oratorio de San Bernardino* es un libro que contiene una invitación a la búsqueda del conocimiento y a la espiritualidad, al mismo tiempo que, tanto en la construcción de las figuras femeninas como en el distanciamiento irónico de algunos textos, resalta el conflicto de la autora en relación al poder patriarcal y a la religiosidad concebida desde una mentalidad punitiva.

Quizá el largo poema efectúa un camino inverso: desde el convencimiento de la aceptación de Dios, la peregrina cuestiona una tradición que margina a la mujer y que no integra modelos que rompen el orden social pautado. El temor que le han infundido al implacable juicio de un dios vengador es para ella un temor infundado, aunque se vea obligada a encriptar el mensaje de una verdad personal que la sociedad y la moral convencional

3. Nota manuscrita inédita.

reprimen. Tal vez de esta convicción proceda el reproche moral del poemario hacia los “turistas” de la vida, que pasan por ella sin ver su verdadero entorno y sin implicarse en él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONDE, Carmen (1947). *Mujer sin Edén*. Madrid: La autora.
- _____. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero [Reed. *Poesía femenina española: 1939-1950*. Barcelona: Bruguera, 1967.]
- CRUSET, José (1970). “Alfonsa de la Torre: en sus iluminadas soledades sin tiempo”. En *Valores de mi tiempo. Notas de Literatura Española*, 259-265. Barcelona: Taber.
- DIEGO, Gerardo (1951a). “Alfonsa de la Torre”. *El Adelantado de Segovia*, 28 de abril.
- _____. (1951b). “Alfonsa de la Torre”. *A.B.C.* (Madrid), 26 de abril, 3.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1943). “Égloga, por Alfonsa de la Torre”. *A.B.C.* (Madrid), 23 de mayo, 22.
- _____. (1951). “Ecos de la vida literaria: Oración por la paz”. *La Vanguardia Española* (Barcelona), 1 de marzo, 12.
- GONZÁLEZ DE LA TORRE, Jesús (2009). *Vida de Alfonsa de la Torre*. Madrid: Eila Editores.
- GUILLÉN ACOSTA, Carmelo (2001). *Poesía Española 1935-2000*. Barcelona: NyC.
- IMAZ, M. J. (1961). “Alfonsa de la Torre (Biografía breve)”. *Revista de la Institución Teresiana* (Madrid), enero, 3.
- LAS SANTAS, Adelaida (1983). *Versos con faldas*. Madrid: Gráficas Do-Mo.
- LLORENTE MÍNGUEZ, Juan Carlos et al. (2008). *El palacio de Pedro el Cruel*. Segovia: Cámara de Comercio.
- PAYERAS GRAU, María (2008). “Figuras femeninas en la obra de Alfonsa de la Torre”. *Signa* 17, 249-272 (también en [http://www.cervantesvirtual.com/obra/figuras-femeninas-en-la-obra-de-alfonsa-de-la-torre-0/\[01/03/2017\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra/figuras-femeninas-en-la-obra-de-alfonsa-de-la-torre-0/[01/03/2017])).
- QUEVEDO, Juan Pablo (1986). “Alfonsa de la Torre, poetisa de Castilla”. *El Adelantado de Segovia*, 29 de agosto, 12-13.

- RAMÍREZ DE ARELLANO, Diana (1961). *Poesía contemporánea en lengua española*. Madrid: Murillo.
- REINA, Manuel Francisco (2001). *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- ROMANO COLANGELI, Maria (1964). *Vocci femminili della lirica spagnola del "900"*. Bologna: Patrón.
- ROMO ARREGUI, Josefina (1943). "Prólogo". En *Égloga*, A. de la Torre, 9-23. Madrid: Hispánica.
- _____. (1944). "Alfonsa de la Torre. *Égloga*". *Mediterráneo. Guion de Literatura* (Universidad Literaria de Valencia) 7-8, 7 de agosto, 270.
- TORRE, Alfonsa de la (1943a). *Égloga*. Prólogo de Josefina Romo. Madrid: Ed. Hispánica.
- _____. (1943b). "De los surcos se levanta". *Revista Garcilaso* 2, s.p.
- _____. (1944). *Carolina Coronado poetisa romántica* (Tesis doctoral inédita). Director Joaquín de Entrambasaguas. Universidad de Madrid.
- _____. (1948). *Oda a la Reina del Irán*. Madrid: Tall. Gama.
- _____. (1950). *Oratorio de San Bernardino*. Madrid: Imp. Silverio Aguirre. [Reed. en Madrid: Torremozas, 2016 (con prólogo de Elena Medel).]
- _____. (1960). *Epitalamio a Fabiola*. Madrid: Estades.
- _____. (1969). *Plazuela de las obediencias*. Madrid: Imp. Aguirre.
- _____. (1974). "Celdas para aparcar azucenas azules". En *La vuelta y 19 cuentos más*, Carlos Murciano *et al.*, 121-138. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros. [Reed facsimilar. Estudio preliminar de María Payeras. Cuéllar: Ayuntamiento, 2010.] También en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/celdas-para-aparcar-azucenas-azules/> [01/03/2017].
- _____. (2011). *Obra poética*. Edición y estudio preliminar de María Payeras. Madrid: Eila Editores/Ayuntamiento de Cuéllar.

Recibido el 16 de marzo de 2017

Aceptado el 11 de abril de 2017

DIÁLOGO INTRAMUSICAL: INTERACCIÓN, COMUNICACIÓN Y METÁFORA DE LA CONVERSACIÓN EN LA MÚSICA BLUES

**INTRAMUSICAL DIALOGUE: INTERACTION, COMMUNICATION
AND THE METAPHOR OF CONVERSATION IN BLUES MUSIC**

Josep PEDRO

Universidad Complutense de Madrid

jpedro@ucm.es

Resumen: Partiendo de una investigación etnográfica y analítica sobre las escenas de blues en Austin, Texas y en Madrid, este artículo plantea el concepto de diálogo intramusical con el objetivo de indagar en las formas de comunicación dialógica que se establecen en la interpretación musical. Reflexionamos sobre la idea del blues como lenguaje musical regido por un sistema de convenciones y abordamos la metáfora de la interpretación como conversación a partir de los discursos de diversos músicos entrevistados.

Palabras clave: Diálogo intramusical. Interacción. Comunicación. Metáfora de la conversación. Blues.

Abstract: Based on an ethnographic and analytical research about the blues scenes in Austin, Texas and Madrid, this paper posits the concept of intramusical dialogue in order to explore the forms of dialogic communication that are established in musical performance. We will discuss the idea of blues as a musical language regulated by a system

of conventions, and we will approach the metaphor of performance as conversation by drawing on the discourses of different musicians that have been interviewed throughout the research.

Key Words: Intramusical dialogue. Interaction. Communication. Metaphor of conversation. Blues.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo parte del interés por las formas de comunicación dialógica que se establecen en la interpretación musical entre los intérpretes de un determinado grupo; los intérpretes y los públicos; y entre los intérpretes, los públicos y las tradiciones complejas y unificadoras de géneros musicales como el blues. Para entender y analizar estos procesos recurrimos al concepto de “diálogo intramusical”, nos apoyamos en la investigación de tesis (en curso) realizada sobre las escenas de blues en Austin (Texas) y Madrid, y asumimos que la música es un lenguaje que utilizamos para expresar sentimientos, emociones e ideas; para comunicarnos, situarnos en el mundo y transformarlo¹. Así, el aprendizaje y la interpretación del blues suponen familiarizarse con un tipo de lenguaje musical particular –un sistema de convenciones que implica determinadas reglas, lógicas y posibilidades.

La idea de “lenguaje musical” ha sido ampliamente asumida y discutida en el ámbito de la etnomusicología (Cruces, 2001; Keil, 1991; Richardson, 1999) y la educación musical (Peñalver Vilar, 2011, 2013), así como en los discursos sobre música popular (especialmente sobre jazz y blues) reproducidos por investigadores, periodistas, músicos y aficionados. Además, en el ámbito de la comunicación, Antonio Méndez (2016: 54) ha señalado que “la música puede y debe pensarse como otra forma de lenguaje que, a su vez, se cruza en la práctica con otros lenguajes socialmente vivos”². No obstante, la discusión de la música como lenguaje

1. A lo largo del artículo introduciré los discursos de músicos destacados de las escenas estudiadas, que han sido extraídos de las entrevistas realizadas durante la etnografía presencial en Austin y Madrid. En total he realizado 46 entrevistas en profundidad, 36 presenciales y 10 *online*. En el artículo me referiré a 7 de ellas (6 presenciales y 1 *online*; 5 publicadas y 2 inéditas), así como a testimonios recogidos en la observación participante *offline* y *online*.

2. Méndez (2016: 72) señala que el lenguaje verbal y la comunicación musical son espacios de

es todavía variable e imprecisa. En este trabajo empleamos la noción de “lenguaje musical” para referirnos tanto al sistema de convenciones que regula y posibilita la interpretación, el diálogo y la comunicación intramusical, como a la capacidad de expresarse a través de ese sistema de un modo comparable pero diferente al del lenguaje verbal –“hablando”, articulando frases, respondiendo y desarrollando, idealmente, una voz personal o propia. O, en otros términos, para referirnos tanto al conjunto de elementos formales y convenciones que definen un género musical como el blues, como a la apropiación y recreación práctica de ese sistema en la interpretación.

La discusión que planteamos desde una perspectiva etnográfica y semiótica se inscribe en la tradición de estudios sobre improvisación, dinámicas participativas y procesos de interacción en la interpretación musical. En este sentido, cabe mencionar la inspiración tomada de investigaciones sobre la improvisación en el jazz (Berliner, 1994; Monson, 2009), debates sobre calidad musical en función de la interacción (Tsioulakis, 2013) y discusiones sobre dinámicas presentacionales y participativas en la performance (Turino, 2008). Asimismo, hay que destacar el trabajo de los sociólogos Robert Faulkner y Howard Becker (2009) sobre el repertorio del jazz. Su pregunta de partida –¿cómo consigue un grupo de gente, que no ha preparado una actuación musical, darla de manera efectiva? (Faulkner y Becker, 2009: 1)– remite directamente al objetivo planteado, si bien la distinta naturaleza de los músicos estudiados y el interés de estos autores en resaltar el conocimiento mínimo necesario para sacar adelante una actuación musical (en tanto trabajo) plantea diferencias significativas. En cualquier caso, cabe señalar que, tanto en el blues como en el jazz, la interpretación grupal sin ensayos previos no se basa únicamente en el conocimiento común de ciertas canciones de la tradición sino, sobre todo, en la apropiación y negociación práctica del sistema de convenciones que posibilita el acuerdo y guía la interpretación.

“aprendizaje compartido, de carácter social, comunicativo, común” y que “la condición musical, como la condición lingüística, es una condición dialógica”, caracterizada por la interacción recíproca y continua entre “música, lenguaje y cultura.” No obstante, indica que “música y lenguaje no pueden identificarse sin más aunque sea sólo porque la primera carece de la canalización referencial y semántica que define al segundo” (2016: 56). Como muestra su amplia y cuidadosa discusión (2016: 53-85), la música es un tipo de lenguaje muy particular y complejo, del que han hablado autores ilustres como Darwin, Rousseau o Lévi-Strauss, entre otros. Sin duda, la reflexión sobre música y lenguaje puede conducir a largas discusiones técnicas. No obstante, nuestro principal interés es comprender el modo en que los músicos de las escenas de blues en Austin y Madrid asumen y utilizan la idea de lenguaje musical.

El blues resulta especialmente interesante para investigar la experiencia de la interacción y la comunicación intramusical debido a su lugar fundacional en el desarrollo de la música popular, así como a la importancia de la espontaneidad en su interpretación. Además, la accesibilidad de sus formas es especialmente apropiada para el encuentro creativo e improvisado entre músicos expertos y principiantes³. En este sentido, el prestigioso trompetista de jazz Wynton Marsalis se ha referido a la constitución del blues como lugar de encuentro y entendimiento común: “Es como si el *blues* hubiera nacido para proporcionarnos una excusa para tocar juntos, para entendernos. Cuando te veas invadido por las dudas, acude al *blues*. Verás que siempre está ahí” (2010: 77). Desde su identidad afroamericana, Marsalis afirma la posibilidad extraordinaria de recurrir al blues como “la música de todos” durante una actuación o colaboración musical. Sugiere que tocar blues supone una incursión en un terreno cultural común y, de manera metafórica, una vuelta a las raíces, al hogar.

A modo de introducción, es importante señalar que la gran mayoría de los músicos especializados en Austin y Madrid asumen, tanto explícita como implícitamente, que el blues es un lenguaje musical complejo que hay que conocer en profundidad. No obstante, en Madrid se aprecia un mayor énfasis en la discusión específica y la reproducción explícita del término “lenguaje musical”⁴. El joven guitarrista madrileño Sergio Álvarez nos proporciona un ejemplo claro del uso habitual, ya que en la publicidad de sus clases particulares invita al alumno potencial a sumergirse en el “lenguaje del blues” a través de “escalas y [formas de] acompañamiento”; a aprender “a tocar como los grandes: B.B. King, Albert King, Johnny

3. Como ejemplo de esta espontaneidad y accesibilidad podemos señalar que, mientras los músicos de baile con repertorio de jazz en los que centran Faulkner y Becker (2009: 38-42) recurren a partituras y a libros de referencia como el *Real Book* para llegar a acuerdos en la interpretación, en el ámbito del blues no se exige leer notación musical (muchos de los referentes históricos no sabían) y el nivel de conocimientos teóricos necesario para interpretar grupalmente es menor. Frente a la comunicación a través de símbolos de notación musical, en la interpretación del blues predomina lo que Alfred Schutz (1971: 165) llamó una “mecánica del sonido” basada en el reconocimiento de sonidos y convenciones musicales que remiten al conocimiento compartido sobre una tradición musical. No obstante, cabe señalar que, por su flexibilidad, la estructura básica del blues puede adquirir múltiples y complejas formas, habitualmente a través de su interrelación con el jazz. Peñalver Vilar (2013: 114) proporciona ejemplos sobre la evolución de las estructuras y el lenguaje empleado en la improvisación del blues, diferenciando sus usos en subgéneros de blues y jazz (*classic blues*; *swing*; *be bop*; *jazz fusión*).

4. En consonancia con las conclusiones provisionales sobre apropiación musical en Austin y Madrid (Pedro, 2015), pensamos que la distancia de la escena madrileña con respecto a la tradición original del blues ha favorecido un tipo de apropiación más especializada y conscientemente analítica.

Winter, Otis Rush...”; y a familiarizarse con los subgéneros de “Chicago, Texas y West Coast” (*post* publicado en *Facebook*, 25/01/2016). También se refiere a la posibilidad de aproximarse al funk, el rock y el jazz desde el blues. De este modo, el lenguaje musical del blues se entiende principalmente en relación a la dimensión melódica y solista del género, así como al tipo de acompañamiento instrumental que lo caracteriza y a las estructuras armónicas propias del blues (si bien no aparecen nombradas). Asimismo, la invitación a “tocar como los grandes” se relaciona con la imitación y el diálogo con voces musicales de la tradición. Por último, las referencias a géneros afines como el funk, el rock y el jazz tienen que ver con la constitución del blues como punto de referencia fundacional de la música popular, además de con la búsqueda de mayores oportunidades de negocio.

En la primera parte del artículo expondré brevemente las principales características musicales del sistema de convenciones del blues, contextualizando sus usos y planteando ejemplos diversos. En términos semióticos, introduciré elementos de la sintaxis del blues y me aproximaré a su dimensión semántica y pragmática. En la segunda parte exploraré las formas de interacción y diálogo intramusical en mayor profundidad a través de la metáfora de la interpretación musical como conversación verbal, que nos conducirá a discusiones sobre el desarrollo de voces musicales propias.

2. EL BLUES COMO LENGUAJE MUSICAL: SISTEMA DE CONVENCIONES E INTERACCIÓN DIALÓGICA

Las personas que cooperan para producir un trabajo artístico se apoyan en sistemas de convenciones—acuerdos previos más o menos estandarizados que son habituales y que informan sobre lo que debe y/o puede hacerse en cada obra (Becker, 2008: 29). En este sentido, las convenciones permiten el entendimiento entre los músicos participantes y contribuyen al efecto emocional creado entre ellos, así como entre ellos y el público (Íbid.: 30). Como avanzábamos, lo que denominamos “el lenguaje del blues” se caracteriza por una serie de convenciones musicales e interaccionales, históricamente desarrolladas y reinterpretadas, que resultan fundamentales para entender su modo de expresión y comunicación. Nos centraremos en tres elementos fundamentales: las estructuras armónicas, que constituyen

el marco o contexto de acción de una interpretación; la escala de blues como principal escala melódica, empleada en la articulación de frases y solos; y el uso de la llamada y respuesta (*call and response*) como forma de interacción dialógica.

2.1. Estructuras armónicas: el contexto de acción

En primer lugar, cabe señalar que la estructura fundamental del blues es el “blues de doce compases”; una estructura cíclica sencilla (basada en la sucesión de potencialmente infinita de *chorus*, “vueltas” o “ruedas” – en palabras de los músicos estudiados), organizada en torno a los grados I, IV y V de la escala, que en su forma más habitual se asocia al uso de acordes de séptima de dominante y a la estructura narrativa AAB. Desde la perspectiva interaccional que proponemos, basada en el uso práctico de los músicos estudiados, su principal “virtud” es su accesibilidad, flexibilidad y capacidad para crear marcos apropiados para la interacción grupal y la improvisación⁵. Algunos ejemplos de canciones de blues con la estructura de doce compases incluyen “Sweet Home Chicago” (Robert Johnson, 1937), “Baby What You Want Me To Do” (Jimmy Reed, 1959) y “Rock Me Baby” (B.B. King, 1964). Esta estructura de blues y los cambios armónicos I-IV-V han sido utilizados extensamente en otros géneros como el jazz, el rock ‘n’ roll, el soul, el rock y el pop. Así, se componen canciones con una estructura de blues (o con ligeras variaciones de ella), pero con un tratamiento rítmico y/o melódico distinto. Es decir, que una estructura de blues puede tener un ritmo de rock ‘n’ roll, o servir como lienzo para una improvisación jazzística.

Además del blues de doce compases, en la investigación etnográfica realizada hemos podido comprobar la interpretación práctica de otras estructuras como el blues de ocho compases, ejemplificado en la canción “Key to the Highway” (Big Bill Broonzy, 1941); el de dieciséis compases, al estilo de “Hoochie Coochie Man” (Muddy Waters, 1954); y el “blues menor”, definido en la práctica por canciones como “The Thrill is Gone”

5. Entre otras formulaciones más complejas y discutidas, la improvisación musical ha sido definida como la creación espontánea de música en el transcurso de la interpretación (Monson, 2002: 114; Nettl y Russell, 2004: 9). Cabe afirmar que la improvisación se basa en el conjunto conocimientos teóricos y prácticos aprendidos por un músico, así como en su necesaria y entrenada adaptación a determinadas estructuras y lógicas musicales, a las que debe responder espontáneamente en distintas situaciones espaciotemporales.

(B.B. King, 1969) y “As the Years Go Passing By” (1967), entre otras. La interpretación de éste último en *jam sessions* y conciertos de blues en Austin y Madrid resulta mucho menos habitual que la del blues en su forma más estándar, definido por una estructura mayor y una escala ambigua como la del blues –que admite notas propias de la escala mayor y menor. También cabe señalar la existencia de estructuras particulares propias de *standards* influyentes como “Call It Stormy Monday (But Tuesday Is Just as Bad)” (T-Bone Walker, 1947) o “Nobody Wants You When You’re Down And Out” (Bessie Smith, 1929), y de canciones de blues que se mantienen en el grado I en todo su desarrollo: por ejemplo, “Crawling King Snake” (John Lee Hooker, 1949) y “Smokestack Lightnin’” (Howlin’ Wolf, 1956)⁶.

2.2. Escala de blues: melodía, fraseo y voz musical

A nivel melódico, el blues se caracteriza por el uso de la escala de blues y la incorporación de *blue notes* –notas “tristes”, “azules” o “quebradas” que se utilizan como recurso expresivo para hacer inflexiones y obtener la sonoridad que es propia del género. Creada en el sur de EE.UU por los afroamericanos descendientes de esclavos, la escala de blues se considera una extensión de la escala pentatónica menor, resultado de la hibridación entre elementos africanos y europeos (Keil, 1991: 30-34; Murray, 1976: 63). El desarrollo de las *blue notes*, por tanto, puede entenderse desde el punto de vista de la diáspora africana (especialmente de países de África occidental como Senegal, Gambia y Mali) (Floyd, 1995: 75), y también apunta hacia su uso en diversos géneros de la música popular, donde ha sido apropiado por multitud de cantantes y músicos que recurren a cantos melismáticos y al estiramiento de notas durante la interpretación.

En el desarrollo histórico del blues, estas inflexiones provienen del uso de la voz como instrumento de expresión y comunicación básico y principal. Paulatinamente, esos sonidos fueron imitados y desarrollados en los instrumentos, a menudo recurriendo a artefactos como cuellos de botellas (*bottlenecks*), navajas o cuchillos que, empleados sobre las cuerdas

6. Para Faulkner y Becker (2009: 18-19), las canciones que –debido a su popularidad– se convierten en *standards* “constituyen una reserva de canciones que los intérpretes pueden tocar en el caso de que las conozcan, de que quieran interpretarlas y de que las condiciones lo permitan.” Así, el repertorio no es solo un listado previo de temas que pueden interpretarse durante la actuación sino que constituye una especie de depósito potencialmente común que se acciona y cobra vida en la interpretación colectiva.

de la guitarra, servían para acompañar a la voz, conseguir una textura musical única y realizar interacciones de llamada y respuesta. Junto a ello cabe mencionar el desarrollo de técnicas expresivas (*bendings*, *vibrato*, *glissando*, *tremolo*, *pull-off*, etc.) a través de las cuales se construye y se expresa la voz musical. Véase un análisis musicológico sobre el estilo de B.B. King en Richardson (1999).

Si bien la importancia atribuida a las *blue notes* es unánime en los estudios académicos, los especialistas la han definido de “muy distinta manera” (Tirro, 2001: 75). Entre ellas resaltamos su identificación con el uso de la tercera menor y la séptima menor en contextos mayores; el uso de la cuarta aumentada o quinta disminuida; y las reflexiones sobre sistemas de afinación y temperamento, que aluden a una afinación baja del séptimo grado y al uso de la “tercera neutra” –una nota no prevista en la música “cult”, que desprovee a las escalas mayor y menor de su carácter esencial (Reig Bravo, 2011: 93-98)⁷. Es decir, que el lenguaje del blues (en su articulación armónica y melódica) se caracteriza por dar cabida a combinaciones entre mayor y menor, que contradicen su tradicional dicotomía.

Así, si aceptamos provisionalmente, como estrategia operativa, la convención cultural básica que asocia el sonido mayor con lo alegre y el menor con lo triste (presente, por ejemplo, en Frith, 1996 y Curtis y Bharucha, 2010), podríamos sugerir que su creación original en el plano musical representaba, en cierta medida, la propia comprensión vital de los afroamericanos, marcada –más que por su oposición– por la continuidad de alegría y tristeza como aspectos entrelazados y constitutivos del mismo flujo experiencial. Con ello, aun reconociendo la ambigüedad que necesariamente implica asociar emociones a la música, apuntamos hacia la relevancia del contexto represivo de discriminación racial en el que se desarrolló el blues (*Jim Crow*), al sentimiento de tristeza del que emerge, y también al desarrollo del género como una forma de diversión, evasión, catarsis y “contradecaración” (Murray, 1976: 45, 54, 68).

7. Reig Bravo (2011) explica con claridad las diferencias entre el sistema temperado, surgido en el seno de la llamada música “cult”, y la afinación atemperada o “expresiva”, asociada a músicas de tradición vocal.

2.3. La llamada y respuesta: interacción dialógica en la interpretación musical

La llamada y respuesta es una forma de interacción dialógica originaria de la tradición cultural africana y con un papel fundamental en el desarrollo de la música afroamericana y la música popular occidental. Como característica esencial de la tradición afroamericana, presente en las canciones de trabajo y los espirituales (principales antecedentes del blues), así como en el hip hop contemporáneo, entre otros muchos géneros, la llamada y respuesta se ha entendido como un puente de unión entre la música y otras formas de expresión cultural que, junto a la improvisación, el montaje y la dramaturgia, proporcionan claves hermenéuticas sobre el abanico completo de prácticas artísticas negras (Gilroy, 1999: 78). Además, como modelo de interacción dialógica, la llamada y respuesta “simboliza y anticipa (pero no garantiza) relaciones sociales nuevas y no-dominantes”, recordando que en su práctica participativa hay un momento democrático y comunitario que permite desarrollar tradiciones artísticas a través de “intensos y, a menudo, amargos diálogos” (Gilroy, 1999: 79).

En la interpretación del blues, la interacción y comunicación dialógica entre distintas voces del grupo puede producirse de diversas maneras. En primer lugar, distinguimos un patrón de llamada y respuesta caracterizada por la llamada del líder y la respuesta al unísono de los acompañantes o, en otros términos, la llamada de una voz individual (erigida como principal) y la respuesta de una voz colectiva (resultado de la unión de las voces acompañantes). Encontramos un ejemplo claro en la canción “Manish Boy” (1955), donde Muddy Waters ejerce de cantante y líder al tiempo que la banda le acompaña con un hipnótico *riff* –una frase musical que se repite y que, en este caso, proporciona una contestación y un marco estable para la declaración cantada.

Un segundo tipo de interacción de llamada y respuesta se produce en la contestación y potencial conversación musical entre distintas voces instrumentales de un mismo grupo. En cierta medida este tipo de interacciones intragrupales están presentes, de manera más o menos continuada y acentuada, a lo largo de toda una interpretación musical del blues, especialmente en las cuestiones relativas a la interacción de voces vocales e instrumentales y a la dinámica musical –entendida como la

graduación y el control colectivo de la intensidad del sonido⁸. Se produce cuando los miembros de un grupo asumen y desarrollan su rol con éxito, al tiempo que permanecen atentos y reaccionan a lo que cada uno de los participantes está haciendo⁹.

La interacción de llamada y respuesta entre voces instrumentales de un grupo se hace más explícita y se comunica con mayor claridad al público cuando se produce entre dos voces solistas como, por ejemplo, la guitarra y la armónica. Consideremos un ejemplo observado en la escena de blues de Austin. En ciertos momentos de sus actuaciones, el cantante-armonicista Birdlegg interpela verbalmente al guitarrista de su banda (que puede variar según la ocasión) diciéndole: “*Come on, talk to me!*” [“¡Vamos, háblame!”]. Así, realiza una llamada verbal al solista, esperando que éste, a su vez, inicie una llamada musical a través de la ejecución de una frase con la guitarra a la que el propio Birdlegg contestará de manera improvisada mediante la interpretación con la armónica. En este sentido, si bien Birdlegg (en tanto líder de la banda) inicia la llamada verbalmente, esta forma de estimular a su compañero solista le sitúa a él en el lugar del que responde (tradicionalmente el del grupo acompañante) hasta que la diferencia entre ambos roles se erosiona durante el diálogo intramusical.

Por último, encontramos un tercer tipo de interacción de llamada y respuesta entre los músicos y los públicos de música en vivo. Por una parte, el cantante-*frontman* o el guitarrista líder de la banda tiende a saludar al público asistente mediante una interpelación verbal más o menos entusiasta, orientada a involucrar a los aficionados. Por otra parte, a menudo se incita al público a participar en la interpretación de una canción haciendo palmas con las manos o respondiendo, repitiendo o completando ciertas frases y sonidos de la canción. Si bien su éxito es variable en la práctica, este tipo de interpelaciones verbales y/o gestuales se usan habitualmente para atrapar

8. En la tradición de la llamada “música clásica” la dinámica está regulada e indicada en las partituras según distintos niveles de intensidad (matices dinámicos): *piano* (suave), *mezzopiano*, *mezzoforte* y *forte* (fuerte). En cambio, en el blues y en el jazz la dinámica se regula o se “cocina” de manera improvisada mediante la continuidad del diálogo intramusical entre las diferentes voces del grupo. El control y el uso performativo de la dinámica como signo de calidad musical y forma de estimular el impacto emocional de la música sobre el público es importante y, a menudo, diferencia a músicos experimentados y *amateurs*.

9. Por las características y las respectivas historias de cada instrumento, los músicos de una banda tienden a cumplir distintos roles convencionales en el grupo, que condicionan tanto la forma de tocar de cada uno como las expectativas de otros músicos y públicos. Nos interesa identificar tres roles básicos de la interpretación grupal en el blues: el de cantante en tanto *frontman* y líder (canónico), que da indicaciones al resto y distribuye los solos; el de los solistas; y el de la sección rítmica.

la atención, elevar el ánimo y generar, aunque sea provisionalmente, un tipo de interacción más participativa y comunitaria entre los músicos y el público.

3. DIÁLOGO INTRAMUSICAL Y METÁFORA DE LA CONVERSACIÓN

En esta sección evaluaremos con mayor detenimiento los procesos de diálogo e interacción intramusical a partir de la “metáfora de la conversación”, una expresión que tomamos de la etnomusicóloga Ingrid Monson (2009), que ha investigado el tema a partir de entrevistas con músicos de jazz estadounidenses. Monson señala que la metáfora de la interpretación musical como conversación verbal sugiere tanto una analogía entre la música y el habla, como un énfasis en la sociabilidad que implica la interpretación musical (Monson, 2009: 97). En este sentido, si consideramos la expresión comunicativa del habla como acción discursiva entre un enunciador y un enunciatario, la oración “tocar es como conversar” (que encontramos en la base de la metáfora de la conversación) afirma el papel de la música como forma de expresión de un sujeto individual o colectivo (enunciador) que tiende a comunicarse con uno o varios interlocutores (enunciatario)¹⁰.

Basándonos en la observación realizada y en el tipo de expresiones verbales empleadas por los participantes, proponemos diferenciar tres formas básicas de diálogo e interacción intramusical a través de las cuales se articula la metáfora de la conversación: la interpretación musical colectiva como conversación; la llamada y respuesta a dúo como conversación; y el potencial desarrollo de una voz individual propia dentro del marco del blues.

3.1. Interpretación musical colectiva como conversación

En lo que respecta al primer aspecto, la metáfora de la interpretación musical grupal como conversación verbal fue expresada, de manera certera, por el cantante-guitarrista blanco Woody Russell (residente en Austin):

10. Entendemos que, independientemente de la intencionalidad de los autores y los intérpretes, la interpretación musical pública (performance) es un acto comunicativo en sí mismo, que comunica a través del sonido, el discurso verbal y la comunicación no verbal (gestos, posturas, atuendos, actitudes, etc.).

Los músicos que más admiro tocan como si estuvieran teniendo una conversación, como si estuvieran hablando entre ellos como nosotros ahora mismo. Así que no se trata de estar gritándonos los unos a los otros todo el tiempo. Hay veces en las que vas a decir algo más y veces en las que no vas a decir demasiado porque unas palabras bastarán. Creo que es exactamente la misma aproximación que tomo para tocar un blues. Estás teniendo una conversación y estás tratando de comunicar ciertos sentimientos a un oyente. Así que si quieres gritarles todo el rato, puedes hacerlo... si lo necesitas. Pero yo prefiero abordar la conversación de una forma más sutil y concentrarme en que cada nota cuente, como si estuviese cuidadosamente seleccionando las palabras que digo en una conversación. Creo que es más importante comunicarse que mostrar tu habilidad técnica (Pedro, 2014a).

Russell estableció una comparación estructural entre la interpretación musical y la conversación; entre la expresión de frases musicales y frases verbales, entre la “pronunciación” de una nota y de una palabra. Además, señaló que la forma de expresarse a través de la interpretación depende del contexto particular. Es decir, que los músicos –igual que los hablantes– deben adaptar su actuación social de manera pragmática, regulando tanto el número de notas-palabras que emplean como el volumen al que las dicen; cuánto susurran y cuánto gritan. En consonancia con nuestro planteamiento inicial, Russell también asumió que la conversación musical se produce tanto entre los músicos de un grupo como entre los músicos y los públicos. El cantante-guitarrista expresó su voluntad de comunicar “ciertos sentimientos” al público y enfatizó la importancia de abordar la conversación musical con sutileza, buscando que cada nota resulte significativa. Frente a la exhibición técnica (también asociada al “grito”), destacó que una disposición comunicativa “cuidadosa” contribuiría positivamente a la efectividad comunicativa de su propuesta musical o “mensaje”.

En el ámbito de la escena de blues en Madrid, el pianista Jorge “Raspa” García y el cantante-guitarrista César Crespo coincidieron en que

la interpretación musical es una forma particular de hablar y conversar, y subrayaron la importancia de practicar en situaciones de interacción grupal. Partiendo de su aprendizaje en lugares de interacción musical y encuentro social, “Raspa” explicó que:

Estas músicas [como el blues y el flamenco], por más que suene a tópico, donde se aprenden de verdad es tocando en la calle con la gente y en los bares, no en tu casa. Tú en tu casa puedes estudiar mucho y lo tienes claro, pero realmente cuando llegas a entender de qué va [...] es cuando conoces a la gente y ves lo que tienen que contarte. Y aunque no te lo cuenten, solamente con verles ya aprendes muchísimo (entrevista personal, Madrid, 05/03/2015).

Refiriéndose a la interpretación espontánea del blues y el flamenco como géneros afines, “Raspa” García atribuyó una mayor importancia y autenticidad a la “calle” y a la interacción grupal en bares que al estudio formal e individual –también necesario en un nivel previo¹¹. Además, proyectó una concepción de la interpretación musical como proceso a través del cual se conocen ciertas características personales y emocionales de otros músicos, de quienes puedes aprender a través de la comunicación verbal y no verbal.

La construcción de una voz musical colectiva, conformada por la interrelación dialógica de voces individuales, se asienta sobre una serie roles y modos de expresión convencionales que han sido establecidos históricamente (como indicábamos antes, distinguimos entre cantante-líder, solistas y sección rítmica). El discurso de César Crespo evidenció su aceptación positiva de los roles interpretativos: “al final se trata de asumir el papel que tienes y, una vez tienes eso, puedes jugar por encima” (entrevista personal, Madrid, 05/03/2015). Lejos de concebirlo como una limitación, César se refirió al sistema de convenciones del blues como un punto de encuentro y de partida sólido, pero permeable a otras influencias y estilos musicales. Hay espacio y margen para la redefinición del rol instrumental, pero ésta se asienta –especialmente en una interpretación improvisada–

11. La oposición entre calle y escuela formal se encuentra también en el discurso de otros músicos de blues y jazz entrevistados, donde se alude a la calle como lugar físico y simbólico vinculado al aprendizaje y a la interpretación de músicas populares.

en el sistema de convenciones común que posibilita la interpretación colectiva en primer lugar. De lo contrario, cuando un miembro del grupo rompe una norma básica sin que los demás estén preparados, puede surgir el malentendido intramusical –una equivocación en la performance grupal fruto de la falta de entendimiento común y/o el desacuerdo sobre las normas, que contribuye a que la calidad de la interpretación musical pública se resienta.

Como en todas las conversaciones, el silencio juega un papel importante en la conversación musical que mantienen los miembros de un grupo durante la interpretación. De hecho, en la cultura del blues se valora positivamente la capacidad para utilizar el silencio como un recurso expresivo de la interpretación musical, tanto colectiva como solista. El armonicista Steve Power (residente en Austin) partió de las críticas negativas a la sencillez estructural del blues para establecer una distinción entre los participantes “desinformados” y los experimentados, y destacar la importancia del silencio y los matices:

A menudo, los desinformados critican el blues por ser una música sencilla, pero ahí reside su dificultad y su poder. Es difícil tocar algo que es tan sencillo en su estructura pero tan increíblemente matizado en su ejecución. Todo lo que escucha el músico no iniciado son tres acordes y mucho volumen [...]. No se dan cuenta de que, a menudo, la verdadera declaración está en el silencio. En esa nota larga y doblada que luego resuelve, a veces antes del beat, a veces detrás y a veces justo en el punto. Tensión y liberación, y eso conlleva dinámica e intuición (Pedro, 2014b).

Frente a la ejecución mecánica de los tres acordes básicos (I-IV-V) y el uso del volumen alto como forma de expresión “precaria” (frecuentemente asociada al blues-rock), Power enfatizó la importancia del silencio y del juego interaccional con respecto al *beat* –entendido como unidad de tiempo básica de una pieza musical. Así, sugirió que el desarrollo de la capacidad para anticipar intuitivamente la dinámica grupal y responder de manera espontánea exige tiempo, dedicación y paciencia.

Como Power, tanto “Raspa” García como César Crespo incidieron

en la importancia del silencio y se refirieron a la habilidad de “saber callarse” –mantener la voz de acompañamiento a un volumen adecuado y respetar los turnos de palabra para que la voz colectiva de un grupo sea, idealmente, una construcción coherente y unificada de la cual pueden emerger distintas individualidades. También remarcaron la importancia de escuchar, tanto para apropiarse la tradición como para interpretar blues colectivamente, y destacaron la necesidad de mantener una actitud dialógica activa y respetuosa, tanto en la música como en la vida. Así, para que una conversación musical entre varios participantes constituya verdaderamente un intercambio comunicativo –y no una mera yuxtaposición de voces o un “diálogo de sordos”– es necesario respetar acciones básicas de la conversación que no siempre se siguen (ni el ámbito verbal ni en el musical), como la escucha atenta, la respuesta fática y la exposición ordenada de opiniones.

3.2. Llamada y respuesta a dúo como conversación

La metáfora de la conversación se encuentra también en la interacción dialógica de la llamada y respuesta entre dos miembros de un grupo. Por una parte, en un nivel próximo a la “interpretación colectiva como conversación” encontramos la interacción constante entre instrumentos como la guitarra y la batería, negociada dialógicamente durante el flujo temporal de una actuación. La labor del baterista consiste en crear una pauta rítmica común y en interactuar con el solista respondiendo a sus fraseos, adivinando sus intenciones, transmitiéndole fuerza para que suba la intensidad o, por el contrario, percibiendo su voluntad de bajar la dinámica para expresarse de un modo más sutil.

Por otra, cuando la interacción de llamada y respuesta se produce entre dos solistas asistimos más claramente a una conversación musical entre dos voces individuales, que se escuchan y responden en el primer plano de la interpretación. En estos casos se advierte una similitud estructural entre el proceso de hablar y el de tocar, puesto que los dos solistas involucrados –igual que los participantes de una conversación– se responden espontáneamente en función de lo dicho por su interlocutor y de su conocimiento sobre el tema. Además, puede producirse también un contraste en el timbre de las frases que pronuncian los participantes, tanto por el sonido particular de cada instrumento como por la combinación de

distintos registros (más graves y más agudos).

El cantante-guitarrista británico Stevie Zee (residente en Madrid) recurrió a la metáfora de la conversación para explicar las interacciones de llamada y respuesta que él y Naco Goñi buscan deliberadamente durante ciertos momentos de la interpretación:

Es como una conversación. Yo te digo algo y tú a veces utilizas una parte de mi frase para tu respuesta. Es un intercambio que está ocurriendo todo el tiempo, desde el principio de la canción. A veces lo acentuamos en el solo cuando, literalmente, estamos intercambiando una frase. Es interesante porque muchas veces podemos mantener una conversación con frases diferentes [...] Esa interacción es lo que nos mola porque así aprendemos cada vez más cómo somos (Pedro, 2013b).

Por una parte, Zee señaló que la interacción intramusical es constante a lo largo de una interpretación, refiriéndose así como idea de la “interpretación colectiva como conversación” (“un intercambio que está ocurriendo todo el tiempo”). Además, su referencia a la acentuación de la interacción entre voces instrumentales durante las partes improvisadas de los solos demuestra que el planteamiento de interacciones conversacionales de llamada y respuesta a dúo supone un paso más en la relación dialógica entre los participantes de una actuación grupal. En la valoración que Zee realiza de ese momento de intercambio dialógico resulta interesante destacar que la respuesta de un instrumentista puede partir de la frase de llamada realizada por su compañero. Es decir, que como en los planteamientos dialógicos de Bajtin, la voz musical propia se construye a partir de las palabras del otro¹².

Este tipo de conversación musical a dúo tiende a producirse sobre un marco rítmico y armónico creado por la batería y el bajo, instrumentos que –por sus respectivos roles en el grupo– juegan un papel fundamental en la creación y mantenimiento de un patrón rítmico dinámico, aunque esencialmente estable, sobre el cual se desarrollan nuevas capas sonoras y

12. Cabe recordar que la aproximación musical e interpersonal que caracteriza a la llamada y respuesta conversacional se produce sobre la base de un consenso estilístico previo, acordado entre las voces que lideran formalmente la formación (en este caso, Stevie Zee y Naco Goñi).

tratamientos melódicos y solistas. “Escoltados” por la sección rítmica, los diálogos de llamada y respuesta a dúo suponen un proceso de acercamiento mutuo y búsqueda de entendimiento entre los músicos involucrados, que deben adaptar su habla instrumental al flujo temporal de la canción y a las intervenciones de su interlocutor, reaccionando espontáneamente y avanzando hacia la intensificación musical. En la práctica cotidiana, la interacción conversacional a dúo tiene formas y resultados variables, incluso cuando el diálogo intramusical se produce entre dos músicos conocidos que tocan juntos habitualmente.

Esta variación evidencia que la conversación musical, como la verbal, está condicionada por las circunstancias espaciotemporales en las que tiene lugar, así como por los estados de ánimo y el entendimiento cambiante de los participantes. Es decir, que si bien el tipo de interacción puede ser practicada con regularidad (y la propia actuación puede ser registrada fácilmente a través de las tecnologías digitales), la interpretación y la conversación musical a dúo están indisolublemente vinculadas a la situación concreta, al “aquí” y al “ahora”, a la irrepetibilidad de un momento que se escapa. Por ello, desarrollar la conversación musical con éxito supone siempre un reto; una aspiración práctica a redescubrir y transformar en la interpretación musical espontánea y parcialmente improvisada.

Con el tiempo y la experiencia, el planteamiento de este tipo de diálogos e interacciones intramusicales va naturalizándose en la performance, de manera que los músicos más experimentados desarrollan ciertos automatismos instintivos en función de pautas interpretativas aprendidas dialógicamente de la tradición y la experiencia compartida, que hacen que la comunicación verbal y gestual no sea tan necesaria. Para entender esta naturalización del lenguaje musical y su manifestación práctica en la interacción conversacional, es importante valorar, además del talento y la experiencia acumulada, la capacidad instantánea para identificar e interpretar cada situación musical¹³. En este sentido, Birdlegg explicó que una de las grandes cualidades de un artista está en su habilidad

13. Como cualquier encuentro social, el diálogo intramusical tiene como fundamento “la definición de la situación en que se da. Un participante sólo sabe cómo actuar una vez que ha identificado la situación, el significado del encuentro, lo cual supone un acuerdo entre los participantes sobre los temas que se pueden tratar en él, los valores a los que han de sentirse obligados, las finalidades del encuentro, los actores que puedan participar y los roles de que están investidos, y el grado de implicación y de adhesión apropiados a la situación” (Peñamarín, 1980: 144).

para interpretar música sin aparente esfuerzo o necesidad de pensar, para hacerlo con convicción y seguridad en lugar de intentarlo, para fundirse finalmente con la propia música al comunicarla y encarnarla públicamente –al ser identificado inequívocamente con ella (Pedro, 2016). Cuando los músicos alcanzan este grado de apropiación del lenguaje del blues y su interpretación se percibe como poderosamente instintiva, los aficionados recurren verbalmente a una serie de expresiones relacionadas con la autenticidad, el ímpetu y las agallas.

En otros casos, la relación entre los miembros de un dúo musical alcanza un punto en que, como sucede a menudo en una pareja, la comunicación no verbal puede resultar más informativa y efectiva que la comunicación verbal. Es el caso de Fede Aguado y Osi Martínez, dos músicos madrileños que han tocado juntos a dúo durante más de veinte años. En una entrevista personal, Osi Martínez explicó que, después de haber tocado con un gran número de músicos a lo largo de su carrera, sentía una conexión musical especial con Fede Aguado, a quién se refirió como su “hermano de blues” (Pedro, 2013a). Incluso por encima de su relación personal –donde hay espacio para el desacuerdo–, Osi subrayó que una mirada al principio del concierto basta para conocer el estado de ánimo y la actitud de su compañero hacia la performance, y que después ya no es necesario ni mirarse para tocar. Este entendimiento musical mutuo y naturalizado les permite improvisar con mayor facilidad, controlar la dinámica conjuntamente, interpelar al público y contar historias sobre las canciones y sobre ellos mismos.

3.3. El desarrollo de voces musicales propias

Como advertíamos, la asunción de la metáfora de la conversación en el blues está presente en los discursos de músicos y aficionados, así como en las opiniones y valoraciones sobre grupos, músicos y actuaciones particulares. En el caso del desarrollo de voces musicales propias, podemos partir de las referencias a “hacer hablar” a un instrumento musical y a “hablar” a través de un instrumento. Al asumir y referirse a la capacidad de “hablar” musicalmente, los participantes reconocen el carácter dialógico de la interpretación y la conversación potencial entre músicos o entre músicos y públicos. En este sentido, cabe recordar la canción “Make My Guitar Talk, Talk, Talk To You” (1994), una composición de W.C. Clark (“padrino” del

blues en Austin) en la que asume –a través de la interpretación de un relato en primera persona– la capacidad de hacer hablar a la guitarra como forma de interpelar al público y seducirlo:

*I'm travelling through, I hope you love me too
I'll sing, I'll sing my heart out for you
And I'll make my guitar talk, talk, talk to you*

*You can dance, dance from 10 till 2
You can shout and make all your dreams come true
And I'll make my guitar talk, talk, talk to you*

*I'll play the blues, I'll play you a boogie or two
And I'll sing a song over and over to you¹⁴.*

Tanto en los casos observados en la etnografía como en la canción de Clark, el músico que es capaz de hacer hablar a un instrumento alcanza un logro musical y comunicativo de gran importancia, que refuerza su conexión emocional con el público. En la canción “Make My Guitar Talk, Talk, Talk To You” (“Hacer que mi guitarra te hable, te hable y te hable”), el narrador –un músico de gira con el que Clark queda identificado a través de la performance– anuncia su llegada, espera que el público le acoja con el mismo “amor” con el que él se dirige a ellos, y promete entregarse con dedicación, cantando desde el corazón y tocando blues y boogie-woogie. En ese encuentro y proceso de entrega, donde invita a los asistentes a que bailen y “hagan sus sueños realidad”, su capacidad para “hacer hablar” a la guitarra juega un papel fundamental (el más importante si atendemos a las repeticiones y al título de la canción).

W.C. Clark también se refirió a la capacidad de hablar a través de la guitarra en sus actuaciones en directo, donde interpelaba a su guitarrista Patrick Thomas pidiéndole que le hablase: “*Talk to me, Patrick*” (“Háblame, Patrick”) (Austin, 19/03/2016), del mismo modo en que el pianista madrileño Jorge “Raspa” García, en una *jam session* del grupo

14. “Estoy viajando y de paso, espero que tú me quieras también / Cantaré, cantaré para ti desde el corazón / y haré que mi guitarra te hable, te hable y te hable / Puedes bailar, bailar de diez a dos / Puedes gritar y hacer tus sueños realidad / y haré que mi guitarra te hable, te hable y te hable / Tocaré el blues, tocaré un boogie o dos / Y te cantaré una canción una y otra vez.”

The Tremendous (Madrid, 05/03/2015), interpelaba a un compañero de la sección de vientos mediante la exclamación: “¡habla!” A diferencia del caso previo de Birdlegg (que también decía “*Talk to me*”), estas interpelaciones de Clark y “Raspa” no eran una invitación a la llamada y respuesta conversacional, sino una indicación motivadora a que sus respectivos compañeros desarrollasen su solo como si estuviesen hablando, expresando sus puntos de vista en una conversación colectiva. Así, el reconocimiento del “habla musical” –concebida a partir del diálogo con la tradición, la apropiación del lenguaje del blues y de las capacidades expresivas del instrumento– remite directamente a la capacidad de desarrollar una voz propia.

En un sentido negativo, el uso de expresiones como “no me dicen nada” y “no me están contando nada” para hacer valoraciones estéticas pone de relieve la ausencia de un verdadero impacto emocional y comunicativo en la interpretación musical pública. Como ha expresado Ingrid Monson (1990: 84), decir que un solista (o una banda) no está diciendo nada es una especie de “insulto” y decir que alguien hace hablar a su instrumento es una alabanza. En los mejores casos, el músico que hace “hablar” a su instrumento ha conseguido desarrollar una personalidad musical y madurez expresiva que trascienden poderosamente el automatismo técnico y la mera imitación de sus referentes musicales. Al contrario del que “no dice nada” –pues sus palabras resultan inexpresivas, vacías, malsonantes o reiterativas para el oyente que realiza tal juicio de valor–, el músico que dota a su instrumento de una cualidad “vocal”, lo utiliza como un medio y una extensión de su voz personal –distintiva y, al mismo tiempo, esencialmente híbrida.

En esta concepción del “habla musical” en tanto capacidad para expresarse de una forma personal subyacen revelaciones significativas sobre el acto y la capacidad de “hablar” en la interpretación. No se trata de una cualidad dada al alcance de cualquiera, ni tampoco vale (idealmente) hacer un ejercicio de “hablar por hablar”, sino que es preciso desarrollar una forma de expresión musical artísticamente “elevada”, precisamente por cierta similitud estructural y expresiva con el habla humana¹⁵. En el

15. En la cultura musical afroamericana existe una larga tradición de imitación instrumental de la voz humana. Conocida como “*vocality*”, esta cualidad interpretativa está estrechamente vinculada a la expresión de efectos guturales como gruñidos, gemidos y gritos, y puede apreciarse en las obras de saxofonistas texanos como Arnett Cobb, Clifford Scott y King Curtis.

habla musical no basta con saber reproducir notas y frases musicales; el instrumento debe ser apropiado, más allá del aprendizaje técnico, hasta el punto de convertirse en un medio de expresión ampliada, que traduce la sensibilidad y la personalidad de un determinado músico.

Sin duda, la búsqueda de una voz musical propia, identificable con la personalidad y la sensibilidad de un músico, constituye un reto central en la cultura del blues y en las escenas de Austin y Madrid. El multi-instrumentista Paul Oscher (primer músico blanco en tocar en la legendaria banda de Muddy Waters y actual residente de Austin) enfatizó la importancia de aspirar a que tu instrumento suene como una voz, planteando una oposición entre referentes históricos y músicos actuales. Recordando a los maestros afroamericanos que conoció junto a Muddy Waters, Oscher defendió la relevancia central del “tono” –entendido como fuerza y cualidad sonora de la expresión instrumental– y su vinculación con la capacidad para proyectar una voz compacta y convincente (entrevista personal, Austin, 24/04/2016). En contraposición con este ideal “vocal” de referencia, lamentó el uso excesivo de notas que, en su opinión, caracteriza a buena parte de los músicos actuales.

Oscher señaló que su preocupación por desarrollar una voz musical propia no fue inmediata sino que fue desarrollándose, de manera gradual, con el paso de los años. Admitió la dificultad de llegar a sonar “como uno mismo” pero identificó su estilo propio con la naturaleza particular de sus actuaciones actuales, donde toca la guitarra eléctrica, la armónica y el teclado (en ocasiones de forma simultánea). Junto a ello, destacó su capacidad para hacer “ciertas cosas que otra gente no hace” y para no tocar los temas “nota a nota”, sino reconociendo lo que requiere la situación, improvisando y controlando, de manera precisa, el fraseo, el ritmo, la intensidad y la pausa. Aun así, Oscher admitió que el desarrollo de una voz musical propia sigue siendo un gran reto para él, y señaló que frecuentemente ese logro artístico era el resultado de la “ignorancia”, las “limitaciones” y las “necesidades” de un músico. Puso como ejemplo al cantautor de folk-rock Bob Dylan, que sin ser un gran instrumentista, ni tener una gran voz, supo crear su propio estilo a partir de sus limitaciones.

En consonancia con la explicación de Paul Oscher, el cantante-guitarrista madrileño César Crespo admitió que, aunque estaba tratando de desarrollar su propia voz musical a través de un sonido “natural” y sin efectos en el que cada nota sea capaz “decir” algo, todavía no se

podía hablar de un “sonido César Crespo” (Limnios, 2014). Por su parte, el guitarrista Pablo Sanpa (conversación personal, Madrid, 06/03/2014) también coincidió en su deseo de desarrollar una voz propia, refiriéndose a la idea flamenca de un “duende interior que todos tenemos” y que cuesta trabajo sacar a la superficie¹⁶. Para alcanzar esa meta, partían –como muchos otros músicos– de la exploración profunda y el estudio de la tradición del blues, concretamente de la subdivisión y el aprendizaje particular de los distintos subgéneros.

La búsqueda de una voz musical propia lleva a los músicos por diversos caminos de apropiación, evolución artística y autodescubrimiento personal, y la naturaleza tremendamente inspiradora de las voces de la tradición puede transformarse en una especie yugo cautivador, que dificulta el desarrollo individual. Así, el veterano músico afroamericano Tom “Bluesman” Hunter (residente en Austin) declaró públicamente en *Facebook* su incapacidad para librarse de ciertos fraseos solistas que identifica con músicos de referencia como Lightnin’ Hopkins (asociado al blues rural) y B.B. King y Wayne Bennett (asociados al blues urbano):

No importa cuánto lo intento, no puedo sacudirme las influencias de los músicos a los que emulé cuando empecé a tocar la guitarra. Cuando toco en acústico siempre ejecuto, inconscientemente, varios riffs de Lightnin’ Hopkins. Cuando toco en eléctrico siempre hay un toque de B.B. King y Wayne Bennett. ¡Han pasado más de sesenta años! Pero no me estoy quejando. Tan solo desearía ser la mitad de bueno que mis ídolos (post publicado en Facebook, 02/03/2015).

16. El concepto de “duende” –fundamental en la valoración de la interpretación del flamenco– cumple un papel similar a los de “alma” y “*feeling*” en la tradición afroamericana. El poeta Federico García Lorca (1933) reflexionó sobre el duende señalando que “no es una cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.” Relacionó el duende con los “sonidos negros” y el “misterio” –términos históricamente asociados tanto a los gitanos como a los afroamericanos– y, citando a Goethe, lo definió como un “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. Así, consideramos que las nociones de “duende”, “alma” y “*feeling*”, vinculadas a la expresividad de un músico o de una interpretación, trascienden la mera acumulación de recursos técnicos para incluir –junto a ellos– cuestiones relativas a la performance, la presencia física, el gesto, la textura de la voz, la situación y el tipo de público, que contribuyen decisivamente al sentido de la interpretación musical. Véase un análisis del “rol determinante de la performance” en Bowman (2008).

Frente a la recreación consciente de ciertas escuelas y voces musicales, Hunter señaló su voluntad de trascender esas influencias para expresarse a través de su propia voz. Sin embargo, tras toda una vida intentándolo se sentía obligado a admitir que la influencia fundacional de sus referentes particulares seguía bien presente. De esta manera, la búsqueda dialógica de una voz musical propia supone una lucha por desarrollar una identidad musical propia, que esté emancipada de su mera identificación con voces de la tradición¹⁷.

4. CONCLUSIONES

En la primera parte del artículo nos hemos aproximado al lenguaje del blues a través de la exposición y la discusión contextualizada de tres de sus elementos fundamentales: las estructuras armónicas; la escala melódica; y la interacción de la llamada y respuesta. Hemos destacado la sencillez y el carácter cíclico de las estructuras de blues, así como su habitual hibridación con otros géneros; la naturaleza particular de la escala de blues, marcada por la ambigua combinación de rasgos mayores y menores, así como por el uso constante de inflexiones expresivas; y hemos diferenciado las principales formas de interacción de la llamada y respuesta (la interacción entre la voz individual de un líder y la voz colectiva de un grupo que responde al unísono; la interacción entre dos voces instrumentales de un grupo; y la interacción entre músicos y públicos).

Estos elementos centrales del sistema de convenciones del blues son representativos del modo de expresión de esta música, marcada en su origen por procesos de hibridación entre tradiciones africanas y europeas, que fueron reinterpretadas en la experiencia afroamericana. Los elementos africanos se han asociado a la prevalencia del ritmo y al uso de expresiones guturales, así como a la improvisación colectiva e individual y a la participación activa del público. Por otra parte, los aspectos europeos se han asociado a elementos musicales formales, habitualmente transformados por la influencia de las características estilísticas africanas. Para comprender el desarrollo original del blues y de su lenguaje musical

17. Cabe señalar que también he observado a músicos que basan buena parte de su interpretación en la imitación de ciertas voces musicales de referencia. De hecho, la capacidad para replicar fraseos de ciertos músicos es una cualidad apreciada que muestra conocimientos específicos sobre la sintaxis musical solista. No obstante, en última instancia, prevalece la voluntad ideal de trascender la imitación.

particular podemos recordar que la hibridación constituye

un momento de cruce de tradiciones y de creación de algo nuevo, de aceptación de lo extraño en el seno de lo propio [y] de distorsión de lo propio y lo ajeno en una producción, extraña quizá a ambas, pero que permite crear una experiencia necesaria, ubicar a personas desplazadas y divididas en un mundo propio (Peñamarín, 2000: 2).

De esta manera, comprendemos que los repertorios de la cultura popular negra “estuvieron parcialmente determinados por su herencia, pero también críticamente determinados por las condiciones diaspóricas en las que cuajaron esas conexiones” (Hall, 1992: 27-28). Y, con ello, que la creación del blues tuvo una importancia central en la conformación de ese momento fundamental de descolonización en el cual “los sin-voz descubrieron que, efectivamente, tenían una historia que contar, que tenían lenguajes [verbales y musicales] que no eran los lenguajes del amo” (Hall, 1995: 30)¹⁸.

Además de contemplar el desarrollo del lenguaje musical del blues desde esta perspectiva histórica, la inclusión de testimonios actuales de músicos de las escenas de Austin y Madrid busca reflejar su incorporación e identificación consciente con la tradición del género, así como el tipo de apropiación y construcción de sentido que realizan para expresarse musicalmente a través del blues. Alejados de su contexto de desarrollo original, los sujetos estudiados encuentran en el blues una forma de expresión y comunicación inspiradora, que contribuye decisivamente a su desarrollo artístico y construcción identitaria. Desde luego, las circunstancias de sus experiencias vitales distan mucho de las de los creadores originales del blues (especialmente en el caso de los músicos blancos, tanto de Austin como de Madrid) y el sistema de convenciones del blues está hoy mucho más estandarizado, pero la apropiación respetuosa y el uso práctico de este lenguaje musical les vincula en el plano expresivo y nos conduce a la reflexión sobre la interacción y el diálogo intramusical.

18. Si los espirituales articulaban las esperanzas de los esclavos negros en términos religiosos, y las canciones de trabajo en términos laborales y de deseo, el blues creó un discurso que representaba la libertad de una manera más inmediata y accesible, en relación al viaje, las relaciones afectivas y la adquisición de bienes materiales, entre otros aspectos.

La investigación muestra que los músicos de blues de Austin y Madrid, como los músicos de jazz de otras investigaciones (Berliner, 1994; Monson, 2009; Tsioulakis, 2013), asumen la centralidad de la interacción y la metáfora de la interpretación musical como conversación verbal en sus actividades cotidianas y trayectorias de apropiación. De acuerdo con los testimonios de los protagonistas, hemos diferenciado tres formas básicas de diálogo relacionadas con la metáfora de la conversación: la interpretación musical colectiva como conversación; la llamada y respuesta a dúo como conversación; y el desarrollo de voces musicales propias, asociado a la capacidad de “hacer hablar” y/o de “hablar” a través de un instrumento musical. En la primera hemos considerado la comparación estructural entre la interpretación musical y la conversación, así como la necesidad de practicar en situaciones de interacción grupal. Por otra parte, la llamada y respuesta conversacional a dúo puede entenderse como una traducción y reinterpretación de la comunicación verbal entre dos personas, en tanto forma básica de interacción humana. Este diálogo conversacional, donde intervienen formas de comunicación verbal y no verbal, tiende a articularse sobre un marco colectivo común, que facilita la emergencia de voces solistas y que posibilita la gradual naturalización del lenguaje del blues. Por último, la discusión sobre el desarrollo de voces musicales propias muestra el interés de los participantes por alcanzar este significativo logro, donde la capacidad para sonar (musicalmente) como uno mismo aparece como el resultado de concienzudas apropiaciones musicales y constantes búsquedas estéticas e identitarias.

Este artículo ha puesto de manifiesto la productividad y riqueza de abordar la discusión comunicativa e interaccional sobre la interpretación musical a través de la metáfora de la conversación. En este sentido, la asunción de la metáfora de la conversación por parte de músicos y aficionados de las escenas de Austin y Madrid ilustra el modo en que la metáfora “impregna la vida cotidiana”, el lenguaje, el pensamiento y la acción (Lakoff y Johnson, 1995: 39). Desde la perspectiva etnográfica, semiótica y en parte musicológica planteada, esta metáfora nos ayuda a destacar y comprender la dimensión comunicativa y expresiva de la interpretación grupal frente a un público, transformando también nuestra propia percepción sobre la interpretación musical. Si, de acuerdo con Lakoff y Johnson (1995: 187), la metáfora es “un medio de estructurar nuestro sistema conceptual y los tipos de actividades cotidianas que llevamos a

cabo”, la metáfora de la interpretación como conversación es una forma de abordar la apropiación del lenguaje musical desde las prácticas y las relaciones interactivas en las que se produce.

Esta reflexión sugiere una relación de interdependencia entre la voz individual y la voz colectiva. Por una parte, la voz colectiva solamente puede constituirse a partir de la combinación de distintas voces individuales, que “hablan” en función de sus roles y modos de expresión convencionales. Por otra, la voz individual solo puede desarrollarse plenamente y llegar a constituirse como una voz musical propia en el contexto dialógico de la interpretación grupal. Esos procesos de formación musical se articulan a través de la interacción grupal cotidiana, el diálogo y la recuperación de voces de referencia de la tradición del blues. En este sentido, como señaló Bajtin, “un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social” (Bajtin, 1989: 94). Es decir, que las voces musicales individuales y sus formas de expresión se construyen fundamentalmente a partir de las palabras y los recursos semióticos de otros sujetos, pues “el objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos” (Bajtin, 1989: 94)¹⁹.

Cuando alguien consigue “hablar” a través de la música, se hacen presentes en su discurso las voces musicales que ha recuperado y transformado, de manera que el propio sujeto enunciadador pasa también a ser híbrido y su palabra dialoga y actúa como una réplica negociada a los enunciados anteriores. Curiosamente, ese hibridismo aparece no solo como una garantía de supervivencia de la voz colectiva en la voz individual (Carvalho, 2007), sino también como un límite y una posibilidad para desarrollar la creatividad, autonomía, unicidad y “originalidad” de una voz musical que quiere ser propia, que quiere sonar “como uno mismo”. Hay que alimentarse de la voz colectiva (en tanto tradición y grupo interpretativo), pero también moldearla en la búsqueda de una voz propia. De este modo, la originalidad de un músico o de un grupo aparece vinculada al desarrollo de una voz distintiva y “propia” (en la medida de lo

19. Si bien Bajtin habla del objeto como aquello de lo que trata el enunciado verbal, aquí entendemos que el objeto es la propia tradición del blues, su constitución en género musical, y también cada una de las canciones interpretables.

posible), que se sitúa en el marco de la tradición y que, al mismo tiempo, supone un novedoso diálogo con la misma, que la renueva y extiende.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BECKER, H. (2008). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BERLINER, P. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- BOWMAN, R. (2008). "The determining role of performance in the articulation of meaning: the case of 'Try a Little Tenderness'". En *Analyzing Popular Music*, A. Moore (ed.), 103-130. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARVALHO, J.J. (2007). "Hibridación". En *Diccionario de relaciones interculturales*, A. Barañano, J.L. García, M. Cátedra y M.J. Devillard (eds.), 175-178. Madrid: Editorial Complutense.
- CRUCES, F. (ed.) (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- CURTIS, M. y BHARUCHA, J. (2010). "The Minor Third Communicates Sadness in Speech, Mirroring Its Use in Music". *American Psychological Association*, 10.3, 335-348.
- FAULKNER, R. y BECKER, H. (2009). *"Do You Know...?" The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- FLOYD, S. (1995). *The Power of Black Music. Interpreting its History From Africa to the United States*. Nueva York: Oxford University Press.
- FRITH, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- GARCÍA LORCA, F. (1933). "Teoría y juego del duende". *Federicogarcíalorca.net*, http://federicogarcíalorca.net/obras_lorca/teoria_y_juego_del_duende.htm [10/11/2016].
- HALL, S. (1992). "What is 'Black' in Black Popular Culture". En *Black Popular Culture*, G. Dent (ed.), 21-33. Seattle: Bay Press.
- _____. (1995). "The Local and the Global". *Vertigo* 5, 28-30.
- KEIL, C. (1991). *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.

- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LIMNIOS, M. (2014). “César Crespo: Iberian Blues Party”. *Blues Gr.*, <http://blues.gr/profiles/blogs/spanish-guitarist-c-sar-crespo-talks-about-his-routes-on-the> [10/11/2016].
- MONSON, I. (2009). *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- MURRAY, A. (1976). *Stomping The Blues*. Nueva York: Da Capo.
- NETTL, B. y RUSSELL, M. (2004). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.
- PEDRO, J. (2013a). “Entrevista Osi Martínez”. *Síneris* 9, marzo, http://www.sineris.es/entrevista_osi_martinez.html [16/04/2017].
- _____. (2013b). “Entrevista Stevie Zee”. *Síneris* 13, octubre, http://www.sineris.es/entrevista_stevie_zee.html [16/04/2017].
- _____. (2014a). “Woody Russell: Musical Communication”. *Blues Vibe*, 15 de enero, <https://bluesvibe.com/2014/01/15/woody-russell-musical-communication/> [16/04/2017].
- _____. (2014b). “The Steve Power Sessions (1): Working the Jelly with Matthew Robinson & The Jelly Kings”. *Blues Vibe*, 13 de octubre, <https://bluesvibe.com/2014/10/13/the-steve-power-sessions-1-working-the-jelly-with-matthew-robinson-the-jelly-kings/> [16/04/2017].
- _____. (2015). “Vidas de blues: contextos y trayectorias de apropiación en Austin y Madrid”. *TRANS - Revista Transcultural de Música* 19, <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/04a-trans-2015.pdf> [10/11/2016].
- _____. (2016). “Conversations with Birdlegg (1): The Hardest Working Man in The Blues”. *Blues Vibe*, 16 de julio, <https://bluesvibe.com/2016/07/16/conversations-with-birdlegg-1-the-hardest-working-man-in-the-blues/> [16/04/2017].
- PEÑA MARÍN, C. (1980). “Una aproximación interaccional al análisis del discurso”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 12, 141-157, http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_012_07.pdf [10/11/2016].
- _____. (2000). “Fronteras interculturales en la comunicación”. *Revista de Occidente* 234, 43-59.

- PEÑALVER VILAR, J.M. (2011). “¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación”. *Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación)* 27, 35-87, <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9824> [16/04/2017].
- (2013). “Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz”. *Musiker* 20, 97-114, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/20/20097114.pdf> [16/04/2017].
- REIG BRAVO, J. (2011). *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- RICHARDSON, J. (1999). “B.B. King. Analysis of the Artist’s Evolving Guitar Technique”. En *Write Me A Few of Your Lines. A Blues Reader*, S.C. Tracy (ed.), 282-307. Amherst: University of Massachusetts Press.
- SCHUTZ, A. (1971). “Making Music Together: a Study in Social Relationship”. En *Alfred Schutz: Collected Papers II*, A. Brodersen (ed.), 159-178. The Hague: Martinus Nijhoff.
- TIRRO, F. (2001). *Historia del Jazz Clásico*. Barcelona: Robinbook.
- TSIOULAKIS, I. (2013). “The Quality of Mutuality: Jazz Musicians in the Athenian Popular Music Industry”. En *Musical Performance in the Changing City. Post-industrial Contexts in Europe and the United States*, F. Holt y C. Wergin, (eds.), 200-224. Nueva York: Routledge.
- TURINO, T. (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press²⁰.

Recibido el 27 de febrero de 2017.

Aceptado el 3 de abril de 2017.

20. Este artículo se ha escrito al amparo de un contrato predoctoral FPU financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Agradezco a todos los músicos entrevistados en Austin y Madrid su inestimable colaboración en la investigación. También agradezco a Marcelo Jaume sus enriquecedores comentarios sobre la disciplina musicológica.

**APORTACIONES DRAMATÚRGICAS
DE J. L. LÓPEZ PINILLOS.
LA TRASCENDENCIA DE LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA**

DRAMATURGIC CONTRIBUTIONS OF J. L. LÓPEZ PINILLOS.
THE TRANSCENDENCE OF THE PRAGMATIC DIMENSION

Sergio PRATS MARTÍN

Instituto Julio Antonio (Tarragona)

sprats7@xtec.cat

Resumen: En ocasiones, atribuimos arbitrariamente triunfos de tendencias o géneros literarios a ciertos escritores sin darnos cuenta de que ha sido un vasto elenco el que ha contribuido a la germinación, preservación y transformación del mismo. Así terminamos aceptando ciertos encorsetamientos que simplifican y oscurecen la realidad de géneros como el exitoso drama rural. El análisis semiótico de *Esclavitud* (1918), al ser un método integral del artefacto dramático, nos permite ver hasta qué punto López Pinillos, con esta obra paradigmática, transforma el ruralismo exitosamente. Resulta imprescindible, empero, al ser obra de su tiempo, atender especialmente las coordenadas pragmáticas de su estreno.

Palabras clave: López Pinillos (*Parmeno*). *Esclavitud*. Ruralismo desagradable. Semiótica teatral. Pragmática.

Abstract: Sometimes, we arbitrarily attribute triumphs of one tendency or literary genre to certain writers without realizing that it has been an

extensive list the one that has contributed to its germination, preservation and transformation. Thus, we end up accepting some straight-jacketing which simplifies and darkens the reality of genres like the successful rural drama. The semiotic analysis of *Esclavitud* (1918), being a comprehensive method of the dramatic artifact, allows us to see how López Pinillos successfully transforms ruralism with this paradigmatic work. However, since it is a work of its time, it is essential to especially meet the pragmatic coordinates of its premiere.

Key Words: López Pinillos (*Parmeno*). *Esclavitud*. Unpleasant ruralism. Semiotics of Theatre and Drama. Pragmatic.

1. INTRODUCCIÓN. LA “POÉTICA POTENCIAL” DRAMÁTICA DE J. L. LÓPEZ PINILLOS

La eclosión de exitosos géneros dramáticos viene de las aportaciones que se han ido jalonando paulatina y diacrónicamente. Sin embargo, el estudio de estos sistemas ofrece ciertos arbitrios que oscurecen la auténtica aportación de algunos de esos eslabones.

En este sentido, nos parece oportuno apuntar cuáles son los factores que deben tenerse en cuenta para comprender bien las coordenadas productivas de las exitosas dramaturgias de ambientación rural de principios de siglo XX, pues, de ellas, en el mejor de los casos, solo conservamos los textos literarios, a los cuales hoy se confiere todo ese valor que, en su tiempo, en realidad, no tuvieron, al ser concebidos como textos efímeros para la posible cristalización escénica: sus referentes, a veces, son tan inmediatos que obligan a entenderse como obras de su tiempo, por lo que su faceta escénica cobra casi más valor que la literaria.

En este sentido, nuestra investigación ha pretendido analizar una obra que nos parece crucial en la historia del género dramático de ambientación rural: *Esclavitud* (1918), de J. L. López Pinillos; pero para entender tanto su finalidad y las claves de su éxito, como las aportaciones, lo genuino y perdurable del dramaturgo, es necesario analizar la pieza con un método tan integral como el semiótico, ya que, además de inventariar los signos y entender su proyección semántica, permite poner en relación el texto y cotexto con su contexto. Dicho de otro modo, para que el lector actual

podiera traspasar lo anacrónico de su teatro, es necesario que entienda esa propedéutica teatral; como producto escénico regeneracionista de consumo y engendrado *ad hoc* para la representación.

No se pretende, pues, verter simplemente los resultados obtenidos del análisis semiótico de la obra que, en cualquier caso, pueden consultarse en el trabajo *Una nueva mirada al teatro de J. Luis López Pinillos ("Parmeno"). Análisis del drama "Esclavitud" (1918)* (2016). El principal objetivo es, a partir del análisis semiótico, explorar las claves (dimensión pragmática) para la correcta hermenéutica del drama y así, aprehender lo genuino del dramaturgo y sus aportaciones, que fueron en su tiempo enormemente ovacionadas. Por tanto, tras el examen del hecho teatral parmeniano del estreno de *Esclavitud* y teniendo en cuenta esas fuentes cruciales para la investigación teatral de principios de siglo como son las periodísticas, se rastrean las intenciones del autor, el papel conferido a la compañía, los elementos del orbe escénico, las expectativas tanto del autor como del público, crítica y empresarios, y finalmente, su acogida. Son, sin duda, claves para enjuiciar la obra como un eslabón importante de la evolución y transformación del drama rural español, y entendemos que solo de este modo, más allá de desempolvar el nombre del literato, conseguiremos calibrar cuánto distaba la aspiración, de sus verdaderos resultados; la originalidad y ulterior influencia... Dicho de otro modo, poder entender esa posible *poética potencial* a la que se refería José Carlos Mainer, necesaria para poder aspirar a integrar, en este caso, a López Pinillos dentro del presunto y presumible canon literario, pues la posible *poética potencial* propone siempre la "permanente renovación del 'canon' [...] que es, a la postre, el diálogo entre el presente y el pasado, entre la originalidad y la influencia, entre la aspiración y los resultados" (Mainer, 2000: 263).

2. EL DRAMA RURAL. CONTEXTO Y CONFIGURACIÓN DE UN GÉNERO TEATRAL EXITOSO

Sin duda, uno de los géneros dramáticos que triunfaron a principios del siglo XX, en parte aprovechando el rebufo realista de la segunda mitad del siglo XIX, fue el teatro de ambientación rural. Pedraza Jiménez estudia en *El drama rural: metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional* (2011) el arranque del drama rural español

con Feliu y Codina y la aportación catalana de dramaturgos como Àngel Guimerà. Asimismo, fue empapándose de tintes sociales con Joaquín Dicenta quien trazó cuadros verosímiles de los casi feudales campos españoles de la época de la Restauración para hilar una mesurada crítica: una diatriba que no sonrojase ni escandalizase en demasía a ese público histórico.

Por tanto, germinan y se transforman las propuestas estéticas, muchas de las cuales tienen ese verismo y ruralismo vertebrador de las comedias barrocas de comendadores.

Poco a poco, se daría un fuerte sincretismo al barajar ornamentos efectistas con lenguajes simbolistas y hasta dosis de sordidez naturalista para engalanar tramas cuya concomitancia fuese la tensión individual y la lucha casi patológica por preservar el honor individual, familiar o social zaherido, a veces mancillado por opresión y hasta por agresión física, psicológica y sexual. En definitiva, motivos perfectamente codificables en el lenguaje escénico y mensajes fácilmente extrapolables por parte del espectador histórico del artefacto dramático resultante.

El teatro madrileño del momento era, tal y como analiza César Oliva en “Teatro y sociedad en la España del siglo XX” (2001), un espectáculo de masas de primer orden y, en esos tiempos de éxodo rural, una propuesta de ocio tan aplaudida y seguida como los rentables espectáculos taurinos. Sin embargo, la competencia de esos otros entretenimientos, de entre los que destaca también el creciente fervor por el cinematógrafo, forzaba a los empresarios teatrales a buscar estrategias que garantizaran la ocupación del máximo número de localidades posibles. Por ello, además de por el encarecimiento de las puestas escénicas y las reivindicaciones del personal del teatro, solo se arriesgaban a invertir en aquellas producciones que cubrían las expectativas y gustos populares: presencia de flamantes actores en funciones de géneros consolidados y aplaudidos como los *music-hall*, tablaos, cuplés, sainetes líricos y zarzuelas. Por tanto, y en resumen, el teatro rentable de principios de siglo era convencional y distaba de propuestas innovadoras: los gustos del público burgués forzaban a apostar por un teatro no rupturista, fiel a los géneros en boga y funciones concebidas como coartadas para el lucimiento interpretativo de los actores de moda.

Con todo, el dramaturgo que anhelaba un hueco en las carteleras madrileñas debía, para ofrecer el mejor producto, aceptar las condiciones del momento, trazar obras pensando en quiénes iban a representarlas y

medir constantemente el pulso tanto del insaciable público y de exigentes empresarios como de las solícitas compañías preparadas a renovar nuevos estrenos.

Quienes apostaron por este derrotero de convencionalidad debían respetar el canon establecido y, de algún modo, ser deudores de los dos tótems que aglutinaban mayor veneración. Nos referimos a José Echegaray y Jacinto Benavente, esas dos portentosas plumas cuyas labores fueron recompensadas con el galardón del Nobel en 1904 y 1922, respectivamente. Por estos, el tono del teatro convencional orbitó entre el refinamiento grandilocuente, efectista, moralizador y neorromántico, y el tono realista e irónico con una supremacía por ambientes burgueses.

En las posibles nuevas propuestas, por tanto, se debían medir bien las dosis ofrecidas al público –temáticas, estilísticas y escenográficas– para conseguir sus fines sin despertar la desidia del espectador, ese que, a fin de cuentas, podía llegar a soterrar su fama y, por ende, sus ingresos, su carrera y, en última instancia, sus posibles apuestas dramáticas más o menos innovadoras.

Pese a la dificultad, empero, hubo quien abrió una fina brecha en la convención y viró el género hacia un sello particular, transformándolo en un artilingio reivindicativo con calculada habilidad. Este es el caso de dramaturgos como José Luis López Pinillos (*Parmeno*), una de esas “variantes obsoletas del teatro de ambiente rural” (Pedraza Jiménez, 2001: 87) según algunos críticos, cuya obra, heredera de dramas sociales como *Juan José* (1985), de Dicenta, proporcionaron, en realidad, unas aportaciones más reveladoras de lo que se ha venido considerando.

3. EL TEATRO PARMENIANO. DE LA ASPIRACIÓN A LA CONSAGRACIÓN

J. L. López Pinillos (1875-1922) engruesa el tópico de artistas periféricos¹, como los hermanos Machado, Alejandro Sawa, Álvarez Quintero y Chaves Nogales, entre otros, que emigraron a la capital en busca de posibilidades y remuneración por su actividad literaria, al ser el Madrid de entonces un hervidero intelectual y un posible trampolín para la

1. Nació en una fonda sevillana, aunque estuvo muy vinculado a la ciudad de su madre: Castro del Río (Córdoba).

notoriedad y reconocimiento.

Tras la muerte de su padre, el andaluz se dirigió al pulmón de esa España e inició un periplo de experiencias por rotativos como *El Globo*, *España*, *Alma Española*; redacciones donde conoció a buena parte de la intelectualidad del momento como los hermanos Baroja y J. Martínez Ruiz. La publicación de crónicas y artículos –además de tres novelas² y numerosos relatos cortos– le fue permitiendo la resonancia de su nombre y, por ende, la consolidación de su fama.

Sin embargo, tal y como señala Awono Onana en *El teatro de López Pinillos, Parmeno* (2004), un punto de inflexión importante en su carrera se produjo en 1918, aunque el especialista no ahonde –según nuestro parecer– en los porqués. En realidad, fue el año del advenimiento teatral; se produjo cierta concatenación de hechos que permitieron que *Parmeno* no solo correspondiese al nombre de un narrador y gacetero progresista, sino también al pseudónimo de un sesudo dramaturgo que estaba obteniendo –no sin infatigable testarudez y dificultad, tal y como reconoció en la crónica “Adiós tradición” (López Pinillos, 1908: 7)– ahuecarse en las carteleras madrileñas. Fin de esa etapa periodística y narrativa, iniciada al pisar Madrid para ver representada su primera obra: el drama urbano *El vencedor de sí mismo*, estrenado en el Español, el 1 de abril de 1900. Lapso duro, como decíamos, ya que, aunque la crítica elogió la obra hasta el punto de poder fantasear una prometedora carrera inminente, recibió un lapo de realidad, al entender la dificultad de posibilidades dramáticas sin el socorro de notorios literatos y críticos teatrales como Francisco F. Villegas (*Zeda*): efectivamente, no pudo ver representada su segunda obra hasta una década después (*Hacia la dicha*, 1910), verdadero inicio de experimentación y jalonamiento de triunfos hasta su consagración y cenit.

Sin embargo, lejos del desconsuelo, su autonomía teatral terminó sobreponiéndose gracias a su obstinación: al analizar las propuestas dramáticas por que apostaban los empresarios, el calado de los actores, la repercusión de los géneros y temas, y, por encima de todo, o quizá como catalizador de ello, al tomar infatigablemente el pulso al público consumidor. De este modo y siguiendo las tendencias remuneradas, pudo ofrecer, entre no pocos loores, ese sello individual que bien podríamos reconocer como parmeniano.

2. *Doña Mesalina* (1910), *Las águilas (de la vida del toreo)* (1911) y *El luchador* (1916).

De hecho, su actividad dramatúrgica resultó frenética, ya que vio la posibilidad de ver representadas en Madrid cuatro obras a lo largo de todo ese 1918: *A tiro limpio* (estrenado el 14 de enero en el Infanta Isabel); *Los senderos del mal* (el 30 de marzo en el Lara); *Las alas* (el 19 de octubre en el Cervantes), y *Esclavitud* (el 11 de diciembre en el Centro).

Esta última, como paradigmática de su producción, podría encorsetarse, junto con las propuestas teatrales de Francisco de Viu, dentro de una revolucionaria dramática rural con tintes sociales y denominador reformista:

Tendencia que subraya el papel del pueblo en la escena y donde las diferencias entre las clases sociales están muy acentuadas. [...] Así, los dramaturgos no solo tratarán de convencer racionalmente al público acerca de la bondad de ciertas ideas progresistas sino que, además, presentarán personajes y situaciones melodramáticas que apelen al sentimiento y a las emociones. Esta exageración de los elementos sentimentales y patéticos busca provocar la complicidad del espectador identificado con los personajes (Almarcha Romero, 2015: 165).

Una tendencia en cuyo crisol sistémico ardería lo reivindicativo y reformista:

- 1. La aguda crisis española, tanto política como económica, [...] la situación catastrófica del campesinado y de la agricultura hacen que una serie de hombres adopten una postura crítica que denuncia la insuficiencia de unas estructuras políticas caducas.*
- 2. El reformismo es la posición que adopta un considerable número de intelectuales españoles, de ideología indefinida, liberal, de izquierda republicana. Estos hombres tienen una dolorosa conciencia del atraso cultural y económico de España y adoptan la decisión de contribuir con sus obras a superarlo.*
- 3. Les preocupa la realidad social española. No es posible resolver la situación política sin una previa reforma social,*

basada en una reestructuración de la propiedad agraria. Les preocupa la incultura del pueblo español, sus vicios, su mentalidad. Y desean contribuir al cambio, a la evolución.
4. Las figuras que adoptan esta posición son: Joaquín Riera i Bertran, J. Capella, Ramón i Vidalés, Torrendell, Josep Pous i Pages, Santiago Rusynol, Puig i Ferreter, López Pinillos, Federico Oliver, Francisco de Viu (Castellón, 1994: 139-140).

En todo caso, los tintes desagradables fruto de su temple displicente y la visión cruda de la realidad pivotan como elementos que singularizaron las aportaciones de López Pinillos, perfectamente reconocibles en *Esclavitud*.

4. LA OBRA PARADIGMÁTICA. *ESCLAVITUD* (1918)

En referencias fortuitas al autor, publicadas en artículos o epígrafes fortuitos de algún manual, se enumera la producción parmeniana resaltando títulos narrativos y dramáticos, entre los que, a veces, no figura el de *Esclavitud*. No obstante, pese al papel tibio de la obra en esos recordatorios, nos parece oportuno reivindicarla dentro del por ya olvidado autor.

Con el drama rural *Esclavitud* (1918), *Parmeno* consiguió apuntalar su idea estética y concepción dramática, ese *ruralismo desagradable* con que había ido experimentado, por ejemplo, en *El Pantano* (1913) y que, tras el éxito de *Esclavitud*, no atenuaría en las siguientes: “‘Esclavitud’ quedará, no os queda duda” (Carretero Novillo, 1918b: 15).

El éxito de aforo en el estreno dilató la temporada con representaciones diarias³ hasta enero y, por el rédito recaudatorio, acarició esa meta que había estado anhelando desde que llegara a Madrid dos décadas atrás: la exclusiva dedicación teatral. Un advenimiento por otras muchas condecoraciones que la obra le canjeó como el galardón “Premio Piquer”, concedido por la Real Academia Española a la mejor obra dramática

3. Se representó todas las noches a las 22.00 h o 22.15 h, según el día, a excepción del jueves 12 de diciembre, que se representó por la tarde, al estar programada la función *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, con fines benéficos.

del año; un homenaje en el Hotel de Ritz de Madrid⁴; la concesión de la Medalla Alfonso XII; una composición poética del bonaerense anarquista Alberto Ghirlado⁵; reposiciones durante toda la primera mitad de siglo por España⁶, y la traducción de la obra al catalán (1933) por parte de Josep Amich i Bert (*Amichatis*).

5. PARÁMETROS PARA EL ANÁLISIS DEL HECHO TEATRAL

5.1. La semiótica teatral, como método operante

Con el fin de explorar la obra desde todas esas perspectivas posibles, empleamos un método analítico –totalmente operativo en la actualidad–, que permite explorar todos los recovecos del hecho teatral, al concebir el artefacto dramático como producto lingüístico y escénico⁷, llegando incluso a calibrar la *performance* como idiosincrático del género. Por tanto, se trata de un proceso de comunicación complejo donde figuran, según los momentos, distintos emisores y receptores.

Para la comprensión dramática, el semiológico decodifica esa multiplicidad de códigos y signos interrelacionados (lingüísticos y no verbales), y los disecciona teniendo en cuenta la relación que proponía Peirce: (A) significativo, (B) significado y (C) referente. De este vínculo, se explica que tres sean los niveles analíticos del método, “aunque artificialmente y solo con justificación epistemológica en nivel sintáctico, semántico y pragmático” (Tordera, 1980: 177).

Por ello, hemos establecido los sistemas y la relación entre signos en el nivel morfosintáctico (relaciones A-B); la significación de los mismos en

4. El domingo 29 de diciembre en el Ritz de Madrid se celebró un emotivo y multitudinario homenaje dedicado al autor y actor principal, como reconocimiento tras el éxito de la obra.

5. Poema titulado “El drama” leído por Manuel Machado en la comida homenaje en el Ritz, cuyos versos pueden leerse en *El Fígaro* (30 de diciembre de 1918: 10).

6. Gracias a los carteles de que disponen los archivos de teatros, la Biblioteca de la Fundación Juan March y el Centro de Documentación Teatral, se pueden seguir muchas de las reposiciones. Por ejemplo, el 3 de diciembre de 1912 se representó en Teatro Rosalía de Castro (La Coruña); el 14 de enero de 1928, en el Teatro Principal de León, y el 5 de febrero, en el de Zaragoza; el 15 de enero de 1932, en el Teatro Español (Madrid); el 15 de marzo, en el Teatro Nuevo (Barcelona); el 25 de junio de 1946, en el Remea...

7. El perfeccionamiento del método (gracias, en buena parte, a las TIC) permite vislumbrar lejanamente aquellos comentarios de Urrutia y Serpieri, quienes coincidían en señalar la imposibilidad analítica de la representación escénica.

el nivel semántico (relación B-C), hasta llegar a su proyección extraliteraria, en el nivel pragmático (relación entre signos y sus coordenadas histórico-sociales).

5.2. Fuentes para el análisis de lo literario y espectacular

Una vez referido el marco metodológico, resumimos algunas consideraciones previas sobre el *corpus* con que se ha trabajado. Cuando no se dispone de registro audiovisual de un estreno, el semiólogo puede hallarse desamparado y recuerda que “uno de los escollos más graves del análisis teatral [es] el hecho de que la representación teatral aunque debe sentido último a la obra dramática es irrepetible y fugaz” (Tordera, 1980: 177).

Esclavitud es una de esas piezas de principios del siglo XX de la que se disponen escasos materiales visuales que limitan la praxis analítica de su *performance*. Para ello, empero, definimos como *corpus* aquellos signos extraídos tanto del texto literario como de las fuentes periodísticas, ya que estas aportan un importante caudal de datos, como demuestra J. Almarcha Romero en “Algunas fuentes periodísticas para el estudio del teatro de Francisco Viu” (2015: 163-178).

Concretando más, para el análisis diegético, se ha tomado la 1.^a edición de la obra, texto editado por Renacimiento (1918) e impreso en los talleres de Juan Pueyo (Luna, 29) de Madrid. Además, este también se ha tenido en cuenta para valorar parte de la funcionalidad mimética de los elementos teatrales, ya que, como afirmaba Gutiérrez Flórez, para hallar la dramaticidad (lo verbal y no verbal), “puede tomarse el texto como objeto base de análisis, ya que contiene, potencialmente, todos los signos operantes en la representación (actualización del texto)” (Gutiérrez Flórez, 1989: 91-92).

No obstante, para examinar la escenificación y éxito del estreno del drama, se ha seguido la información de las secciones teatrales de distintas cabeceras madrileñas del momento, ya que ofrecen noticias, descripciones, valoraciones y hasta materiales visuales que facilitan la comprensión de la codificación de vestimenta, peinado, decorado y demás utilería. Con todo, nos disponemos a volcar los resultados y conclusiones más significativos tras el análisis semiótico.

6. OBSERVACIONES SIGNIFICATIVAS TRAS EL ANÁLISIS

Esclavitud, por sus características sistémicas, es un drama social de ambientación rural, perfectamente diseñado para su representación; López Pinillos puso atención a una red de sistemas de signos semióticos que fácilmente permitiesen tanto la identificación del género, como la extrapolación regeneracionista; evidenciar una realidad –retratada con crueldad y patetismo–, a fin de agitar las conciencias del espectador y, por ende, conseguir una actitud combativa contra el sistema sociopolítico, económico y, sobre todo, moral de la Restauración. A través de un género que estaba en boga, se pretendió inocular esa acción necesaria –y hasta entonces ausente– a la que se refirieron autores como Joaquín Costa para erradicar los males nacionales, en pro de una “España Nueva”.

Así, la labor de López Pinillos se enmarca en el credo regeneracionista que ambicionó combatir los efectos del turnismo partidista, cuyas consecuencias más visibles se traslucían en la que sería la principal motivación espacial dramática: los campos españoles. Para batallarlas mediante la estética realista –genuinamente tratada con dosis de naturalismo desgarrador–, intentó trasladar al lenguaje escénico arquetipos que el espectador reconociese fácilmente. De este modo, puede entenderse este drama como un buen instrumento para la movilización y el cambio, tal y como estimaba conveniente Ramiro de Maeztu: es necesario que el pueblo se “organice en partido o en partidos radicales [...]”. Mas para hacer que el pueblo se organice hay que ‘meter ruido, charlar, discutir’” (Awono, 2004: 52).

En cierto modo, pues, existe cierta epistemología teatral que pasa por la implicación del autor tanto o más en el texto espectacular, que en el texto literario, al considerar la representación el momento mágico “cuando el actor y el espectador se encuentran” (Tordera, 1980: 166) en una comunicación irrepitable; dicho de otro modo, el momento donde se consiguen los verdaderos efectos psíquicos del espectador al “acercarse con la mente a la situación que le va a presentar la obra” (Sito Alba, 1987: 181).

Parmeno calculó una obra cuyos signos orbitasen para ese momento mágico de la representación y se comprometió en las directrices escénicas. Por tanto, para su correcta hermenéutica, es necesaria esa clave que, de algún modo, ya se argüía desde las páginas de *El Figaro*: “dramaturgo,

literato y pensador caminan unidos, sin ninguno sobrepajar a otro” (Carretero Novillo, 1918b: 16).

Esclavitud trata el problema de la situación rural de los pueblos españoles, recreando un argumento intrahistórico hábilmente calibrado, empero, para la fácil extrapolación metonímica y simbólica. Acorde con la información espacial introductoria –“Puede la acción desarrollarse en cualquier pueblo de España” (López Pinillos, 1918: 9)–, se retrata un pueblo agrario que bien puede ser reflejo de cualquiera: vetusto, misógino, analfabeto, abúllico, y con costumbres tan arraigadas que no permiten ni el progreso ni la felicidad. Una inoperatividad sistémica interesante para el cacique (*Antonio Venegas*) y aceptada con resignación por sus siervos: “*Sacris*: Ea, a no cavilar, que las cosas son como Dios quiere que sean y na se remedia con cavilaciones” (López Pinillos, 1918: 54).

Con ciertas reminiscencias del *El señor feudal* (1896) de J. Dicenta, el drama se detiene en las consecuencias del caciquismo sufridas por la familia *Govanes*, quien sirve al autócrata en su morada; una situación a la que se ha llegado –según se va descubriendo– a través del sentimiento de culpabilidad y deuda –“*Don Pedro*: Para el mundo, soy yo el deudor” (López Pinillos, 1918: 16)– con ese autócrata agresivo, adinerado y aparentemente creyente y culto⁸; en definitiva, bazas con que somete al vulgo y legitima su poder: “Esclavos del cacique son los vecinos de un pueblo, ¿de Castilla, de Andalucía?, es igual, de España, sometidos al amo porque tiene dinero e influencia política y habilidad para triunfar” (Brun, 1919: 80). Una potestad aparentemente conferida democráticamente a través de las votaciones referidas anafóricamente, aunque enseguida se comprenden amañadas, fruto de chantajes y amenazas.

Difícil resulta a la familia *Govanes* virar la situación por las deudas y abusos deshonorosos, lo que desencadena una realidad enquistadamente atormentada y una parálisis solo soportable con la ingesta alcohólica: “*Sacris*. Hay que rematar en bebedor con objeto de no aburrirse ni preocuparse mucho...*Riendo*. To el mundo bebe: unos pa ahogar en vino las penas, y otros pa emborrachar el hambre” (López Pinillos, 1918: 54).

Solo la llegada de *Pedro Luis Govanes* supone una posibilidad de cambio al convertirse en agitador de conciencias del soporífero pueblo.

8. Exhibe en la galería de su casa, además de pinturas con motivos religiosos (simbólica anunciación), títulos académicos de cursos finalizados.

Llegado de un simbólico Buenos Aires⁹, lugar donde trabajó duramente y conoció otros sistemas diferentes al estercolero rural de donde emigró a los diez años, observamos a un hombre luchador, próspero, con buena dicción que pronto descubrirá los tapujos y la esclavitud de sus familiares. Su lucha –como la de *Parmeno*¹⁰ con el espectador– será la de convencer del sinsentido del *status quo*.

Sin embargo, acorde quizá con el pesimismo parmeniano, un halo trágico teñirá la obra cuando, decididos a actuar contra el tirano, a quien mata accidentalmente este forastero con un furtivo disparo, se revela el destino trágico de la familia –metonímicamente del pueblo y de la nación–: el padre hiere adventicia y fatídicamente a su hija *Julia*. Por tanto, se trata de un final abierto poco esperanzador, si el espectador infiere que la muerte de *Don Antonio* no supone el final del caciquismo, ya que *Sacris*, amigo del protagonista, podría ostentar ese cargo por el cual conspiraba antes de iniciarse la trama mimética. En este caso, lejos de atenuarse la situación, se agravaría, al ser este un tipo más inculto (reflejado en su dicción pobre y vulgarismos cometidos) y con unos valores más rancios y arraigados. En cualquier caso, no se recoge la rebelión de los esclavos como en las obras de comendadores, sino de la familia *Govanes* por la deshonra (abuso sexual) infligida a *Julia*, una esclavitud moral que va más allá de amarres físicos, lo que humaniza y, de algún modo, singulariza el argumento de esta pieza.

Esta fue estructurada conscientemente en tres actos, aunque, a su vez, puede segmentarse en otros subcódigos, amén de los planteamientos semióticos de Greimas y Bremond. En concreto, se han inventariado 22 funciones en el ACTO I y 19 tanto en el ACTO II, como en el ACTO III. Estas se agrupan en 6 secuencias tanto en el primero como en el segundo y 7, en el tercer acto. Por tanto, como puede verse, el autor ajustó la obra al tiempo de representación, al conferirle cierta homogeneidad estructural y simetría entre sus partes.

Otros de los códigos más importantes son aquellos verbales (extraídos principalmente del diálogo) y no verbales (tomados de acotaciones)

9. Referente histórico: entre 1885-1895 y 1912-1914, unos 150.000 andaluces emigraron a La Plata, Tucumán, Salta, Mendoza, San Juan y Buenos Aires, lugares con un clima similar al andaluz y donde principalmente se dedicaron a labores de horticultura y viticultura.

10. *Pedro Luis* y *Tío Manuel* pueden considerarse los heterónimos del autor: el primero, por su carga ideológica; el segundo, por ser testigo de la realidad, testimonio sellado con su única y simbólica intervención: “Pongo mi firma” (López Pinillos, 1918: 13).

que sirven para la caracterización funcional de los personajes, principal sistema atendido, si comprendemos el drama psicológico. Sin duda, uno de los aciertos mayores, pues las criaturas, lejos de simples estereotipos, son arrancados de la realidad, configurados con gran proyección simbólica y sin caer en simples maniqueísmos: de los once que se listan en el reparto, el protagonismo recae en los tres miembros de la familia *Govanes* y en el cacique *Don Antonio*. Concretando más, el dominante, teniendo en cuenta tanto el registro de frecuencias de sus intervenciones como presencias escénicas (criterio cuantitativo), es el progenitor de la familia; el personaje con mayor proyección simbólica (criterio cualitativo) y ese cuya interpretación fue reservada para el director de la compañía¹¹, a quien, asimismo, el autor dedicó la obra.

En conclusión, todas las facetas del protagonista traspasan ese *pathos* sufrido por los héroes trágicos, aunque, en este caso, estemos ante un tipo hastiado y consumido por la ruina económica. Y, además de ser engranaje entre todas realidades y personajes de la obra, *Pedro Govanes* es el que, por relación metonímica, mejor encarnaría el sentido trágico de todo el pueblo (*Sujeto*) que sufre el yugo del cacique (*Oponente*) y que desea, movido por otras fuerzas como el sentido de protección familiar, honor y justicia (*Emisor*), conseguir la estabilidad-libertad (*Objeto*). Para ello, necesitaría la fuerza de un *Ayudante*, que bien podría recaer en *Pedro Luis*, al encarnar el papel de instigador. De este modo, quedaría resumido el

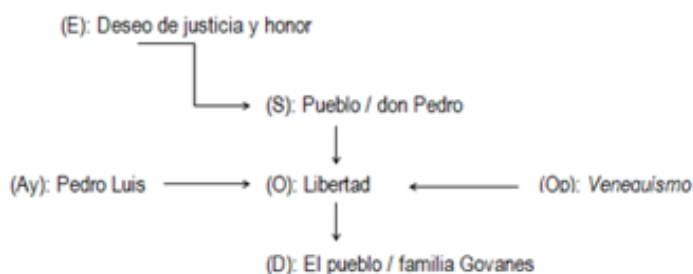


Figura 1. Esquema actancial global del drama *Esclavitud*.

11. También aparece el elenco de actores que tuvo en cuenta López Pinillos para la interpretación de sus personajes.

Parmeno se esforzó en ahondar en los caracteres para que el público extrapolase su dimensión simbólica¹². Asimismo, logró esa tensión psicológica y golpes de efectismo que garantizaron el gusto del respetable mientras aleccionaba catárquicamente: “intenso, fortísimo, de gran teatralidad y, al mismo tiempo, real y educador” (Mori, 1918: 1). Por ello, resultan interesantes tanto las confesiones de los personajes y el habla de cada uno (sociolectos y registros)¹³, como aquellos signos paraverbales (kinésicos, proxémicos y otros de tipo aspectual), que, en suma, son los más reiterados y cuidados. Con esmero y abundantes matices, veló las informaciones gestuales y tonales, dos subcódigos realizados holísticamente como puede verse en el ejemplo siguiente: “*Don Antonio*. Con tono y gesto agresivo” (López Pinillos, 1918: 56).

También son recurrentes y simbólicos los silencios y pausas, así como el contraste entre los movimientos contenidos y sollozantes de unos (sometidos y femeninos) y los extremadamente violentos y socarrones de los *veneguistas*. Una atmósfera de tensión conseguida con esporádicos, repentinos y estruendosos recursos sonoros como disparos y golpes, y el debilitamiento paulatino de la luz hasta el apagón final, momento en que el protagonista se hinca de rodillas en actitud suplicante a la Providencia; luz tenue que permite simbólicamente ahondar en lo atrasado, oscuro y asfixiante del espacio.

6.1. Apuntes sobre la dimensión pragmática

De acuerdo con la información paratextual de la portada, *Esclavitud* es un drama “estrenado en el Teatro del Centro el día 28 de Noviembre de 1918”. Tal información, tomada por Awono Onana es, en realidad, errónea, como se puede comprobar rastreando las fuentes periodísticas: se estrenó un lunes 9 de diciembre de 1918.

Efectivamente, aunque el teatro del Centro aún no había experimentado los éxitos de las obras parmenianas, *Esclavitud* fue la apuesta empresarial

12. Configurada por la onomástica (Ej. *Antonio*, patrón de los animales; alusión al aspecto endeble de un famoso banderillero de la época con *Rojillo*...), códigos de vestimenta, peinados, uso de la lengua y demás códigos paralingüísticos. Con ello, también se infiere el lugar que ocupa y función de cada uno dentro del sistema *veneguista*.

13. Destacan, salvo en el contrapunto de *Pedro Luis*, los vulgarismos fónicos y morfosintácticos, coloquialismos y refranes, así como animalizaciones despectivas. De hecho, cuanto más arraigado está el personaje en el pueblo (medible por la edad), mayor es la frecuencia de estos recursos, muchos de ellos para reflejar el atraso y analfabetismo.

para cerrar esa temporada –“El Odeón tiene ya la obra de la temporada” (Machado, 1918: 3)–, al reservar la representación para las 22.00 horas. Tales expectativas venían de los buenos resultados que el género¹⁴ estaba ofreciendo y éxitos que había cosechado el andaluz durante ese año con tres comedias urbanas. El Odeón no se equivocaba: los triunfos de *Esclavitud* se tradujeron en notables ingresos y, por ende, en la posibilidad de cerrar ulteriores temporadas con otras creaciones parmenianas: el drama rural *La red* (12 de diciembre de 1919) y la comedia urbana *Como el humo* (30 de diciembre de 1920). Finalmente, y aunque de manera póstuma, también se estrenaría la comedia urbana *Los malcasados* un 22 de febrero de 1923.

Volviendo a *Esclavitud*, efectivamente y siguiendo la cartelera, se debió estrenar el 28 de noviembre. Sin embargo, una indisposición del actor que interpretaría a *Sacris*, retrasó el estreno tal y como se informaba ese mismo 28 de noviembre:

Por enfermedad de Alberto Romea, que hace un papel importantísimo en el drama de “Parmeno” titulado ‘Esclavitud’, se ha suspendido hasta la semana próxima el estreno anunciado para hoy jueves por la noche (La Correspondencia de España, 28 de noviembre de 1918: 4).

Un tipo de información que también nos ayuda a analizar el horizonte de expectativas que suscitaba el estreno:

El lunes, en el teatro del Centro, se estrenará el drama “Esclavitud”, original del popular periodista “Parmeno”. Hemos presenciado algunos ensayos de la nueva obra y auguramos al redactor del “Heraldo de Madrid” un éxito grande (La Mañana, 7 de diciembre de 1918: 12).

A tenor del último ensayo general, Carretero Novillo publicó en *El Fígaro* (1918: 11) una crónica donde se revelan datos y apuntes valiosísimos para entender la dramaturgia que se preparaba. Nos permite tomar el pulso de los miedos, intereses y expectativas del dramaturgo y

14. El éxito de los dramas rurales es evidente: sin ir más lejos, el mismo 9 de diciembre se estrenó otro drama rural en el madrileño La Eslava: *El Jayón* de una debutante Concha Espina de la Serna.

saber que la dramaturgia fue preparada por el propio autor, quien con su personalidad displicente dispensó exhortaciones¹⁵ al equipo técnico (doce tramoyistas, carpinteros, pintores, electricistas..., capitaneados por Cirera) y requerimientos escenográficos que consideraba pertinentes a Amorós y Blancas, según la manera que había concebido la obra desde que empezara a redactarla dos meses y medio antes (al terminar la comedia *Las alas*).

La obsesión del autor fue intentar recrear ese espacio mimético que fuese semánticamente significativo: notar lo asfixiante y frío del espacio representado (galería de la propiedad caciquil). De ahí, su empeño en un decorado señorial, aunque carcomido por el tiempo, y una escasa iluminación escénica, que fuese debilitándose según transcurriese el tiempo diegético hasta el anochecer del tercer acto. Para ello, el dramaturgo confirió una función relevante a una majestuosa lámpara eléctrica –no advertida en el texto literario–, colgada y ubicada en medio del escenario.

El nerviosismo era patente y hasta reconocido por el propio *Parmeno*. Gracias al testimonio y confesiones de este, debemos imaginarle apasionado; que escribía teatro después de finalizar ocupaciones periodísticas; que prefería la redacción de dramas antes que comedias: “para satisfacción de mi sentimiento artístico” (Carretero Novillo, 1918a: 11); que se emocionaba antes de los estrenos y “más este hecho con todo amor y en el que me juego la reputación, la honra y no me juego dinero, porque cuando yo escribo drama, no escribo para ganar dinero. Para eso están las comedias” (Carretero Novillo, 1918a: 11).

La compañía que ejecutó la *performance* fue la del catalán Enrique Borrás, conocida por entonces como Gran Compañía Dramática. Esta experimentada agrupación¹⁶ contaba por entonces¹⁷ con un elenco de once actores: *Pedro Govanes* sería interpretado por el director; *Julia Govanes*, por la actriz Carmen Muñoz; *Consolación*, Adela Calderón; *Natividad*, Matilde Llopis; *Pedro Luis Govanes*, Ramón Gatuellas; *Don Antonio Venegas*, Ruiz Tatay; *Sacris*, Alberto Romea; *Caramechá*, Constante Viñas; *Rojillo*, José G. Marín; *Sisí*, José Trescoli, y *Tío Manuel*, Emilio Piñeira.

La selección del elenco no resultaba baladí en una obra que, como

15. “En un ataque de locura, grita: –¡Ese Vázquez! ¡Pero por María Santísima, aquí falta todo! La lámpara del centro... [...]. Pero esas puertas no son puertas ni son nada” (Carretero Novillo, 1918a: 11).

16. “La más completa de cuantas hoy actúan en España” (Barberán, 1918: 2).

17. El elenco se reduciría en reposiciones posteriores.

veíamos desde el análisis del texto literario, resultaba más de caracteres que de tramas. Efectivamente, para comprender las presiones psicológicas de las criaturas dramáticas, el autor, ya desde las didascalias, cuidó la caracterización física y se decidió a describirlos con esos regustos picarescos que permitiesen ahondar en su profundidad psicológica y, con la cual arrancar la empatía y conmoción del espectador. Por ello, los códigos de vestuario, maquillaje y peluquería son cruciales para poder llevar a la praxis la dramaturgia parmeniana. Estos detalles, afortunadamente, no pasaron desapercibidos por la crítica: con sus descripciones y aportación de fortuitos documentos visuales de la representación, podemos aproximarnos al lenguaje espectacular de la función.

Una de las pocas fotografías de la representación del estreno (Figura 2) immortaliza la escenografía sombría del espacio mimético referido. La instantánea fue tomada en un momento de tensión argumental hacia el final del ACTO I, justo cuando el rudo *Caramechá* desafía con una faca a *Don Antonio*.

Contamos en el escenario a diez actores (y un pueblerino extra) de los once que encarnan los personajes de la obra: entre los varones, trajes holgados, sombreros¹⁸ y camisas blancas; y entre las féminas, peinados recogidos y enfundadas en largos vestidos claros. Tanto unos como otros visten ropajes del mundo rural y solo el corte del traje, tipo y alas del sombrero, y actitud represiva desvelan en primera línea del proscenio la presencia de Ruiz Tatay (*Don Antonio*).

18. Borrás (*Don Pedro*) no viste sombrero en la escena. De este modo, se diferencia al protagonista del resto, al tiempo que se presenta cierto desamparo simbólico de este.



Una escena del drama "Esclavitud", original de López Pinillos ("Parmeno"), estrenado por la compañía de Borrás en el Teatro del Centro Fot. Alfonso

Figura 2. Fotografía de una escena del drama *Esclavitud*, publicada en *Nuevo Mundo* (Miquis, 1918a: 14).

No obstante, dos de estas caracterizaciones las adelantaba ya *El Fígaro* (Carretero Novillo, 1918a: 11) antes del estreno ofreciendo unos esbozos a mano alzada de los perfiles de Carmen Muñoz (*Julia*) y Enrique Borrás (*Don Pedro*), cuya caracterización también se puede ver detalladamente en una fotografía a cuerpo completo ofrecida por *Nuevo Mundo* (Miquis, 1918b: 16).

Finalmente, gracias a una tirada de tres viñetas cómicas que retratan tres momentos representativos de cada acto¹⁹ publicada tras el estreno (*ABC Madrid*, 11 de diciembre de 1918: 6), aprehendemos el estatus y vejez de *Sacris*; rudeza y cicatrices de *Caramechá*; vestuario elegante del cacique; lo discordante del peinado y vestuario urbanita de *Pedro Luis*, y, finalmente, en conjunto, la evolución de *Don Pedro* quien, según avanza

19. En la primera, se ve a los tres discolos maniatados (*Sacris*, *Don Pedro* y *Caramechá*); en la segunda, un enfrentamiento entre el cacique y *Pedro Luis*, y en la tercera, a *Julia* desvanecida tras la agresión accidental recibida de su padre, socorrida por su hermano y al progenitor arrodillado.

la obra, se va descamisando y despeinando.

Pero más allá de estos fortuitos documentos visuales, las observaciones críticas también nos ayudan a comprender mejor la dramaturgia, pues son, como reconoce el *Caballero audaz*, el eco del sentir del público: “yo soy un espectador que habla; y al fin y al cabo, los éxitos y fracasos los dan unos centenares de espectadores reunidos” (Carretero Novillo, 1918b: 15). Por lo general, se detuvieron en la caracterización de los protagonistas. Desde *El Fígaro* se describió con detallismo la caracterización de Ruiz Tatay:

Tatay pasea ahora por el escenario. Indudablemente él sería el dueño de aquella mansión pueblerina. Su indumentaria de cacique, la gruesa cadena de oro que atraviesa su chaleco y, sobre todo, el crujir de sus flamantes botas negras nos lo dicen. No le falta ni un detalle. El tipo está maravillosamente copiado de la realidad (Carretero Novillo, 1918a: 12).

Más escueta es la descripción de la caracterización de Carmen Muñoz, en parte, por no entonar, según el crítico: “Su busto parece escapado de un retrato antiguo. Nosotros no comprendemos a la Sra. Muñoz nada más vestida de valenciana en un día de fiesta” (Carretero Novillo, 1918a: 12). Pero el actor colmado de atenciones es Enrique Borrás, pues su caracterización fue tal que sorprendió positivamente a la crítica:

Tardamos en reconocerle, porque está admirablemente caracterizado de viejo, con una peluca venerable de cabellos plateados y calva reluciente, gran bigote y la mosca blancos. Sobre los hombros, medio sostiene la capa parda de embozos dorados (Carretero Novillo, 1918a: 12).

Una caracterización que, junto a sus dotes interpretativas y la profundidad literaria del personaje, despertó toda la atención en el estreno de esta función.

Unos dos mil espectadores, entre los que se podían divisar “numerosos políticos y muchos orientadores de multitudes liberales, de las cuales podía decirse que vivía pocas horas muchos años de lucha y

de miseria” (Mori, 1918: 1) se congregaron tal día en el oscuro Odeón: alojados en el patio de butacas, palcos, entresuelos²⁰... de este céntrico teatro madrileño disfrutaron de un espectáculo que no dejó indiferente a nadie: se glorificó como “el mejor de Pinillos y uno de los mejores entre los modernos” (Laserra, 1918: 3).

Más allá del revuelo que despertara la noticia de una nueva producción del autor, argüimos dos factores que pudieron laurear tanto el estreno como las reposiciones inmediatas: por un lado, se debe tener en cuenta lo genuinamente parmeniano y su implicación en todas las dimensiones del hecho teatral: tanto sus dotes creativas, temperamento, formación y su visión del mundo que se palpa en el texto literario, como el compromiso e implicación del creador en la codificación espectacular de la obra, que se tradujo en el dominio de todos los resortes escénicos. Y, por otra parte, se debe destacar el papel, caracterización e interpretación escénica del actor principal.

Abordemos, en primer lugar, los méritos del autor, a partir de una de las críticas más elogiosas:

Las excelencias literarias de esta nueva producción de “Parmeno” están por encima de todo elogio. [...] Ha vestido “Esclavitud” con las mejores galas, con toda la riqueza que caben en el lenguaje. [...] Domina en absoluto los resortes escénicos (Carretero Novillo, 1918b: 15).

En la obra se cristalizan sus capacidades y aptitudes que venían, por un lado, de su carácter y formación jurista, y, por otro, de las habilidades aprendidas en el taller de experimentación estilística que supuso el periodismo. Todo ello motivó una creación realista, con decididas dosis de simbolismo, efectismo y determinismo naturalista; diálogo vivo, claro, adusto y contundente, y una visión amarga y pesimista de la vida, por el enquistamiento de corruptelas, oligarquías... y por la falta de compromiso y acción de los españoles. Una estética enérgica y sombría (*desagradable* como el propio autor diagnosticó en reiteradas ocasiones) un poco más atemperada que en otras piezas, ya que esta alejaba a detractores y amigos,

20. La tarifa estándar (entrada y butaca) era de 2.50 pesetas. Lógicamente, gracias a las noticias teatrales publicadas en la prensa de la época, se puede seguir la relación de precios, ofertas y suplementos que ofrecía la empresa, así como los sobrepagos (15%) si se adquirían en la contaduría.

quienes se lo venían advirtiendo desde hacía años:

Estas dotes preciadas y precisas, hasta el presente le perjudican por exceso. Tal es mi creencia, y se lo repito una vez más con el firme propósito de contribuir a que se corrija. Endúlcese usted un poco. La vida es muy dura, muy amarga, muy feroz, pero... ¡no tanto! (Ruiz Contreras, 1950: 159-160).

Cierto es que, como buen observador y medidor de reacciones de sus aciertos y fracasos, López Pinillos redujo las dosis de sordidez, en parte con la caracterización, y función de *Pedro Luis*; sin embargo, y viéndolo ya desde la semántica del título, *Parmeno* siguió insistiendo en la intención de que el espectador chapotease en los lodazales de la realidad, para despertar conciencias; en definitiva, sensaciones que esperaba ese público que ya conocía el quehacer dramático del andaluz. Puede verse que es así, si tenemos en cuenta que a ciertos críticos no convenció el personaje del forastero, precisamente por su inverosimilitud:

Un talante falso y acomodadicio a la voluntad del autor [...] desentona del cuadro por la equivocada naturaleza que el autor le dio. Debíó encajarlo bajo otra manifestación espiritual y aun social [porque así], hubiera tenido más fuerza emotiva, más propiedad, más naturalidad. [...] Todo en la actuación de este personaje es convencional y artificiosa y pequeña ante la grandeza de otros (Barberán, 1918: 2).

Pese a esta discordancia y al manido recurso dramático final²¹ de la equivocación, el público sintió congoja, aunque tolerada, no de manera masoquista, sino con el respeto que merece el diagnóstico de un cirujano, decidido a extirpar su mal: “inculcan el ejemplo y el público lo santifica” (Mori, 1918: 1). En este sentido, el modo de plasmar la realidad podía

21. Nos referimos a la equivocación de sujeto a quien se agrede: *Don Pedro*, decidido a eliminar a *Don Antonio*, hiere con una faca a su hija, al confundirla con este, cuando estaba durmiendo en la habitación del cacique. Efectivamente, este recurso, aunque gustara al público, le resultó decepcionante a J. M.^a Carretero.

conmover a aquel que entendiese los propósitos de esa “Gente Nueva” regeneracionista; a ese “público inteligente” izquierdista, tal y como se refería el autor al tipo de espectador meta; aunque pudiera resultar una estrategia utilizada *a priori* con que se excusase de una previsible crítica, significativas resultan las palabras del dramaturgo sobre este respecto y sobre su concepción estética y dramática, publicadas en *La Tribuna* un día antes del estreno de *Esclavitud*:

Es posible agradar a un público inteligente, ahondando en las cosas desagradables cuando el escritor –que hurga en la llaga con intenciones de médico y no de verdugo– siente el ambicioso deseo de contribuir a que desaparezcan. Y creo que los que protestan contra todo lo que no sea trivial; que esos sostienen la hedionda majadería de que “al teatro no se va a padecer” –porque confunden la emoción malsana producida por la realidad real con la emoción estética engendrada por la realidad artística–, han estado siempre dominados por la multitud, sana de entendimiento y de corazón, que se afana y se purifica con los bruscos sacudimientos a que la somete el arte dramático. Porque creo en la existencia de ese público, y porque confío en él, me doy el gustazo de escribir –con un desinterés absoluto– obras como la que se estrenará mañana (García Antón, 1998: 521).

Por tanto, *Parmeno* confiaba en que el espectador, sintiéndose identificado con los tipos veristas y las coordenadas espacio-temporales de la trama, aceptase la crítica reivindicativa, vertida desde los escenarios, pues “recorriendo desdichados feudos de la España gris, vale por cien discursos de mitin” (Mori, 1918: 1). Propósitos conseguidos si tenemos en cuenta la ovación que testimonian los medios y los numerosos elogios que recibió por parte de la crítica.

Y es que, entre los quilates de su obra, se halla el temperamento meticuloso por la obra bien medida, la preocupación por la verosimilitud temática y formal: “corrección en el lenguaje intachable y con un sentido del teatro que destaca sobre muchos autores” (Mori, 1918: 1). Palabras, en definitiva, que reverberan mejor si tenemos en cuenta el panorama

desolador del que se quejaban algunos críticos como Marín Alcalde, en parte, por la desidia innovadora y la “lamentable decadencia a causa del espíritu complaciente, pusilánime y escéptico [...] que sólo piensa en eludir los riesgos del fracaso” (Marín Alcalde, 1918: 3). Esta sorprendente sequía de genios fue un factor que tuvo en cuenta este crítico para potenciar su elogio a este drama parmeniano:

He aquí, sin embargo, que en medio del páramo se alzan unos cuantos artistas rebeldes dispuestos a reivindicar y a exaltar libremente las naturales características de su temperamento. José López Pinillos [...] es uno de los escasos campeones (Marín Alcalde, 1918: 3).

Sin duda, autor y empresarios brindaron el éxito atronador y, definitivamente, comprendemos mejor los aciertos creativos si traemos a colación la valoración que enuncia José L. Barberán desde el núm. 14.725 de *El Globo*:

El recio temperamento de “Parmeno”, su imaginación de escritor meridional, su altura de hombre estudioso, su nombre de escritor fácil, ameno, fiel narrador de la vida y de los hechos reales, el gran pintor naturalista, consiguió anoche [...] el triunfo señaladísimo, una victoria completa. [...] Horizontes, perspectivas, luces y sombras, tonalidades, perfiles, colorido, todo es asombroso de veracidad y de naturalidad... ni sobra ni falta nada; todo en el cuadro es perfecto. [...] Su pulcritud en el decir, la exposición maestra de los hechos, el acierto en la exposición de las pasiones hondas, bravas, desatadas, apagan esas pequeñas sombras (Barberán, 1918: 2).

Podemos tratar de reconocer cierto magisterio o impronta parmeniana en el panorama teatral madrileño, aunque no debemos obviar que buena parte del mérito de la función debe reconocérsele al popular actor Enrique Borrás. Tanto su caracterización ya comentada, como su excelsa

interpretación²² de la creación del personaje de *Don Pedro*, catapultaron su carrera y fama:

No acertamos ya a decir, a transcribir la honda emoción e impresión que nos produjo anoche en la interpretación de este nuevo tipo. Caracterización, gesto, ademán, modulaciones e inflexiones de la voz, todo fue nuevo, desconocido para nosotros (Barberán, 1918: 2).

Una interpretación que se tradujo en fuertes y reiteradas ovaciones atronadoras:

El entusiasmo del público llegó anoche hasta el frenesí y, puesto en pie, lo aclamó largamente, hasta enronquecer, llamándole en los mutis con tal insistencia que hubo que parar en dos ocasiones la representación (Barberán, 1918: 2).

Ovaciones que, según continúa el crítico, emocionaron al actor: “Borrás, emocionado, se secaba las lágrimas” (Barberán, 1918: 2). Aplausos y clamores que también recibió *Parmeno*, quien “al final de los tres actos, se personó en escena” (Barberán, 1918: 2).

Definitivamente, comprendemos que el éxito de *Esclavitud* vino del compromiso de dos profesionales, completamente implicados en la *performance*, auténtico y último sentido del drama:

Es un triunfo sólo para los dos; un mismo espíritu fuerte, recio, grande, poderoso, un gran espíritu artístico. No pongas Pinillos y Borrás... No escribas Borrás y Pinillos... Cruza ambos nombres en estrecho abrazo, que el arte es uno y no más, y para el arte es esta labor del autor y del actor... (Barberán, 1918: 2).

22. La interpretación del resto de actores pasó desapercibida: “el conjunto, discreto” (Laserra, 1918: 3); aunque notabilísimo fue el papel de Alberto Romea (*Sacris*) y Ruiz Tatay (*Don Antonio*), así como de Carmen Muñoz (*Julia*) y de Adela Calderón (*Consolación*) de cuyas dotes interpretativas se dedicaron unas líneas: “sencillez, ternura, de acento, de expresión, de todo, como también Adela Calderón, que su pequeño papel supo hacerlo grande” (Laserra, 1918: 3).

Es más, podemos aducir que parte del éxito se explica si comprendemos la óptima compenetración entre ambos: contaron recíprocamente con sus talentos y se ayudaron, pues, por un lado, la labor del actor consolidaría la fama del autor y su drama y, por otro, la creación, profundidad y funcionalidad de ese *Don Pedro* permitiría al actor²³ experimentar y lucir todas sus dotes interpretativas, gracias a las cuales pudo catapultar su carrera:

Pinillos ha sabido destacar este personaje, acumulando en él belleza extraordinaria, pues aunque no ha de decir nada, porque todo está supeditado al choque entre el fanfarrón tirano y el arrogante libertador; la atención del público estuvo detenida en este magnífico carácter, tan bien arrancado de la realidad, tan bien visto, tan felizmente trazado... A mí este don Pedro me parece una creación definitiva, que ha de descollar, arrogante como un monumento, en medio de toda la labor teatral de "Parmeno" (Carretero Novillo, 1918b: 15).

Y es que no pocos actores desearon que el andaluz contara con ellos para interpretar la hondura de sus criaturas y así lucir sus dotes interpretativas. Sin embargo, en este caso, López Pinillos diseñó el papel de *Don Pedro* pensando en Borrás, con quien ya trabajó en *Nuestro enemigo* (1913), tal y como reconoce: "Mientras cuente con actores como Borrás, capaces de defenderlas [sus piezas], no me faltará el ímpetu optimista con que las escribo" (García Antón, 1998: 521). Palabras elogiosas y de reconocimiento que quedan definitivamente selladas con la dedicatoria que reza en la obra impresa: "A Enrique Borrás. Gloria y orgullo de la escena, fraternalmente" (López Pinillos, 1918: 7).

7. CONCLUSIONES

No cabe duda de que el nombre de José Luis López Pinillos (*Parmeno*)

23. Borrás, en el discurso pronunciado en el homenaje por los triunfos de la obra en el Hotel Ritz (Madrid), reconoció la oportunidad que López Pinillos le brindó al contar con él para tal interpretación.

—hoy prácticamente soterrado en los barrizales del olvido, como otros tantos— corresponde a un literato polifacético, comprometido y conocedor de todas las dimensiones que ofrece el artefacto teatral; un temple recio e ideólogo regeneracionista de principios del siglo XX que pretendió con su obra contribuir a la necesaria extirpación de los males que aquejaban las ciudades y campos españoles en tiempos de la Restauración, en pro de esa “España Nueva” vaticinada por regeneracionistas como Joaquín Costa.

Desde los arbitrios cercenadores del paso del tiempo, hay quien enjuicia su obra como una más dentro de un género tan manido como exitoso: el drama rural; sin embargo, nos parece oportuno reconocer la habilidad de *Parmeno* de saber golpear catárquicamente al público, sin caer en banales moralinas; una fórmula con tintes sociales y reivindicativos arriesgada para los teatros comerciales del momento y que triunfó, sin embargo, al ser pragmático: siempre atento a la crítica, midió hábilmente los aciertos de su estética, contó con buenos actores y se implicó en todos los resortes escénicos.

En el presente artículo hemos ahondado en esas coordenadas contextuales necesarias para poder conocer y enjuiciar con acierto la verdadera contribución dramática del andaluz. Y es que su obra, amén de postulados regeneracionistas e ideas estéticas de regusto naturalista y simbolista, solo puede entenderse comprendiendo sus referentes inmediatos, pues autor y obra son engendros para su tiempo histórico; una perspectiva efímera, si se quiere, pero clave, ya que su producción dramática es totalmente funcional. En este sentido, acercarse a la faceta dramática de J. L. López Pinillos solo a partir del análisis literario de su obra podría desechar el verdadero quehacer polifacético de un autor que estaba casi más implicado en el lenguaje espectacular, que en las diégesis, aunque en ellas también reconocemos un talante literario, sobre todo, en las acotaciones, donde se palpan, bajo un aparente descuido barojiano, gustos picarescos y hasta grotescos al describir mediante cosificaciones e hipérboles caricaturescas, tipos y espacios simbólicamente expresionistas.

El drama rural *Esclavitud* (1918), a la espera de una obra definitiva que nunca llegaría por el certero golpe de un cáncer pulmonar a sus 42 años, puede erigirse hoy como la pieza teatral paradigmática de *Parmeno*; para tal condecoración hemos tenido en cuenta las dimensiones analíticas que ofrece el método semiótico y, además del análisis del texto literario, nos hemos detenido en la dimensión pragmática para que puedan comprenderse

las claves del éxito y sus aportaciones teatrales.

Así, buceando por las secciones teatrales de cabeceras madrileñas de principios de siglo, hemos comprendido mejor tanto las órbitas de la obra (tiempo de composición; expectativas e intenciones; dramaturgia y escenificación, y éxitos, condecoraciones y reposiciones) como la trascendencia de esta dentro de la producción del andaluz (aportación estética, consolidación de sus isotopías en obras posteriores y hasta el reconocimiento de su magisterio). Con *Esclavitud*, *Parmeno* se decidió a sellar los que hasta entonces habían sido experimentos literarios y escénicos –visibles en *El pantano* (1913)–. Al ver ovacionado su sello genuino, en parte gracias a la labor de virtuosos actores como Enrique Borrás, el producto grilló: ahondando en lo desagradable y en la reivindicación social, siguió ofreciéndolo en obras ulteriores como en *La red* (1919), *El condenado* (1920) o *La tierra* (1921), entre otras. No priorizó acciones, sino hondos caracteres veristas y humanos arrancados de lo más sórdido de los abúlicos, rancios y misóginos campos españoles, configurados mediante signos con clara proyección metonímica y simbólica, mediante la cual atizar catárquicamente al espectador.

De este modo, se pueden comprender las respuestas individuales y las auténticas aportaciones de *Parmeno* en el ruralismo dramático. De hecho, solo desde esta perspectiva, puede valorarse una *poética potencial* en el ámbito teatral; una aportación catalogada por el propio autor como *ruralismo desagradable* que va más allá del texto literario, pues se obsesionó porque se codificara bien en el lenguaje espectacular: esa implicación estética e ideológica que traspasa lo diegético es, en suma, la clave de una aportación dramatúrgica que bien se podría sumar a otro aporte parmeniano ya estudiado, el tremendismo narrativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMARCHA ROMERO, Á. (2015). “Algunas fuentes periodísticas para el estudio del teatro de Francisco de Viu”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 163-178 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14705> [08/04/2017]).
- AWONO, D. (2004). *El teatro de López Pinillos, “Parmeno”*. (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid). Recuperada de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-lopez-pinillos-parmeno--0/> [08/04/2017].
- BARBERÁN, J. L. (1918). “Por los teatros. Impresiones de un espectador”. *El Globo* 14.725, 2 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001460154&page=2&search=&lang=es> [08/04/2017]).
- BRUN, L. (1919). “Revista teatral”. *Nuestro Tiempo* 241, 80-82 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002653866&search=&lang=es> [01/04/2017]).
- CARICATURA EN EL TEATRO (1918, 11 de diciembre). *ABC Madrid*, 6 (también en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1918/12/11/006.html> [09/04/2017]).
- CARRETERO NOVILLO, J. M.^a (1918a). “Mirando a la escena. Ensayos interesantes”. *El Fígaro* 116, 11 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026748253&search=&lang=es> [05/04/2017]).
- (1918b). “Mirando a la escena. Observaciones de un espectador”. *El Fígaro* 118, 15 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026748367&search=&lang=es> [05/04/2017]).
- CASTELLÓN, A. (1994). *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymión.
- GARCÍA ANTÓN, A. (1998). “La figura del hijo pródigo en el drama rural de López Pinillos, perspectivas de la rebeldía”. En *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, T. Martínez y G. Antón (coords.), 519-524. Madrid: CSIC.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. (1989). “Aspectos del análisis semiótico teatral”. *Castilla: Estudios de Literatura* 14, 75-92 (también en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136138> [10/04/2017]).

- El Figaro*, 10 (1918). Homenaje a Borrás y López Pinillos. 30 de diciembre. Disponible en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026749586&search=&lang=es> [09/04/2017].
- La Correspondencia de España*, 4 (1918a). Informaciones teatrales. 8 de diciembre. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000782391&search=&lang=es> [08/04/2017].
- La Correspondencia de España*, 4 (1918b). Informaciones teatrales, 12 de diciembre. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000782647&search=&lang=es> [08/04/2017].
- La Mañana*, 10 (1918). Homenaje a Pinillos y Borrás. 27 de diciembre. Disponible en línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026344701&search=&lang=es> [08/04/2017].
- LASERRA, J. (1918): “Los teatros”. *El Imparcial* 18.622, 3 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000396596&search=&lang=es> [06/04/2017]).
- LÓPEZ PINILLOS, J. L. (1908). “Adiós, tradición”. *Heraldo de Madrid* 6.344, 1 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000563459&search=&lang=es> [1/04/2017]).
- (1918). *Esclavitud: drama en tres actos; Las alas: comedia en tres actos*, J. Pueyo (ed.). Madrid: Renacimiento (también en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t0bv7r858;view=lup;seq=184> [1/04/2017]).
- MACHADO, M. (1918). “*Esclavitud*, por J. López Pinillos”. *El Liberal* 14.135, 3 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001853613&page=3&search=&lang=es> [09/04/2017]).
- MAINER, J. C. (2000). *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, 262-263. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARIN ALCALDE, A. (1918). “El teatro”. *La Acción* 1.013, 3 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003527463&search=&lang=es> [09/04/2017]).
- MIQUIS, A. (1918a). “Semana teatral. Tranquilidad, *Esclavitud*”. *Nuevo Mundo* 1.301, 14 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001759069&page=14&search=&lang=es> [09/04/2017]).
- (1918b). “Semana teatral. *Esclavitud*”. *Nuevo Mundo* 1.302, 16 (también en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001759198&page=16&search=&lang=es> [09/04/2017]).
- MORI, A. (1918). “El drama rural”. *El País* 11.105, 1 (también en <http://>

- hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002563603&search=&lang=es* [09/04/2017]).
- Noticias e informaciones teatrales (1918, 28 de noviembre). *La Correspondencia de España*, 4 (también en *http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000781797&search=&lang=es* [10/04/2017]).
- OLIVA, C. (2001). "Teatro y sociedad en la España del siglo XX". En *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, F. López Criado (ed.), 77-96. A Coruña: Universidad da Coruña.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2011). *El drama rural: metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*. Pontevedra: Academia del Hispanismo (Biblioteca de Theatralia).
- PRATS MARTÍN, S. (2016). *Una nueva mirada al teatro de J. Luis López Pinillos ("Parmeno"). Análisis del drama "Esclavitud" (1918)*. (Master Thesis, Universidad Nacional de Educación a Distancia). Recuperada de *http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:master-Filologia-FILTCE-Sprats* [08/04/2017].
- RUIZ CONTRERAS, L. (1950). *Día tras día (Correspondencia particular: 1908-1922)*. Madrid: Aguilar.
- SITO ALBA, M. (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED.
- TEATROS (1918, 5 de diciembre). *La Mañana*, 5 (también en *http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026344068&search=&lang=es* [08/04/2017]).
- TEATROS (1918, 7 de diciembre). *La Mañana*, 12 (también en *http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026344130&search=&lang=es* [08/04/2017]).
- TORDERA SÁEZ, A. (1980). "Teoría y técnica del análisis teatral". En *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*, J. Taléns, J. Romera Castillo et. al., 157-199. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios).

Recibido el 11 de abril de 2017.

Aceptado el 16 de junio de 2017.

**FOCALIZACIÓN, DISTANCIA Y TRATAMIENTO TEMPORAL.
ESTUDIO DE LA IMPLICACIÓN SUBJETIVA EN EL DISCURSO
FÍLMICO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO**

FOCALIZATION, DISTANCE AND TEMPORARY TREATMENT.
STUDY OF THE SUBJECTIVE IMPLICATION IN THE DISCOURSE
THROUGH THE NARRATOLOGICAL ANALYSIS

Fernando REDONDO NEIRA

Universidad de Santiago de Compostela

fernando.redondo@usc.es

Resumen: Todo relato cinematográfico articula una determinada manera de dar a ver y de dar a conocer. Entre los niveles discursivos del mostrar y del narrar que todo filme construye y comunica existe una amplia graduación de implicación subjetiva que focaliza el material narrativo y lo hace llegar al espectador. Este artículo se propone el análisis narratológico de tres filmes de muy distinta naturaleza discursiva. Se trata de otros tantos ejemplos a través de los cuales averiguar cómo el dispositivo enunciator ordena el relato entre la (íntima) proximidad, la (íntima) indiferencia y el saber precario.

Palabras clave: Mostrar. Narrar. Saber. Proximidad. Focalización

Abstract: Every cinematographic story constructs a certain way of leading to see and leading to know. Among the discursive levels of showing and

telling that every film constructs and communicates, there is a wide range of subjective implication that focuses the narrative material and extend it to spectator. This article proposes the narratological analysis of three films of very different discursive nature. These are some examples through which to find out how the enunciating device orders the story between (intimate) proximity, (intimate) indifference and the precarious knowledge.

Key Words: Show. Narrate. Know. Proximity. Focalization.

1. INTRODUCCIÓN

Tres filmes surgidos en los años de la crisis, a la cual, de un modo u otro, remiten, y de la cual emergen en la forma de propuestas animadas por una cierta intención rupturista en lo estético, lo narrativo e, incluso, lo industrial, presentan, desde lo específico de cada caso, un rasgo común que los singulariza y vincula: la movilización de un elocuente dispositivo enunciativo que organiza la materia narrativa en todo cuanto se refiere al hacer ver, el hacer saber y el hacer creer. Recurren para ello a aquellos mecanismos de focalización que reclaman, a su vez, la asunción de un determinado posicionamiento del espectador respecto de lo mostrado y de lo narrado. En este sentido, el análisis narratológico que aquí proponemos llevar a cabo se asentará, como no podía ser de otra forma, sobre la focalización en tanto que elemento estructurador inscrito en el modo narrativo, tal y como viene establecido desde Gerard Genette, que, como es notorio, viene demostrando su aplicabilidad a los estudios filmicos, y que, le permitirá proponer esa distinción primordial entre el agente que narra los hechos y aquel otro desde cuya perspectiva los hechos son narrados (Genette, 1989: 244).

Sobre cómo se articula una cierta manifestación de la enunciación enunciada, analizaremos aquí tres títulos: *Carmina o revienta* (Paco León, 2012), *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo, 2012) y *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013), que representan otros tantos procedimientos de articulación narrativa en los que, de un modo gradual de uno a otro título, aquella focalización se resuelve según diferentes modos de intervención de un enunciador (o megaenunciador), y que, según los casos, delega sus funciones en un narrador, que puede tratarse de un personaje-narrador,

o bien en una voz *over* no integrada en el universo de la ficción. Llevaremos a cabo, por tanto, y siguiendo lo indicado por Lozano, Peña-Marín y Abril, un análisis de la enunciación atendiendo, en lo fundamental, a aquellos marcadores textuales que advierten sobre la actitud del sujeto respecto a lo enunciado y sobre si allí se manifiestan sus opiniones o puntos de vista (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1998: 93). En esta línea, y sobre la actuación del sujeto de la enunciación, interesa para nuestro objetivo lo afirmado por Casetti, para quien aquél es dado a conocer por indicios o emergencias internas al filme y se constituye en el eje sobre el que giran las imágenes y los sonidos (Casetti, 1989: 43). En definitiva, procederemos a la evaluación de tres filmes que presentan, en su diversidad, otros tantos modos de inscribir las huellas de su propia enunciación, que deriva, además, en la asunción de un determinado modelo de relación con el espectador, lo que, de nuevo recurriendo a Casetti, supone la indagación acerca del “hacerse y el darse del filme” (1989: 58). Y en relación con la figura del espectador, precisamente, consideramos pertinente para nuestro propósito el concepto que de él maneja David Bordwell: “Entidad hipotética que realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme” (1996: 30). Según este autor, debe considerarse al espectador en un marco teórico general que atienda a aspectos perceptuales y cognitivos de la visión del filme. El ver y el saber, por tanto, que son también los dos ejes sobre los que se articula buena parte de nuestro análisis, de ahí que interese complementar nuestra propuesta metodológica con la aportación de Bordwell.

2. MOSTRAR, VER Y SABER. ELEMENTOS DEL ENTRAMADO NARRATIVO

La compleja casuística que ha venido siendo elaborada en torno a la instancia narradora del cine da cuenta de la riqueza de registros, de los múltiples procedimientos posibles para canalizar el relato, para filtrarlo desde una determinada instancia discursiva, para, en definitiva, focalizar el mostrar y el saber.

Una primera toma de contacto con dicha complejidad conduce al concepto de punto de vista, concepto de amplio alcance semántico y, por tanto, de dudosa operatividad analítica por cuanto que lo mismo podría emplearse con el muy restrictivo significado de lo que comúnmente se

conoce como plano subjetivo como con aquel otro que, de un modo general, alude a un determinado posicionamiento, o perspectiva, que se fijara ante los hechos narrados. De este modo, como tal toma de posición, bien podría tratarse, por un lado, de un concreto emplazamiento físico, un lugar de observación, como, por otro, de una más abstracta ubicación mental ante los acontecimientos objeto del relato, lo que incluiría, por ejemplo, una actitud o una postura ética. A este respecto, Casetti diferencia punto de vista de la imagen (que cambia con el cambio de encuadre) de punto de vista del filme (que opera globalmente, asumiendo las diversas propuestas), para finalmente entender dicho concepto como la “mirada total del film, sus medidas y sus perspectivas” (Casetti, 2003: 234). Hay que hacer notar, además, que Casetti asume la complejidad intrínseca de este concepto cuando, tras recoger y desarrollar una diferenciación previa de Chatman (1990: 163), le otorga una triple significación: una literal (a través de los ojos de alguien), una figurada (en la mente de alguien) y una metafórica (según la ideología o el provecho de alguien) (Casetti, 2003: 236). Añadamos, en relación con las dificultades que ofrece esta terminología, que Bal indica que “punto de vista” o “perspectiva narrativa” no discrimina entre los que ven y los que hablan, que se hace necesario distinguir, entonces, entre ambos agentes para describir adecuadamente la técnica de un texto (Bal, 1985: 108). Por eso afirma preferir el término focalización, referido a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan; término, añade, de apariencia técnica y que se deriva de la fotografía y el cine, lo que, por supuesto, lo hace especialmente idóneo a nuestro objeto de estudio.

Sin la pretensión de resultar exhaustivos, pero sí de ir a lo que necesariamente hay que mencionar dado el lugar central que ocupa en todo cuanto aquí vamos a estudiar, habría que matizar que el concepto de focalización se define, en primer lugar, por una relación de saber entre el narrador y sus personajes, como se ocupan de destacar André Gaudreault y François Jost (1995: 139), siguiendo el camino abierto por Genette. En el caso del cine, como es notorio, se hizo necesario ir un paso más allá, como así hará Jost al diferenciar entre focalización, definible de un modo estricto como aquello que un personaje sabe, y ocularización, que establece la relación entre lo que la cámara muestra y lo que un personaje ve (1987: 106). Como también cabe recordar, en relación, asimismo, con el imprescindible concepto de focalización, la triple categorización

que plantean Gaudreault y Jost, quienes de nuevo apoyan su propuesta en lo establecido por Genette: el relato no focalizado o focalización cero, por la cual se accede a un volumen de información superior a aquel del que disponen los personajes; el relato de focalización interna, que puede presentarse como fija, variable o múltiple, y que bien podrá aplicarse al caso de *Carmina o revienta*; el relato en focalización externa, considerable como relato behaviorista, que no permite conocer los pensamientos o sentimientos de los personajes, y cuya toma en consideración será especialmente útil para el análisis de *El futuro* (Gaudreault, Jost, 1995: 139). De especial relevancia para nuestro análisis será, en relación con lo expuesto hasta aquí, el acceso a la conciencia de un personaje a través de una determinada articulación del dispositivo enunciativo, tal como ha señalado Seymour Chatman (1990: 169), quien destaca esta función de filtro en lo que supone de canalización de la información narrativa a través de la psicología y las emociones de un personaje.

Considerando la ya citada complejidad que conlleva el entramado narrativo de todo discurso fílmico, conviene destacar ahora la figura del narrador cinematográfico, que debemos contemplar en los términos propuestos por Gómez Tarín: “Los diversos narradores se estructuran de acuerdo con dos elementos esenciales: su saber y la adopción de un punto de vista. Parámetros que son relacionales y sólo pueden entenderse a través de la intervención de la cámara como ente productor/receptor de la imagen” (2011:63). En tanto que instancia textual puede acogerse a alguna de las siguientes formulaciones, que serán las que apliquemos a nuestro análisis. En primer lugar, el personaje-narrador, o narrador intradiegético para Genette, que actúa como narrador desde el interior de la ficción. A su vez, puede tratarse de un narrador homodiegético, si se trata de un personaje integrado en la historia que él mismo relata, o bien de un narrador heterodiegético, si no aparece en la historia que relata. En cuanto al narrador extradiegético, presenta una mayor ambigüedad conceptual en relación con el personaje-narrador. De él han dicho distintos especialistas que constituye un narrador impersonal, externo a los sucesos que narra, no identificable con un ser personal y desprovisto de cualquier rasgo antropomórfico. Stam, Burgoyne y Fitterman-Lewis, por ejemplo, han destacado que no se manifiesta a través del discurso verbal, sino por medio de todo un conjunto de códigos cinematográficos (1999: 120), para concluir que se presenta como aquella actividad discursiva o narrativa primaria que fluye del mismo medio que

el cine (1999: 127). Finalmente, el narrador en voz *over* ocuparía esa otra zona de ambigüedad específica del cine, lugar incierto, flotante y, en todo caso, separado de la diégesis; lugar de la omnisciencia y del dominio sobre el relato y los personajes que lo habitan. Nos encontramos aquí con otra categoría problemática, pues en el sistema de Genette podrían adoptar la denominación de narradores heterodieéticos, siendo los narradores *over* en tercera persona para Kosloff (1988: 82). Se trataría en todo caso, si adoptamos una terminología inclusiva, de narradores heterodieéticos en voz *over* que asumen una posición de autoridad (de omnisciencia), que se manifiestan exclusivamente a través de un registro verbal; en definitiva, un narrador marco (otra terminología propuesta por Kosloff) no visualizado, carente de cuerpo y que ocupa el citado lugar flotante.

A partir de cualquiera de las anteriores modalidades de narrador, comparezcan o no a través de una voz o de un sujeto-personaje inscrito en la ficción, será posible realizar un análisis en torno al eje en el que se alinean el mostrar, el narrar, el experimentar, el saber o el sentir. Con ello se relaciona, sin duda, aquella distinción, no por elemental igualmente decisiva, entre mostración y narración, debida, en primer lugar, a Gaudreault (Gaudreault, Jost, 1995: 69), o esta otra relevante afirmación de Chatman, recogida por Stam, Burgoyne y Fitterman-Lewis: “Las películas son siempre presentadas, mayormente y a veces exclusivamente mostradas, pero en ocasiones son también parcialmente contadas por un narrador o narradores” (1999: 137).

En otro orden de cosas, y como es sabido, toda estructura narrativa se construye también, necesariamente, desde la dimensión temporal. Genette ha destacado que resulta casi imposible no situar la historia en el tiempo en relación con mi acto narrativo y añade que parece evidente que la narración no puede ser si no posterior a lo que cuenta (Genette, 1989: 274). De cara al estudio de cómo los filmes objeto de análisis crean y comunican sus significados, es preciso, por tanto, dirigir nuestra atención hacia el tratamiento temporal del relato, para lo cual nos acogemos a un punto de partida esencial que ya fue establecido por Paul Ricoeur en los siguientes términos:

El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de un modo narrativo [...] La narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición

de la existencia temporal (1988: 117).

La intrínseca dimensión temporal del relato comporta, además, una muy rica vía de acceso al conocimiento, como se ha ocupado de resaltar Gerald Prince al señalar que el relato es un modo de enfrentarse al significado de los hechos, de percibir los efectos transformadores de una acción y de comprender el papel del tiempo en los asuntos humanos (Prince, 1987: 60). Y esto es posible, tal como apunta previamente, a que la narración no se limita a un simple recuento de cambios de estado, sino que también los hace posible y los interpreta, los idea y los explora.

La atención prestada al tratamiento temporal parece, entonces, obligada si consideramos que, en su caso, la intervención de un narrador supone también, e irremediabilmente, una concreta ubicación en el tiempo. Nos referimos, por ejemplo, a si la información que aporta se corresponde con lo que un personaje conoce en un momento dado del transcurso de los acontecimientos o bien se trata de informaciones adquiridas a posteriori, lo cual, esto último, por otro lado, bien podría venir acompañado de un mayor grado de reflexividad.

Anotemos, a su vez, que, con la salvedad de *El futuro*, los citados filmes se unen a una tradición bien asentada en la historia del cine español: la predilección por aquellas propuestas filmicas marcadas por la intervención de una voz o un personaje-narrador que necesariamente impregna la globalidad de la narración; que otorga, por tanto, un protagonismo esencial a los agentes que intervienen en la comunicación fílmica; que conforman, en definitiva, un discurso dotado de importantes dosis de reflexividad y autoconsciencia, de las cuales harán partícipe a un espectador que, de este modo, se siente directa y explícitamente implicado en los hechos narrados.

Sobre esto último, *Carmina o revienta* reclama ya desde un principio esta implicación del espectador a partir del recurso a un narrador homodiegético que, desde el interior del relato, asume esta función de hacer girar en torno a su figura cuanto se haga ver y saber. Primeramente, la interpelación directa al espectador mediante la mirada a cámara que desvela aquel fuera de campo con el cual establece comunicación y que hace consciente, por tanto, la presencia del espectador. Por su parte, *El muerto y ser feliz* construye un discurso plenamente constituido por lo que podemos considerar un narrador heterodiegético en voz *over* que, según lo expuesto más arriba, operando desde esa posición demiúrgica, somete

la globalidad de la materia narrativa a su particular ver y saber a la vez que mantiene una actitud tutelar en relación con el destinatario del relato, lo que finalmente le conduce hacia un espacio de omnisciencia que, sin embargo, será también puesto en cuestión. En cuanto a *El futuro*, el régimen narrativo se adscribe, en principio, a un riguroso registro observacional. Sin voces externas que conduzcan el relato ni actante alguno que, desde el interior, focalice los hechos narrados, estos quedarían, por tanto, a cargo de un narrador extradiegético, un narrador impersonal ajeno a lo narrado, que solo recurre a códigos estrictamente cinematográficos que presentan las acciones desde el punto de vista más idóneo en cada momento. Pero se constata inmediatamente, no obstante, que la instancia enunciativa no actúa desde un espacio ajeno al universo diegético, sino que finge moverse en el interior del mismo, construyendo así la simulación de un personaje más que participa de la acción (recordemos: una fiesta en un piso particular), que se mueve por los espacios propios de la misma y que capta, y nos hace llegar, registros visuales y sonoros captados de un modo aparentemente indeliberado. Un personaje más, decimos, y, no obstante, desconocido o inexistente para los personajes sí visualizados, a los que se acerca casi hasta los límites de lo íntimo sin que éstos comuniquen de ningún modo haber advertido su presencia. Ajeno a la acción para quienes efectivamente – efectivamente porque los vemos y los oímos y somos conscientes de su existencia- participan de ésta, se integran en ella para quienes ocupamos ese fuera de campo heterogéneo donde se sitúa la mirada espectral.

3. *CARMINA O REVIENTA*: LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA RETROSPECTIVA

Atendiendo al hábito del espectador, *Carmina o revienta* se presenta, de entrada, con una cierta apariencia documental, como así parecen simularlo, en primer lugar, ciertos estilemas derivados de la estrategia enunciativa. A dicho dominio de la no ficción correspondería, de un modo indudable, esa mirada a cámara que, inevitablemente, conlleva la interpelación directa al espacio de la recepción; un gesto fílmico que es además el gesto iniciador de todo el desarrollo narrativo en tanto que con él se procede a la presentación de los personajes principales, se informa de su condición, del rol que desempeñarán en el conjunto del relato y de los objetivos que perseguirán con sus acciones. Sobre esto último, cabe

destacar que el relato se orienta desde un primer momento, y sin apenas explorar otras vías posibles, a la consecución de un objetivo muy claro, que no es otro que la puesta en práctica por parte de la protagonista, Carmina, de la estratagema urdida para cobrar el seguro del bar y poder así resarcirse de los sucesivos robos sufridos. La organización temporal y, por supuesto, el procedimiento enunciativo se ponen por completo al servicio de esta causa. Expongamos mínimamente cuáles son esa organización y ese procedimiento.

La articulación temporal del relato fija un momento de la enunciación, ocupado en exclusiva por la figura de Carmina, quien toma a su cargo la función propia de un narrador homodiegético, que narra los hechos, y que también protagoniza, desde el interior de la trama; figura sobre la cual gravitan los acontecimientos de aquel pasado inmediato que han conducido la situación hasta este momento nuclear; y del cual emerge la resolución de la trama, que será el único segmento fílmico situado en una posición futura respecto de aquel. “A ver como sale todo”, afirma Carmina, quien, tras haber preparado su ardid, irá dando paso, uno tras otro, a varios flashback que van construyendo el discurso narrativo en la dirección que conduce hacia el momento culminante. En cada uno de estos segmentos fílmicos en los que se hace avanzar la acción hacia lo que hemos llamado el momento nuclear, aquel narrador explícito o bien abandona el acto de narrar para dar paso a las imágenes de su relato, o bien mantiene su narración oral, en lo que Chatman ha denominado escena retrospectiva parcial o dividida, es decir, aquella en la que uno de los canales de información se mantiene en el presente (en este caso, el auditivo) y el otro es retrospectivo (en este caso, el visual) (Chatman, 1990: 67). Esta es, por tanto, la particular articulación del programa narrativo de *Carmina o revienta*, dispuesto en torno al eje representado por la protagonista que da título al filme, quien adopta el rol de personaje-narrador, focaliza una buena parte del relato en lo que podríamos encuadrar en una focalización interna fija, según la terminología de Genette, retomada por Gaudreault y Jost (1995: 139) y que, conviene insistir en ello, demuestra un conocimiento pleno del universo de la ficción que aquí se despliega. El hacerse cargo de lo que la imagen muestra nos conduce, además, en determinados pasajes del filme, a la irrupción de la llamada ocularización interna primaria, la cual, tal como la han explicado Gaudreault y Jost (1995: 142) y, primeramente, el propio Jost (1987: 127) puede presentarse como un desplazamiento de

la cámara acompañado de un cierto temblor o brusquedad de la imagen que remitiera al movimiento de un cuerpo y designara, de este modo, su posición respecto de lo mostrado. Así ocurre en la secuencia en la que se narra cómo Carmina y su hija recuperan el coche robado, concretamente en el momento en que la madre sale del taxi y echa a correr hacia los ladrones.

De noche, mientras aguarda la llamada que le anuncie el nuevo robo en la venta para poder así dar curso final al plan previsto, Carmina adopta el ya tratado papel de agente narrador que, cual si formara parte de un reportaje informativo, habla a la cámara en un estricto plano frontal, relata la historia de su pasado y reflexiona en voz alta sobre los hechos que la han conducido hasta este momento. Con esta explícita introducción que recurre a una narración en primera persona, el relato se pone en marcha a partir de un momento de reflexión, paradójicamente, de calma y, principalmente, de espera: sabemos que esperamos que algo suceda pero no sabemos el qué, como el propio personaje-narrador aguarda que ocurra lo que tiene que ocurrir, que se cumpla el plazo que ha previsto para que fructifique el plan preparado de antemano. Frente a la inexorable marcha de los hechos, también hay, entonces, un momento de necesaria pausa, ese momento de espera, en la noche, en la cocina familiar, un tiempo muerto que aquí se aprovecha para que la protagonista-narradora haga explícito su papel y busque la complicidad del espectador a través del relato verbal de su pasado y de la explicación de su momento actual. Y de este modo, entre la espera de lo que ha de ocurrir, como desenlace del conflicto aquí planteado, y el recuerdo del pasado inmediato, en el que se generó dicho conflicto, el relato se remansa en este preciso momento que, además de ser el punto de partida del discurso fílmico, acoge el núcleo generador de la trama. Este particular tratamiento discursivo permite crear una nítida consciencia del tiempo, que no por aparentemente detenido deja de estar sometido a su fluir constante; un tiempo que aquí alcanza toda su densidad en tanto que, anclado al relato de Carmina, se extiende hacia el pasado y hacia lo porvenir. Precisamente, al hablar del tiempo humano que se va haciendo en la medida en que se articula de un modo narrativo, como ya hemos adelantado, Paul Ricoeur explica este fenómeno de un devenir que fluye en las dos direcciones posibles: “En el momento en que el tiempo pasa, puede ser percibido y medido [...]. Lo que medimos es sin duda el futuro, entendido más tarde como espera, y el pasado entendido como

memoria” (1988: 50).

Esa conexión que ya se establece aquí con el espacio de la recepción, tanto a través de la rotunda mirada frontal de la protagonista como del propio relato en primera persona, tendrá una profunda repercusión en la experiencia del espectador, como ha destacado Sara Kosloff, quien llama la atención sobre la identificación que esto propicia con los personajes, a la vez que aumenta la individualización y subjetivización de la percepción (1988: 41). Un mecanismo similar de identificación figura en la segunda película surgida alrededor de este mismo personaje, *Carmina y amén* (Paco León, 2014), si bien con el importante matiz de que se incorpora la figura de un narratario que, en el personaje del marido muerto, Antonio, se constituye en el interlocutor mudo de Carmina, siendo así destinatario de parte del relato desde el interior de la ficción. Se trata, de este modo, de un singular ejemplo de narratario representado, siguiendo la categorización propuesta por Josep Prosper (2015: 468). La propia Kosloff se ha referido de un modo bien revelador a esta poderosa identificación cuando señala que, a veces, la voz narradora (y también la voz *over* en su caso) está tan inscrita en el filme que parece que fue generada no únicamente por lo que ella ve, sino por lo que nosotros estamos viendo (1988: 45).

En la específica jerarquía enunciativa que ordena el texto fílmico reside, por tanto, la construcción del punto de vista en tanto que reúne la dimensión perceptiva, la cognitiva y la ideológica. La picaresca, la audacia e, incluso, la temeridad que guían las acciones de la protagonista responderían entonces a una determinada cosmovisión, a una forma de entender las cosas y de afrontar los problemas que son las que se imponen en la marcha de los acontecimientos. Al final, todo el desarrollo de los hechos responde a la forma de hacer las cosas de Carmina, tanto en lo que tiene que ver con el asunto principal (cómo lograr el dinero del seguro) como a la manera de solventar las dificultades que van saliendo al paso (el accidente de coche de la hija sin carnet, la visita del cobrador del frac,...) En un plano inferior, y puesto que hablamos de jerarquía, habrá que reservar un determinado espacio para los otros personajes que también asumen su parte alícuota de agentes narradores: la hija, María; el asistente, Braulio, y el marido, Antonio. Siendo, de este modo, narradores subsidiarios de aquel otro principal, el mecanismo focalizador que se articula en torno a su palabra y a su mirada a cámara abarca una parte perfectamente delimitada del territorio completo del relato. Únicamente son agentes de un mostrar,

un narrar y un saber muy parciales. De igual modo, también en la ficción en la que se integran, sus acciones se limitan a seguir el camino marcado por la protagonista, tal como ocurre con el personaje de María. Se trataría, en todo caso, de una focalización múltiple, pues se ofrecen diferentes perspectivas de la situación general en la que se enmarca el relato, sin bien, insistimos, no en un nivel de igualdad. Todos ellos se adentran, por otro lado, en ese incierto territorio donde la ficción se niega a sí misma, o bien, si preferimos referirnos a ello en otros términos, toma consciencia de su carácter artificioso, de su estatuto de representación, para adoptar aquella otra forma que, como hemos dicho, el hábito lector lo viene relacionando con el modelo documental.

En conclusión, si, efectivamente, el relato es un modo de percibir los efectos transformadores de una acción, en *Carmina o revienta* el flujo de la narración se conduce inexorablemente hacia el cumplimiento de un propósito, un objetivo hacia el que todo se hace derivar. Y es aquí donde interviene precisamente el particular régimen focalizador que adopta el sujeto narrador, pues, en la gestión de los saberes, se escamoteará al espectador la verdadera naturaleza de lo planeado, prácticamente hasta que éste se ha cumplido, sin nada más que pequeños indicios que puedan levantar algún tipo de sospecha, como es el caso de hechos tales como el de ver a Carmina serrando los barrotes de hierro de la ventana.

4. EL MUERTO Y SER FELIZ: LA NARRACIÓN PRECARIA

Al contrario que en *Carmina o revienta*, que se narra desde dentro y se deja conducir por un narrador homodiegético que domina cuanto ocurre, *El muerto y ser feliz* se observa y se comenta desde fuera, a cargo de un narrador heterodiegético en voz *over*, pero cuyo poder y (supuesto) dominio sobre el ver y sobre el saber se muestran erosionado por las reiteradas vacilaciones, dobles sentidos y falsedades. Y todo ello pese a la aparente firmeza de sus afirmaciones, como si cuanto más rotunda, sobria y eficaz se esfuerce por presentarse, mayor inseguridad acabe transmitiendo dadas las reiteradas contradicciones que se van sucediendo entre lo contado y lo mostrado.

Al capítulo de las expectativas frustradas que incluiría lo explicado sobre la voz narradora hay que incorporar, asimismo, lo relativo al desarrollo narrativo entendido como movimiento, cambio o transformación. A

diferencia de *Carmina o revienta*, que sigue un plan plenamente preparado por quien asume el rol de narrador, en este otro filme, a pesar de dejar claro que el protagonista emprende una huida y que ésta es la principal motivación del viaje que se dispone a realizar, luego dicho viaje no manifiesta apuntar hacia ningún destino concreto. Como en el caso de la voz *over*, segura en las formas y vacilante en los contenidos, también aquí se da a entender que hay un plan claro de actuación que luego no resulta tal. Los hechos narrados se acogen a un desarrollo en el tiempo que los impulsa en una determinada dirección, solo que no será posible saber en ningún momento cuál es exactamente esa dirección. Y tratándose de lo que, ya comúnmente, se conoce como una *road movie*, más fácil sería marcar aquella dirección, establecer desde un principio una meta, la ruta a seguir, incluso echando mano de la capacidad metafórica que bien podría hacerse emerger del concepto de ruta. El viaje en tanto que evidenciara el devenir del relato tampoco sirve, de este modo, como plan narrativo que proponer al espectador. Lo incierto del destino se explicita finalmente en estas bien reveladoras palabras de la voz narradora: “En Argentina ni todas las rutas están en los mapas ni existen todos los caminos que los mapas dicen. Pero Santos y Erika ni llevan mapas ni los precisan”.

Si el relato experimenta un cierto desarrollo, una progresión que vaya más allá del deambular errático de la pareja protagonista, ello se manifiesta en el paulatino empeoramiento de la salud de Santos. Aquí sí es posible determinar un destino posible para el relato, que finalmente también se frustrará. Ya desde un principio el espectador recibe la información de que el punto último adonde se dirige el protagonista solo puede ser la muerte, o al menos los pasos que dé a partir de ese momento estarán marcadamente señalados por la amenaza de la muerte.

La incertidumbre sobre el destino de los personajes se corresponde con la frágil autoridad de la voz narradora. Como ya se ha indicado, bajo la apariencia de una estricta objetividad que denota un tono de firmeza y seguridad, las voces femenina y masculina que se van alternando solo pueden ofrecer un saber escaso, precario y manifiestamente reiterativo respecto de las acciones que el relato ya muestra. Respecto de esto último, la reiteración se anuncia desde un primer momento como otro de los principios ordenadores del comportamiento de la voz narradora, que en su primera comparecencia afirma lo que sigue: “Media mañana en esta gran plaza del centro de Buenos Aires que tiene el ambiente de una gran plaza

del centro de Buenos Aires a media mañana”.

En cuanto a aquella precariedad, se combate así el principio de que la voz *over* narradora se arroga la cualidad de omnisciente que le vendría dada por el lugar que ocupa, ese ámbito apartado de la diégesis, en una posición de dominio que le permitiría saberlo todo de los hechos y los personajes. Y ciertamente, el gran plano general de inicio que, descendiendo desde un ángulo cenital, se va cerrando sobre una plaza de la ciudad de Buenos Aires hasta detenerse sobre un banco y sobre el personaje que lo ocupa, afirma de entrada que esa voz que presenta los hechos y sitúa la acción posee todas las claves de la diégesis y, en consecuencia, no puede equivocarse. Pero las contradicciones, los errores y las afirmaciones del tipo “Esta es una de las pocas cosas que sabemos de Santos”, echarán por tierra aquella supuesta omnisciencia. Desde la tradición del documental canónico y del noticiario, que habían educado en el hábito de este narrador invisible, como lo denominó Sarah Kosloff, se viene hablando de voz demiúrgica e incluso de la voz *de Dios*, es decir, aquella cuyo saber y dominio no se ponen en cuestión. En el marco de esta ficción titulada *El muerto y ser feliz*, sin embargo, se rompe ese contrato por el cual el espectador asume como cierto cuanto le es comunicado, por ejemplo cuando la voz señala que a aquella hora la piscina está ocupada por niños mientras vemos que son ancianos los que se bañan. Esta quiebra de la verdad implica, en consecuencia, el ingreso irreversible en un ámbito de duda e incertidumbre que, desde el momento en que la mentira es advertida, hace decaer aquel principio básico enunciado por Joseph Courtés en los siguientes términos: “El contenido de un enunciado solo es interpretable en relación con el juego que es establece entre el enunciador y el enunciatario” (1997: 62). Las reiteradas imprecisiones modifican, en todo caso, las reglas de este juego o más bien proponen otras, ciertamente poco habituales, las de la sospecha sobre cuanto enuncia la voz narradora, la cual, aun reiterando lo que ya la imagen evidencia no por ello se libra de incidir en el error, de tal modo que aquella afirmación de Courtés mantiene, entonces, su validez.

La frágil autoridad de esta voz narradora y la ausencia de certezas que conlleva se hacen notar desde un primer momento, como cuando afirma que la bolsa que entrega la enfermera a Santos está llena de frasquitos de morfina, pero, añade, “esto no podemos saberlo” y, por el contrario, a continuación sí parece tener un conocimiento mayor, capaz de adentrarse hasta lo más íntimo del personaje: “Santos dice que no, pero miente”. E

igualmente, más adelante, también manifiesta el mismo dominio sobre el personaje y su conciencia al asegurar que Santos no puede acordarse del nombre del primer hombre al que mató, si bien la confusión regresa cuando se asegura que Santos es un asesino que no asesina. La mentira y el disimulo son también habituales. Del protagonista se dice que ha tenido que mentir mucho y, siendo español, intentará imitar el acento argentino tratando de evitar una multa de tráfico, aunque la voz narradora asegura que en realidad no quiere imitar dicho acento y, además, “le sale bastante mal la *tomada*”. Simula así estar en conocimiento de las verdaderas intenciones del personaje a la vez que realiza juicios de valor, de modo que, por esta vez, abandona aquella fría y sobria narración. Para más confusión, se invoca a otros comunicantes, comparecen sobre el entramado del discurso otros agentes que van a participar del dispositivo enunciator. Y así: “En el pueblo de San Lorenzo dicen que se encaprichó de un poncho”, “Lo que pasó en el hotel de Tucumán solo Erika y unos cuantos han podido contarlos”.

En relación con la citada quiebra de las expectativas, bien podría deducirse que estamos ante apelaciones a un espectador que deberá elaborar, y luego resolver, sus propias conjeturas, completar lo que falta y participar, en definitiva, en la completa configuración del relato. Las flagrantes contradicciones entre dos instancias de la enunciación, el narrador heterodiegético en voz *over* y el narrador extradiegético (impersonal y externo, que se manifiesta a través del amplio registro de códigos cinemáticos, como hemos recordado), abocan a decidir entre lo visto y lo oído (y aquello que vemos siempre prevalece sobre lo que oímos o lo que nos cuentan). Resulta llamativo, en definitiva, de qué modo ejerce aquí su control la instancia narradora. Según Genette, quien a su vez retoma las célebres funciones del lenguaje de Jakobson, el narrador puede referirse al texto narrativo de un modo metalingüístico para señalar sus articulaciones o su organización interna (Genette, 1989: 309). Y será precisamente en los momentos iniciales del relato donde la instancia narradora comience a dejar patentes sus limitaciones en la forma en la que pone en relación lo percibido y lo sabido: “Si pudiéramos verle más de cerca con más detenimiento”; “Santos hace un gesto que no sabemos si no sabe o que no quiere decirlo”. Tengamos en cuenta, para hacer notar lo excepcional del caso, que, tratándose de un narrador que no se identifica con ningún personaje que participe en los hechos, su información resulta

habitualmente fiable, pues responde así a un registro más del llamado meganarrador, tal como recuerdan quienes han abordado estos principios de la narratología en su aplicación al relato cinematográfico (Cuevas, 2007: 328). Si la consabida omnisciencia no llega a manifestarse como cabría esperar se aboca al espectador a una desorientación tal que convierte el texto fílmico en una suerte de campo minado por el que, no sin cierta fruición, habrá de transitar con igual errático deambular que los propios protagonistas, sabiendo además (o tal vez no) que “Santos ha tenido que mentir mucho”.

5. EL FUTURO: OBSERVACIÓN, PROXIMIDAD, PRESENTE DETENIDO

Carmina o revienta articula un relato retrospectivo que avanza hacia el momento donde se sitúa la instancia narradora para luego continuar hasta el desenlace de la trama. *El muerto y ser feliz* deviene en un viaje que, entre dudas e imprecisiones, no lleva finalmente a ningún lado en concreto. *El futuro*, por su parte, se agota en un presente eterno, una suerte de tiempo detenido en el que asistimos a una fiesta de los años ochenta, sin agente narrador alguno que, ni adoptando la figura de un personaje-narrador ni la de una voz *over* omnisciente, disponga una determinada focalización sobre lo mostrado o tutele el relato en una determinada dirección, y sin siquiera articular un devenir narrativo que permita al filme avanzar en alguna dirección conocida, previsible o anunciada de antemano. Sí podemos, no obstante, establecer unas pocas balizas temporales que ayuden a localizar el texto en cuestión en unas concretas coordenadas históricas, en un tiempo y en un lugar fácilmente identificables: la España inmediatamente posterior a la victoria socialista de 1982, es decir, en ese preciso momento al que podemos referirnos como post-transición. Asimismo, cabe advertir de la contundente potencialidad metafórica de determinados segmentos que contribuyen a crear una cierta armazón temporal sobre la que disponer el texto fílmico: la rueda de prensa de Alfonso Guerra para dar cuenta de los resultados electorales, la canción de la campaña electoral con el eslogan *Hay que cambiar*, la primera intervención de Felipe González tras haber ganado aquellas elecciones y en la que destacan sus apelaciones a la esperanza (todo esto sobre la pantalla en negro) o, simplemente, la presencia de motivos decorativos tan propios de la época, como la pared

cubierta de azulejos con motivos florales. Mención aparte merece la serie de fotografías del álbum familiar, mostradas mientras suena la canción cuya letra advierte, irónicamente, del peligro nuclear: aquí emerge la España de los últimos años de Franco, la del turismo y el desarrollismo, con la imagen del desfile de la guardia mora que escolta al dictador, o la del niño junto a la piscina con el brazo en alto y una chica al lado que trata, divertida, de evitar semejante saludo.

Más allá de estas referencias a una cierta idea de tiempo, a una invocación del pasado o a una sutil alusión al futuro, si recurrimos, por nuestra parte, a otra metáfora, podría afirmarse que el filme se nos presenta como una vela que arde sin consumirse. Los bruscos cambios de plano a modo de fogonazos que hacen notar intencionadamente su presencia, y que acentúan por tanto el carácter de representación del dispositivo, abonarían la citada metáfora. Siguiendo la conocida concepción de Gaudreault, se quedaría en el registro de la mostración sin avanzar hacia la narración, u ofreciéndose ésta de un modo ciertamente limitado. A pesar de la promesa del título, no hay futuro, sino solo un presente indefinido en el que la fiesta que ocupa el cuerpo central del filme parece no acabar nunca, a no ser en esa supuesta mañana posterior, de ambiente gris y desangelado. Sin cambio ni transformación alguna, no habiéndose dado proceso alguno al que acompañar en su desarrollo (únicamente, la victoria electoral socialista seguida de una fiesta), asistimos a la negación del relato, incapaz de imponerse ante la ausencia de un movimiento que permita su puesta en marcha.

Sin la acción planeada en *Carmina o revienta* ni el viaje, o *road movie*, de *El muerto y ser feliz*, donde al menos hay una promesa de desenlace, en *El futuro* la dimensión temporal queda reducida a un presente que no avanza o, visto de otro modo, a un pasado que permaneciera atrapado, congelado, incapaz de abandonar el momento de su manifestarse, más allá de unos pocos planos finales de una ciudad a la luz del día y donde destaca un rótulo de *Se Vende*, como posible alusión a ese futuro que no era el previsto. Enlazando con lo avanzado en torno al predominio de aquel registro de la mostración, habría que aludir a la intervención de un megamostrador fílmico (que ahogaría la hipotética participación del meganarrador), que actúa fundamentalmente sobre los niveles de la puesta en escena y de la puesta en cuadro de la articulación fílmica. Así lo explica Gómez Tarín, quien señala que ambos niveles se sitúan en torno al eje

paradigmático de dicha articulación, el cual es esencialmente mostrativo y que, como es sabido, recoge todo aquello que puede estar en lugar de otra cosa (sea un plano en lugar de otro o un movimiento de cámara, una angulación, etc.) (Gómez Tarín, 2011: 108). Pues bien, *El futuro*, en buena medida, dispone su contrucción discursiva sobre este mismo eje, allí donde lo que predomina es la posibilidad del intercambio de un elemento por otro, frente a la ordenación secuencial que impera en todo relato, que se organiza, también y fundamentalmente, sobre el eje sintagmático, el de la sucesión y el encadenamiento causal. La materia fílmica se nutre, entonces, de lo imprevisible, no en tanto que sorpresivo sino en relación con lo no ordenado o planificado, con lo indeterminado por no responder a un patrón de organización narrativa explícitamente expuesto; en definitiva, domina la idea de lo contingente por cuanto que lo que ocurre de un modo podía haber ocurrido de otro. Aquello que se muestra en un momento dado podía ser fácilmente sustituido por lo que sucede en otro instante. La contingencia puede, por tanto, explicarse aquí en los términos adoptados por Mary Ann Doane: una reserva de libertad y de juego, irreductible a la estructuración sistemática del tiempo (2012: 30). Y ciertamente, al modo, por ejemplo, de aquellos registros cinematográficos de lo amateur y de lo familiar, los del antiguo cine de Súper 8 (ocupados en fiestas y celebraciones, como en *El futuro*), también en este filme, si atendemos a lo planteado por la citada autora, la contingencia supone, finalmente, una fuente de asombro y de temor, de hechizo y de amenaza (Doane, 2012: 32). A ello abocaría esta ausencia de un devenir claramente marcado, de un plan de ruta narrativo que facilitara la creación de una expectativa espectral.

A falta de un relato en desarrollo, la instancia enunciativa adopta lo que hemos llamado megamostrador que, en el caso que nos ocupa, despliega una actitud eminentemente observacional, una suerte de behaviorismo fílmico. Sin adoptar, en consecuencia, el rol de un personaje-narrador, el punto de vista se sitúa, no obstante, en el interior de lo mostrado. Siguiendo lo establecido por Casetti, y expuesto más arriba, consideramos aquí punto de vista en su acepción perceptiva, en tanto que lugar físico de observación, pero también en la cognitiva, por cuanto que muestra ciertas cosas y oculta otras, selecciona aspectos de lo visible y proporciona determinadas informaciones, como así denota ese afán indagatorio, de proximidad y casi de intrusismo. Se muestra, entonces, desde dentro, como si se imitara la muy familiar cámara subjetiva por lo que ésta tiene de conexión con lo

observado y de integración, ya que, como es sabido, empareja la mirada del personaje (supuesto personaje en el caso de este filme) con la del espectador. Pero, insistimos, hablamos aquí de un plano subjetivo simulado y no real. En ningún momento, además, su presencia resulta advertida, sugerida o denunciada por miradas que le fueran devueltas o por cualquier otro gesto interpelativo. La dominancia de primeros planos y la extrema proximidad, en ocasiones desde la distancia de lo íntimo, a los rostros, a la gestualidad y a los ademanes, nos habla de una mirada que procede con la minuciosidad del entomólogo, ocupada así en una observación atenta, interesada en explorar grupos, parejas e individuos concretos, como quien estudiara un comportamiento o se interrogara sobre sus actitudes y formas sociales de relación, lo cual, por otro lado y como es sabido, se logra a nivel técnico mediante el uso del teleobjetivo. Con las conversaciones que únicamente acceden a un primer plano sonoro de un modo fragmentado, pues se mantienen, en su mayor parte, como un murmullo ininteligible sobre la música diegética que las ahoga, todo se fía a una observación tan próxima en lo espacial como distante en lo afectivo.

6. CONCLUSIONES

El dispositivo enunciator que ordena los tres relatos que aquí hemos analizado van de la máxima identificación y dominio sobre lo narrado de *Carmina o revienta* a la observación fría y deshumanizada de *El futuro*. En medio, la voz narradora de *El muerto y ser feliz* finge una seguridad que no posee y rompe, de este modo, con el principio de omnisciencia que el espectador acostumbra atribuirle. Constituyen, por tanto, tres casos muy distintos de gestionar el ver y el saber, e incluso el creer o el suponer. Representan así muy diversas maneras de dosificar la información que ayude a la comprensión de las tramas, tres modelos de mostrar un mundo filtrado desde un determinado posicionamiento que, como sabemos para el caso de toda materia de expresión audiovisual, es un posicionamiento, a la vez, físico, cognitivo e ideológico, que es como decir perceptual y mental, y que es como debemos entender aquí el concepto de punto de vista. Se trata, en definitiva, de tres diferentes modelos de construcción narrativa en los que el agente narrador establece una relación con el interior y el exterior de la diégesis, según se sitúe en ella o ocupe un lugar en los márgenes. Y constituyen, a su vez, otras tantas maneras de inducir una determinada

percepción temporal: un presente que reconstruye el pasado inmediato y se mantiene a la espera de un desenlace en el futuro, una progresión en falso que se vehicula sobre un viaje sin destino y un presente que se agota en sí mismo y establece un contacto precario con elementos concretos del pasado y del futuro. Conviene insistir, a este respecto, en que el régimen narrativo no debe disociarse en cada caso de un particular tratamiento del devenir temporal.

Finalmente, es una cuestión de distancia, de implicación en lo narrado, en cómo esto repercute en el flujo del relato y, principalmente, en cómo se invita al espectador a participar en él. Hablemos de focalización, de filtrado o dosificación del saber narrativo, cabe concluir que buena parte de lo que aquí se dirime se refiere a una cuestión de grado en la amplitud de aquella implicación: de la interpelación directa de Carmina, con su alocución al fuera de campo heterogéneo que, en consecuencia, resulta atraído por esa mirada hacia el espacio de la recepción, hasta la observación atenta, próxima, indagadora, pero ajena al universo diegético de *El futuro*. En este sentido, cabe acogerse a las sabias palabras de Genette: “la ausencia también tiene sus grados y nada se parece más a una ligera ausencia que una presencia difusa” (1993: 73). Y a continuación se pregunta a qué distancia se empieza a estar ausente. Resulta significativo en este sentido llamar la atención sobre esta ambigua zona de las presencias / ausencias difusas en la que el concepto de distancia es aquí fundamental para medir aquel grado de subjetivismo por el cual se filtra lo mostrado y lo narrado. Y el propio Genette parece haberse quedado atrapado en esta dificultad para establecer una frontera clara entre ambas nociones, aparentemente contrarias, pues en una obra anterior había hecho una afirmación distinta a la expuesta anteriormente: “La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados” (Genette, 1989: 299). En ese simulacro de una vida que parece pasar ante la cámara, como logran dar a ver (y a entender) los filmes de Paco León y de López Carrasco, se pone en juego aquella cuestión nodal de la distancia, acerca de la cual han asegurado Comolli y Sorrel en la entrada dedicada al cine directo (y algo de ello hay, ciertamente, en ambas películas) en su diccionario-ensayo: “Al cine le corresponde saber abolir las distancias y mantenerlas a la vez. La distancia justa, piedra de toque del gesto cinematográfico” (2016: 100).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, M. (1985). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- _____. (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Altea.
- COMOLLI, J. L. y SORREL, V. (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.
- COURTÈS, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- CUEVAS, E. (2007). “Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico. Metodologías de análisis del film”. En *Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico*, J. Marzal Felici y F. J. Gómez Tarín (coords.), 321-331. Madrid: Edipo.
- DOANNE, M. A (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia, el archivo*. Murcia: CENDEAC.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1993). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrilá.
- JOST, F. (1987). *L'Oeil – Caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- KOSLOFF, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Los Angeles: University of California Press.
- PRINCE, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PROSPER, J. (2015). “La presencia del narratorio en el relato audiovisual”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 463-478.

RICOEUR, P. (1988). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Editorial Cristiandad.

STAM, R.; BUORGIOYNE, R. y FITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, interxtualidad*. Barcelona: Paidós.

Recibido el 16 de mayo de 2017.

Aceptado el 16 de junio de 2017.

ALEGORÍAS DE LA ESCRITURA: DEL SIGNO AL SÍMBOLO EN LA POESÍA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

ALLEGORIES OF WRITING: FROM SIGN TO SYMBOL
IN ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA'S POETRY

Pablo ROMERO VELASCO

Universidad de Valladolid

pablo.romero.velasco@alumnos.uva.es

Resumen: La poesía de Andrés Sánchez Robayna siempre ha estado gobernada por dos ideas: la metáfora del mundo como texto y la concepción mística de la poesía como vehículo de conocimiento trascendente. Partimos de estos dos principios para estudiar los usos retóricos de los poemas del autor y precisar la concepción del lenguaje que se ofrece en ellos; concretamente, su capacidad para crear, recrear o representar experiencias trascendentales. Recurriendo a ciertas consideraciones teóricas acerca del lenguaje simbólico y su relación con la alegoría, se describe la evolución de su obra como el paso de una poesía metalingüística a un lenguaje simbólico.

Palabras clave: Andrés Sánchez Robayna. Estética del silencio. Símbolo. Alegoría. Poesía mística.

Abstract: Andrés Sánchez Robayna's poetry has always been ruled by two poetic principles: the world-as-text metaphor and the mystic notion of poetry as a means of reaching transcendental knowledge. Guided by these principles, this paper studies the rhetorical mechanisms in Robayna's poems to precise the vision of poetic language's nature showed in them

- específicamente, su capacidad de crear, re-crear y/o representar experiencias trascendentes. Nos apelaré a algunas reflexiones teóricas sobre el lenguaje y su relación con la alegoría para describir la evolución de Robayna's evolución como el paso de una poesía metalingüística a una simbólica.

Key Words: Andrés Sánchez Robayna, Estética del silencio. Símbolo. Alegoría. Poesía Mística.

1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas de Gran Canaria, 1952) se enmarca sin dificultades en la línea de una concepción de la poesía como vehículo de conocimiento trascendente: Robayna concibe lo poético como un abrirse a la palabra, “a un recibir infinito” donde “el signo llega entonces a ser iluminador y a anunciar un conocimiento de lo impensable” (Sánchez Robayna, 2004: 430). La palabra poética, pues

tal vez no sea, en un sentido estricto, una palabra de conocimiento (pues también, y en no menor medida, lo es de no-conocimiento); ni su sentido venga dado, en gran parte, por el silencio; ni la defina, únicamente, ser expresión de interioridad [...] La poesía tiende a situarse en medio de esos planos mediante un trabajo en el que los valores semánticos, nunca perdidos, restablecen la posibilidad de descubrir el mundo (2004: 431-432).

Su obra se consideró en su momento adscrita a la estética del silencio¹ surgida en los años setenta y ochenta al calor del magisterio de José Ángel Valente, quien había traducido a la práctica poética las ideas de María Zambrano² (Villena, 2000: 41); alimentada también por los

1. Es de referencia obligada la tesis doctoral de la también poeta Amparo Amorós (1992) sobre la tendencia que nos ocupa. Cuenta con una amplia y utilísima introducción donde estudia los antecedentes de esta tendencia. Muy provechoso también es el artículo del año 1982 y que sirve de base a la tesis.

2. Las obras completas de María Zambrano, como señala Amparo Amorós, no se publicaron en España hasta los años setenta (Amorós, 1982: 19).

presupuestos formales de la poesía pura y la influencia de poetas europeos como Mallarmé, Celan, Wallace Stevens o Ungaretti – influencias a las que en el caso de nuestro poeta se sumarían, entre otras, las de Francis Ponge, Haroldo de Campos o el pintor Tàpies.

Lo cierto es que, en puridad, en esta tendencia sólo podemos incluir sus tres primeros libros, *Clima* (1978), *Tinta* (1981) y *La roca* (1986). La crítica ha coincidido, con la aprobación del autor, en establecer tres etapas en la obra publicada hasta ahora: un primer ciclo de 1970 a 1985, con estos tres libros; otro de 1985 a 1999, con *Palmas sobre la losa fría* (1989), *Fuego blanco* (1992) y *Sobre una piedra extrema* (1995); y una última etapa, todavía abierta, en la que ha publicado *El libro, tras la duna* (2002) y *La sombra y la apariencia* (2010) (Ruiz Casanova, 2011: 32).

Nosotros nos centraremos en estos dos primeros ciclos con el objetivo de estudiar el lenguaje poético de Sánchez Robayna, confrontando su poética explícita con el estudio pormenorizado de algunos poemas de estos seis libros, analizando el comportamiento de su lenguaje y su retórica y ahondando, en fin, en la concepción del lenguaje literario del poeta canario, de sus posibilidades expresivas, de su relación con la realidad y la capacidad de captar experiencias trascendentales. Nuestro objetivo es describir la auténtica transformación de una etapa a otra como el paso de una poesía eminentemente *metalingüística* a un lenguaje *simbólico* relacionado con lo sagrado.

2. EL MUNDO COMO TEXTO

Como indica Laura López Fernández, el esencialismo en Sánchez Robayna, como el de autores semejantes, “se basa en la provisionalidad del signo como esencia. [...] sitúa lo trascendente dentro del nivel lingüístico del poema” (López Fernández, 2000: 172-173). Es decir, la poesía de Andrés Sánchez Robayna tiene un alto componente metalingüístico, pues existe en él “el deseo de poner su mito a prueba” (Terry, 2000: 87-88), ya que su imagen del mundo tiene que ser construida por un lenguaje que es, para todo poeta moderno, sumamente inestable; la referencialidad en sus poemas no se suspende, sino que se filtra a través del lenguaje y se recrea mediante un patrón diferente (Terry, 2000: 87-88).

Este aspecto metalingüístico se relaciona con la idea, central para la poética de Robayna, del “mundo como texto”, en la que insiste en varios

lugares. Es esta una metáfora antiquísima según la cual “el mundo es un texto, una escritura, que los hombres desciframos o leemos. Las casas, los árboles, los ríos, los hombres, son los renglones de una escritura, la escritura de la naturaleza” (Sánchez Robayna, 1993: 43). O, dicho con las palabras, varias veces citadas por Robayna, de Francis Ponge,

podría decirse que la naturaleza entera, incluidos los hombres, no es más que una escritura; pero una escritura de un cierto género; una escritura no-significativa, no referida a ningún sistema de significación; se trata de un universo indefinido: hablando en propiedad, inmenso, sin medida (Francis Ponge, cit. en Sánchez Robayna, 1993: 43-44).

Estas líneas las recoge Robayna al comienzo de un estudio, “Góngora y el texto del mundo”, en que aplica la metáfora del mundo como texto a la poesía del autor barroco; un artículo donde desarrolla esta idea *in extenso* y que viene a dar la clave de toda esta primera etapa de su poesía. En sus *Soledades*, Góngora habla de la naturaleza como texto, pero al mismo tiempo habla de la escritura del poema en una especie de metalenguaje: “la realidad aparece, en efecto, en perfecta superposición respecto a su relato. Isomorfía o metáfora absoluta. Intercambiabilidad de realidad y escritura, de texto y mundo” (1993:46). Góngora, según Robayna, concibe la poesía como un texto que imita o *traduce* el texto que es el mundo, y cita unas palabras de Umberto Eco sobre la poética barroca que bien podrían estar refiriéndose al autor canario:

La poética del asombro, del ingenio, de la metáfora, tiende en el fondo, más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación (Eco, cit. en Sánchez Robayna, 1993:54).

Según Robayna, siguiendo a Ortega, lo que hace Góngora – y él mismo – es buscar una transcripción poética de la realidad; no reflejarla,

sino transponerla en una realidad autónoma pero paralela; y para acercar realidad y escritura, tiene que pensar aquella en los términos de esta (1993: 54). Así aparece el libro –la escritura– como un *suplemento* (según el término de Derrida) de la naturaleza, que la completa, “la dota de un *reflejo*, la sitúa ante el espejo [...] el libro es la naturaleza pensándose a sí misma, viéndose; es la naturaleza que se escribe y se lee a sí misma” (Sánchez Robayna, 1993: 55-56).

En otros artículos Robayna concibe, en la línea de Derrida y otros, como él mismo señala, la lectura como una escritura y viceversa. Y, si el mundo es un texto, el acto de *escribir* sería un *leer* esa escritura que es la naturaleza:

Hay, así, el lenguaje de los “objetos conmovedores: los sonidos significativos y articulados” y hay, de otra parte, el tejido, el texto de la naturaleza o el mundo como lenguaje. [...] Escribir, es entonces, un leer en la escritura de la naturaleza; y leer, paralelamente, un escribir o reescribir la escritura que antes ha sido una lectura de la naturaleza o del mundo (Sánchez Robayna, 1985: 122-123).

En esta polaridad que iguala realidad y texto, lectura y escritura, quisiéramos hacer hincapié no en el polo de *lectura* de lo real sino en el de su *escritura*. Insistamos en esta idea, porque es fundamental para nuestra argumentación: Sánchez Robayna expone que Góngora no refleja el mundo, sino que lo traduce en una realidad paralela: para hacer equivaler realidad y escritura, piensa aquella según rasgos de ésta, la transforma. El poema no *dice* sino que *hace*, no describe una semejanza (la realidad *es como* un texto), sino que la produce: la realidad *se hace* texto. Los críticos, en general, lo confirman. Así dice Rodríguez Padrón sobre *Clima*:

Poesía es conocimiento. Pero conocimiento que va más allá de las superficies, que disuelve límites y que configura el mundo como una sola realidad: la que revela la palabra que lo dice. Realidad no es, en la poesía de Andrés Sánchez Robayna, lo mirado, sino lo dicho; es más, por decirla, la realidad se inaugura (Rodríguez Padrón, 1979: 24).

La realidad es *dicha*, transformada por la visión poética. Pero todo lo que puede haber de inestable, de ambiguo, de hermético, de opresivo o doloroso en este libro es achacado a la esencia de lo real; la escritura, en todo caso, anula las dificultades al purificar la visión. Así lo asegura el mismo crítico, hablando sobre *Tinta*: “Estos poemas, pues, son un diálogo entre vitalidad y fijación; resuelven la contradicción surgida en el vértice de una escritura que es, simultáneamente, estática y dinámica”, y la “reiterada inestabilidad” de lo real, “esta peligrosa concreción de una evidencia que contiene su propia negación” se anula con el ritmo y la precisión de la construcción poemática (Rodríguez Padrón, 1981: 3). Sánchez Robayna se sirve de un vocabulario mínimo al que somete a constantes modulaciones y combinaciones, y “al incluir tal léxico en una determinada sintaxis, al someterlo a nuevas modulaciones, a relaciones inesperadas; al romper voluntariamente los nexos posibles, las palabras retoman su poder inaugural: nombre y verbo alumbran el instante misterioso, inefable, de la creación” (Rodríguez Padrón, 1981: 3).

Parece haber, pues, un perfecto trasvase de la realidad al lenguaje; la realidad que el lenguaje inaugura nace sin mayores dificultades. Por eso quizá nos resulten más interesante para nuestra argumentación las consideraciones de Arthur Terry, quien, si bien superficialmente –obligado por lo breve de su panorámica–, insiste en la dimensión metalingüística de esta operación del lenguaje poético. El crítico destaca la reiterada presencia del vocablo “signo” en la poesía de Sánchez Robayna. Estos signos a que se refiere el poeta son, en primera instancia, “los mismos objetos que parecen resumir, o concentrar, la experiencia de vivir en un lugar determinado, los componentes del mito insular” (Terry, 2000: 89). Pero, obviamente, lo que está presente en el poema no son los objetos, sino sus nombres, y como estos “no se dejan leer de una manera sencilla”, “cualquier sentido ha de buscarse dentro del mismo signo: a diferencia del símbolo, que siempre mira más allá de sí mismo, el signo es autónomo, de modo que cualquier intento de extraer sentido de él ha de tener lugar en el mismo interior de la palabra”. Por ello, los poemas de Sánchez Robayna tienden “a desviarse del mismo objeto” a sus nombres (Terry, 2000: 89-91): la experimentación lingüística es eso: estrictamente lingüística.

Es en *Tinta* donde la metáfora del mundo como texto se hace explícita. Los elementos del paisaje canario se vuelven escritura, líneas, renglones, puntuación, páginas en blanco, leídas y des-leídas por la mirada:

*La roca (la noche) late entre olas altas noctívaga memoria
en los bordes de piedra la memoria escribió signos de
arena ya borrados las nubes escribieron su texto contra el
cielo en que yace la escritura que el agua transcribe³ en
olas altas donde late la roca (la noche) en su bajorrelieve
[Tinta, 110]⁴.*

*el cielo negro y su escritura blanca cerrados sobre el paseo
de palmeras se vierten se tienden se escriben la arboleda
tamiza el ruido de los claxons lejanos apagado sonido
respuesta escrita en el tejido de la ventisca hendedura
invisible
otro el texto que desconstruye y se agita y se enarca –
cerca del rumor de los tilos
la noche –
la tinta – [Tinta, 112]⁵.*

Ejemplos como estos abarcan casi todo el libro. Vemos cómo, en el primer poema, arena, cielo y mar son las páginas en blanco donde piedras, nubes y olas hacen las veces de signos de escritura. Pero lo que está explícito en este libro también lo encontramos en el anterior, *Clima*.

Así lo comprobamos, por ejemplo, en el poema “Médano” [24-26], donde encontramos una cita del brasileño Haroldo de Campos, “*sintaxe e dunas*” que ya nos pone sobre la pista. Los médanos (“duna” y también “montón de arena casi a flor de agua, en un paraje en que el mar tiene poco fondo”, nos informa el DRAE) que dan nombre al poema hacen las veces de “signos” sobre la página del mar (“*Dos o tres rocas / en el mar de las islas. / Son los signos, / los médanos;*”); los espacios entre las ramas (“*el vacío entre una y otra rama/ al sol;*”) remedan los espacios entre una palabra y otra, y la rama misma, por su delgadez, da la sensación de ser

3. De aquí en adelante, salvo que se indique lo contrario, las cursivas son nuestras.

4. Citamos todos los poemas por la edición de 2004 de su poesía reunida *En el cuerpo del mundo* (Sánchez Robayna, 2004). Entre corchetes indicamos el título del poema, el libro al que pertenece y la página que corresponde a dicha edición de 2004.

5. Para un análisis detallado de este poema, así como de los demás poemas en prosa que componen *Tinta*, puede consultarse el artículo de Mata Buil (2014). También Jiménez Arribas (2004) dedica un capítulo de su tesis sobre el poema en prosa a este libro.

el trazo de una escritura. En los poemas de *Clima*, la mirada (la escritura) centra los objetos (los signos) sobre las superficies paisajísticas; la misma factura de los poemas se corresponde con esta idea: versos cortos, frases nominales aisladas, sin conexiones sintácticas, desperdigados por el borde de la página, de manera radical en los dos últimos poemas del libro.

Comprobamos en este poema también la frecuente presencia en la primera poesía de Sánchez Robayna no tanto de los objetos como de la “huella” (“Entre las *huellas* de la duna,”) que dejan sobre las superficies (mar, arena, cielo), la “sombra” que proyectan con ayuda de la luz estival (“cuando tu *cuerpo* tiene la misma *ligereza* / de frescas *sombras* sobre / el sonido del *mar*.”; “La luz creó la roca, / saltó sobre las dunas / [...] Entre el viento y la roca, una rama, / *fija* como su *sombra* sobre el mar estival.”). Es fácil seguir este rastro de sombras: en un poema de *Tinta* leemos “En la terraza del sol quieto y vacío una hoja *dibuja su sombra* y ésta le *devuelve su presencia*” [“El vaso de agua”, 100], y en un poema de *La roca* la sombra de un bañista en el fondo de la piscina remite al cuerpo que la proyecta del mismo modo que la luz fija la sombra de las nubes en el suelo, dando cuerpo a lo que no tiene contorno (encontramos unas imágenes parecidas en el poema “Madrigal”, incluido en *Tinta*):

*no en roca viva: entre granito
tallados ángulos de piscina*

*la sombra al fondo en el mosaico
dibuja arriba la figura*

*lejos las nubes sin contorno
van deslizándose sin prisa*

*en la luz ciega de los bordes
lábil la luz la sombra fija*

*así su cuerpo escrito huye
tallada así la luz se abisma* [“Para la sombra de un bañista”,
133].

Observemos que no es el cuerpo lo que “dibuja” su sombra, sino al

revés, la huella le da forma al objeto, contornos, *presencia*. Hay en esta primera poesía cierta obsesión por los contornos, por los bordes de los objetos, su forma:

*El borde acuña su fracción de nada el centro acude a cada
punto que se reparte cuanto cubre sobre su cubo vacuo la
lengua reposa como el pie en una estera soleada cuadrado
negro sólo el borde del pie sobre la estera inclinado leído
en el dado negro del poema* [“Cuadrado negro”, *Tinta*, 114].

*negro tranquilo de la forma:
las lisas aristas fluyeron*

*calma fluida lisa negra
soledad entera de la forma* [“A una roca”, *La roca*, 145].

Domínguez Rey describe este proceso para *La roca* en unos términos aplicables a los dos libros anteriores: “Un haz de luz, vertical u oblicuo, incide en un plano y genera los contornos de los objetos, cuyas sombras sirven, a la par, de puntos diferenciales en la uniforme superficie del espacio” (Domínguez Rey, 1985: 5). La mirada no se centra en el objeto, sino en su sombra, esta es el trazo dibujado sobre el papel del mar o del cielo⁶. No es difícil advertir el carácter semiótico de esta operación en la que una *forma* remite a un *contenido*, pero insistimos: es la *forma* la que configura al objeto, no al revés.

En “Fragmentos nocturnos” [*Clima*, 28-29] encontramos un texto metapoético: asistimos a una escena nocturna en la que el yo está escribiendo mientras de fuera le llega el sonido de las ramas de los pinos agitadas por el viento. En líneas generales, el poema establece y explora una relación interior (mente) – exterior (noche) ejecutada en la escritura. En el primer fragmento se nos describe no la realidad exterior, sino el espacio mental en el que el poeta está configurando el espacio nocturno (“La *idea* de la luna, / el espacio sombrío de dos / *laderas en la mente* / [...] / (*dije*)”), confundido con el espacio (físico) de la escritura: “entre los

6. Robayna cita como epígrafe a la segunda sección de *Clima* un verso de Mallarmé, “*la pièce écrite au folio du ciel*”, y para una sección de *Tinta*, otro de Góngora: “en el papel diáfano del cielo”.

bordes de la hoja / –líneas del mar cercano”.

El segundo fragmento presenta una medida estructura en cierto modo simétrica de cinco estrofas en las que sí se nos describe el espacio exterior mediante las sensaciones que el yo recibe – principalmente, el “rumor de los pinos”. La misma descripción con los mismos elementos (el aire agita las ramas en la noche) se repite en las cuatro primeras estrofas, pero con variantes sintácticas y en las figuras: en la primera el aire está implícito en el “rumor de los pinos” y las ramas (de nuevo, su figura) *dividen* – organizan, configuran– el espacio nocturno; en la segunda es el aire el que “divide” las hojas (no las ramas) identificadas como “*pensamientos* / que la noche *dispone*”; en la cuarta el aire de nuevo “agita” las ramas, que por efecto de este movimiento parecen “vivas”. Es la tercera estrofa (“Noche de dos mitades / azules en la mente. / El pensamiento las recorre”) la que hace de eje del fragmento, organizando sus dos “mitades” simétricas, y nos descubre el sentido del poema: el paisaje no es un paisaje objetivo sino mental, recorrido por el pensamiento, que lo dispone, “divide”, ordena y reordena, jerarquiza los elementos y sus relaciones, transformando no tanto la visión objetiva como la configuración poemática. Así, en la última y quinta estrofa la mente ocupa el lugar que le corresponde y “cae y divide / el oleaje de los pinos”. Esta última metáfora, en la que el sonido de las ramas es equiparado al sonido del oleaje marino, es clave: la *huella* de los pinos, su sonido, su *significante*, si seguimos con nuestra argumentación, es transformado en *significante* de otro contenido, el *mar*; dicho de otro modo, el mar es traído a la mente por su *significante*. De este modo vemos reforzada nuestra argumentación acerca del juego de los significantes de la poesía de Sánchez Robayna.

Atendamos a un último poema de *Clima*, “Cifra del arrecife” [74-76], cuyo título “parece indicar que se trata de un poema [...] que ejemplifica lo que el lenguaje –cierto tipo de lenguaje– es capaz de hacer” (Terry, 2000: 97). En el poema, el yo –expresado como “pensamiento”– se nos presenta contemplando un arrecife/acantilado desde una barca. Desde esta situación el poema expresa una “prueba del ser” (Terry, 2000: 100), un intento de la conciencia de “ser con el paisaje”.

El yo, “buque ignoto / pensamiento cerrado en una barca / crispada por solo” cubre con su conciencia el paisaje desértico y vacío (“cubre / *precipitadamente* / [...] / un seco roquedal que el viento envuelve”). Su mirada encuentra una formación rocosa, “algo como una *puerta sellada*”,

“medida negra”: umbral que promete el paso a una realidad trascendente, a un “negro pensamiento sin pensar”, “puerta oscura a ningún pensamiento”. La conciencia poética busca descifrar este umbral, “suscitado por las olas deletreadas / bajo el informe ritmo”; pero frente al preciso “deletrear” del mar, la puerta sólo es “pronunciada” – paradójicamente, mientras que este deletrear se da “bajo el informe ritmo” del mar, la puerta ha sido “esculpida por miles de soles”, sugiriendo un mayor rigor en sus formas.

El poema se desarrolla en un ambiente opresivo, “de plena / cerrazón”, crispado, “desértico”, “plomizo”, donde la luz del sol, más que favorecer obstruye la visión y el “pensar hollado / por un sol que tampoco me ignora”. En este ambiente de “pura acidia del día / encerrado en su ritmo de abismos”, la puerta se presenta inaccesible al pensamiento, siendo un “puro estar de precipicio”. Por eso, el ser sólo puede ser “oscuro”, reflejo “del oleaje de la luz y los chorros / del agua encrespada” y tornar “su ser en ser desierto”.

El pensamiento se pierde “en los intersticios de las taparuchas”, se abisma en la desierta acidia del paisaje. Choca incesantemente contra el “puro estar de *precipicio*” del acantilado. “Precipicio” es aquí otro vocablo clave. El precipicio es la *forma* misma del acantilado, forma que el pensamiento toma y, como en otros poemas, lo transforma en palabra, en *significante*: el “precipicio” no es el acantilado, sino una transformación léxica del adverbio “precipitadamente” que hemos encontrado al comienzo del texto. “Precipicio”, así, es la forma no del paisaje sino del poema, del pensamiento que lo configura: es el pensamiento el que se precipita en ritmos abismados e intersticios en blanco dispuestos tipográficamente en un uso muy mallarmeano del blanco de la página. La lectura muestra que las predicaciones atribuidas a la “puerta” son obra de la conciencia y en última instancia remiten a ella: desde el principio no existe tal puerta, sino “algo como una puerta”, y este algo que en un principio se nos presenta como “esculpida por miles de soles”; más adelante leemos que es el yo quien la cincela (“picapedrero ignoto esculpo nada / de sol / como él golpeo un desierto”) y que el “puro precipicio / colmado de su estancia” no está sino “detrás / de la sílaba negra”: la palabra, el pensamiento.

Así es como opera el lenguaje de Sánchez Robayna: toma de un objeto sus formas más esenciales, el precipicio en este caso, y las convierte en signo del poema, juega no con ellas sino con su palabra, su *significante* “deletreado”, al que somete a una serie de transformaciones que sólo

acaban refiriéndose a sí mismas (“oscuro / el ser que se responde // oscuro / ser como un ritmo volcado”). El mismo título, “Cifra del arrecife”, es expresivo de esta operación: toma de la palabra “arrecife” su forma fónica para transformarla en eso, en una “cifra”, no en su acepción de emblema, sino de código hermético: un lenguaje que no descifra, sino que “cifra”, que no desvela sino que oculta. La conciencia poética se extiende sobre el paisaje, lo reduce a sus formas significantes, para luego cerrarse sobre sí misma.

El juego fónico se intensifica en *Tinta*, y un buen ejemplo de ello es el poema “Sistema” [103], inspirado por un cuadro de Mark Rothko, “*Ochre and Red on Red*”. El motivo principal es el paso constante entre “hoja roja” y “hora roja”; lo interesante del poema es que explicita el proceso de transformación: empieza como una visión más o menos sinestésica⁷ (“Sobre la hoja ved el otoño. La hoja roja en que descansa el otoño, vedla”: el rojo viene del cuadro de Rothko, y el otoño está sugerido por el color ocre del mismo) pero pronto la atención se centra, explícitamente, en el significante de la palabra “hoja” escrita:

*Diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa.
La hora indecisa como el lecho en que la hoja descansa.
Digo: Diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa; lo escribo y lo leo. Y lo desleo: preveo que hoja y hora pueden asociarse de otra forma, establecer una corriente: ved la hora como una hoja, en su descanso de otoño* [La redonda es de Sánchez Robayna].

Como apunta Terry, “aquí la hoja es puramente verbal, no corresponde a nada fuera del poema” (2000: 104); también la “hora” es sólo verbal, sin que podamos atribuirle ningún sentido temporal: su presencia sólo es traída por el parecido de su significante a los de “hoja” y “roja”. Y como se dice en el mismo poema, esta conexión sólo se da en la mente del poeta en el proceso de escritura. El “diríase” remite a otros poemas de *Clima* (“Diríase que el mar/ moviera el aire entre las cañas” [*Clima*, 41], por ejemplo) que indica su naturaleza puramente especulativa.

7. Para un análisis de las relaciones sinestésicas en *Tinta*, remitimos al artículo ya citado de Mata Buil (2014).

3. EL CAMINO A LA PALABRA SAGRADA

Este es, a grandes rasgos, el sentido de la experimentación lingüística en la primera poesía de Sánchez Robayna. En *La roca*, esta experimentación, fónica sobre todo, el concretismo de sus imágenes y el adelgazamiento retórico y métrico alcanza un punto de no retorno, como vemos, por ejemplo, en “Retama” [*La roca*, 155-158]:

*retama
tú que
alzas
albor*

*no
temes
sombra sobre
tu
ramo
de claridad*

*dime
al oído
di-
le
tu solo
silencio
le-
vantado del
viento.*

Pero, como el mismo autor percibe, así como gran parte de la crítica, este es un punto muerto. Comenta Rodríguez Padrón en una reseña al libro:

Es evidente que una poesía tan radical, con tanto afán perfeccionista, va a tener sus servidumbres; y el escritor debe estar muy atento para no caer en los helados rigores de una palabra que se adensa y se despoja hasta extremos

muy peligrosos. La Roca es, pues, un libro final. Y está bien que así sea. [...] No ignora nuestro poeta que una precisión extremada y constante, una distancia excesiva y su insistencia en lo conceptual pueden derivar, si se abandona a las sugerencias de la forma o a las veleidades de la estética, en una escritura cerrada sobre sí misma, y cada vez más pobre en sugerencias. [...]

Pues bien, esas “prisiones de la luz” [refiriéndose a un verso del libro] son – a mi entender – el límite a que ha llegado la poesía de Andrés Sánchez Robayna; el punto de no retorno de esa escritura. A partir de aquí, debe reemprender un nuevo camino; aunque para iniciar este nuevo itinerario debe romper con los vicios adquiridos, contradecir sus fórmulas, poner en duda sus fidelidades, incluso desde dentro de esa misma poesía, desarrollando las conquistas hasta ahora alcanzadas. Pero no insistiendo en volverse sobre sí misma y continuar indefinidamente la contemplación de su propia imagen [...] (Rodríguez Padrón, cit. en Amorós, 1992: 576-577).

El mismo Sánchez Robayna, creemos que en una muestra de autocrítica, advierte en “Deseo, imagen, lugar de la palabra” contra la “idolatría” de la palabra, contra que esa atención a la materialidad del lenguaje se convierta en “una seducción que corre una y otra vez, en la poesía, el riesgo de volverse autosuficiente [...] la escritura avanza a veces sobre el borde de la sonoridad verbal hasta recibir la severa amenaza de un sordo nihilismo, de una cerrada aniquilación del significado” (Sánchez Robayna, 2004: 431).

Es en este artículo, aparecido en 1995 y posteriormente recogido como epílogo en la reunión de su poesía de 2004, y que citábamos al comienzo de este artículo, donde más diáfananamente expone su nueva concepción poética. Allí proponía la palabra poética, recordemos, como un abrirse al infinito y las realidades últimas mediante la *carnalidad* de la palabra, que es un recordar la materialidad del mundo, ya que el “impulso primigenio de lo poético [...] no es otro que el hechizo de la fisicalidad del

mundo”⁸ (2004: 430-431). La palabra poética es para Sánchez Robayna, en fin, “una convocación de la presencia”, “la experiencia de lo sagrado”. Esta experiencia está íntimamente ligada a un “sentimiento del *lugar*” como consciencia de formar un “todo con la tierra” (2004: 432-433): en el caso de Robayna, responde a lo largo de toda su obra a la idea de insularidad, inspirada en Lezama Lima, a partir de la vivencia de las Islas Canarias como “lugar *otro*, ajeno al devenir histórico [...] en la que todavía es posible «el encuentro del hombre con una verdad de la imaginación»” (Fernández Casanova, 2005: 135).

Si bien la experiencia trascendente en o a través del paisaje, como hemos comprobado, está en la poesía del escritor canario desde el principio, a partir de 1989, con la publicación de *Palmas sobre la losa fría*, esta experiencia toma un cariz mucho más claramente sagrado, místico. Sus textos se vuelven más discursivos, narrativos, con una mayor presencia del yo, diríase que más “convencionales”. Una vez superada su obsesión lingüística, Robayna opta por un lenguaje “religioso”, o, mejor dicho, una concepción religiosa del lenguaje, tal y como la concibe, principalmente, en el artículo arriba citado.

En efecto, en *Palmas sobre la losa fría*, se observa un viraje hacia una experiencia mística que, si bien estaba latente en libros anteriores, aparece aquí en un sentido más apegado a la “tradición”, ya desde la cita que encabeza el conjunto, sustituyendo a Góngora y Mallarmé por San Juan de la Cruz⁹. Ni los temas ni el paisaje cambian, pero aparecen “habitados” por el yo y el tiempo – y la muerte¹⁰. Esta tendencia a lo narrativo y a la experiencia religiosa se puede comprobar nítidamente en “Luz de Fuerteventura” [*Palmas sobre la losa fría*, 202-206], que narra el paseo de un “nosotros” por la isla que pronto se transfigura en viaje místico. El paisaje, descrito de forma “realista”, aparece transido de una simbología y unos giros típicamente místicos (“Caminamos. / Entramos a otra luz, a otro silencio”; “¿Fue el sueño de una tierra herida, luz / disipada de pronto para ver / tras la luz el sentido de la luz?”), y hacia el final del

8. La idea del poeta enamorado de las cosas del mundo, de todas y cada una de las apariencias de la realidad, a diferencia del filósofo, que ansía la unidad abstracta del Ser, la teoriza Zambrano en su *Filosofía y poesía*, de 1939

9. Para la relación de Sánchez Robayna con la mística, véase Castro (1989-1990).

10. “La presencia de la muerte, la certeza del acabamiento, abre esta nueva forma poética ya en *Palmas sobre la losa fría*. La entrada del yo en el poema sintetiza la consciencia de la temporalidad sobre los elementos vistos, leídos, escritos” (Ruiz Casanova, 2011: 42).

texto el yo que es un nosotros se siente identificado con él y la presencia trascendente que lo habita:

*¿No somos hijos de la sal, no somos tuyos, no somos tú?
[...] dinos,
antes de que renazca
el sol sobre la tierra recortada
en este mar que brilla en la noche mortal,
quiénes somos, quién eres, imagen respirante,
qué palabra nos dice tu sueño o tu verdad.*

La tendencia se acentúa en el siguiente libro, *Fuego blanco*, cuyo título alude a la tradición cabalística según la cual la Tora fue escrita en “fuego blanco”, ilegible, y más tarde traducida en “fuego negro” (Terry, 2000: 111). El poemario está atravesado por los motivos de la llama y el incendio como símbolos de la iluminación trascendente: “En la llama morir, y renacer / en otra convocada llama viva” [“Signo, vacío”, *Fuego blanco*, 263].

4. RETÓRICA DE LO SAGRADO

4.1 Teoría del símbolo y la alegoría

Acabamos de mencionar el símbolo y es conveniente detenerse en este término, pues la clave de lo que resta de argumentación está, como hemos adelantado al comienzo, en el paso de un lenguaje “metalingüístico” a un lenguaje simbólico. Y hablar del símbolo es inevitablemente hablar de la teoría romántica y su oposición frente a la alegoría. Es Goethe el primero que revaloriza el símbolo y lo opone a la alegoría: mientras que en esta, como en toda figura retórica (según la tropología clásica, como ya sabemos), el significante, la forma alegórica, es omitido una vez que se ha llegado al conocimiento alegorizado, el símbolo significa intransitivamente: “ante todo se presenta por sí mismo y sólo en un segundo momento descubre además lo que significa” (Todorov, 1981: 282); si ambos comparten la característica de significar algo general a partir de un caso particular, el símbolo significa por una motivación connatural, lo general está *encarnado* en lo particular, “como una epifanía inmediatamente perceptible”, mientras

que la significación alegórica resulta de una operación racional, artificial y conceptual (Cuesta Abad, 1997: 34). Gadamer asigna al símbolo romántico un contenido *metafísico*, y a la alegoría una forma retórica (Cuesta Abad, 1997: 34), considera que la valoración romántica del símbolo coincide con la no distinción entre la experiencia y su representación: “el lenguaje poético del símbolo, propone Gadamer, es capaz de trascender esta distinción, y de transformar así toda experiencia individual directamente en una verdad general” (De Man, 1991: 208).

Mientras que el símbolo para la teoría romántica y post-romántica es “productor, intransitivo, motivado; logra la fusión de los contrarios: es y a la vez significa, su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible” (Todorov, 1981: 287), la imagen alegórica “no significa [...] una superación, sino una consagración del abismo entre el reflejo sensible humano de la realidad y el reflejo conceptual y desantropomorfizador” (Lukács, cit. en Cuesta Abad, 1997: 35).

Para Hegel, el símbolo es un tipo de signo en cuya dimensión sensible “incluye en sí el contenido de aquello que representa, pero por otro lado, el contenido simbolizado sobrepasa con creces la capacidad significante del símbolo, y este debe “seleccionar [...] un contenido entre una multiplicidad de sentidos que son también intuitivamente relevantes”, de ahí su ambigüedad y el aparente carácter inagotable de sus significaciones (Cuesta Abad, 1997: 36; también Eco, 1990: 256).

Frente a la devaluación romántica de la alegoría a favor del símbolo, hay autores como Walter Benjamin o Paul De Man que reivindican su importancia. Para este último, la alegoría aparece en los momentos “más originales y profundos” del Romanticismo (De Man, 1990: 227). Según De Man, la alegoría tiene que ver con la conciencia de la temporalidad, de la que el yo romántico buscaba protegerse, símbolo mediante, refugiándose en una unión imposible con la naturaleza. Si el símbolo es fundamentalmente espacial, pues forma y contenido coinciden en una sinécdoque en la que la parte encarna al todo, en la alegoría el referente deja de tener importancia, y el signo alegórico remite a un signo que le precede temporalmente y con quien por tanto no puede ser completamente identificado. La alegoría revela la distancia temporal entre el yo y un no-yo; la predominancia declarada del símbolo no constituye sino una automistificación de esta verdad (De Man, 1990: 229-231) – “si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo una

distancia respecto de su propio origen” (1990: 230).

Cuesta Abad, por su parte, considera que la demostración de De Man, si bien sus conclusiones son totalmente aceptables, es innecesaria, pues “pasa por alto [...] que las contradicciones internas del lenguaje poético romántico dependen en buena medida del hecho de que [...] el símbolo romántico, lejos de emerger como forma especial de expresión, no tiene otra existencia que la de un contenido tematizado por el lenguaje teórico o poético” (Cuesta Abad, 1997: 41). Además, para el teórico español es dudosa la distinción entre la naturaleza espacial del símbolo y la temporal de la alegoría: esta cualidad temporal sólo puede determinarse históricamente como significado ideológico, pero teóricamente, la distancia entre un signo y su significado es común a toda semiosis, y podría expresarse perfectamente en términos espaciales, o incluso como posterioridad en lugar de anterioridad (1997: 42).

En todo caso, para este autor, la distinción entre símbolo y alegoría es, desde un punto de vista metarretórico, imposible: la única posibilidad de definir teóricamente el símbolo es atribuirle las características generales de toda expresión figurada, aunque se pueda precisar alguna peculiaridad, como que el símbolo da lugar a una interpretación connotativa ilimitada o que constituya “una *nebulosa* de significados alegóricos que tienden a ramificarse dinámicamente por efecto de la interpretación” (Cuesta Abad, 1997: 39). Alegoría y símbolo “no se distinguen, pues, por la naturaleza lógica de la relación entre simbolizante y simbolizado, sino a partir del modo de evocación de lo general por lo particular” que se decide siempre en el momento de la interpretación (Todorov, 1981: 286-287).

Para terminar, conviene tener presente una consideración que va a ser clave en la argumentación que nos resta. Para Hegel, lo simbólico no es lo artístico sino su origen, y por tanto algo distinto: “lo simbólico nace como pre-arte cuando el hombre vislumbra en los objetos naturales (pero no se trata de una identidad absoluta) el sentimiento superior de algo universal y esencial” (Hegel, cit. en Eco, 1990: 256) que es lo que se expresa en el texto. Le Guern basa su distinción entre metáfora y símbolo en que este es un fenómeno extra-textual: no es la palabra lo importante en la significación del símbolo, sino la representación mental a que esta designa, “la palabra misma no es más que la traducción en el lenguaje de una relación extralingüística” (Le Guern, 1980: 45-46), mientras que la metáfora afecta a la misma estructura sémica. También Eco destaca que la

metáfora no se puede interpretar literalmente, pero el símbolo puede ser leído sin atender a su sentido indirecto, y en todo caso viola la máxima de pertinencia para señalar que dice algo más de lo que parece decir (Eco, 1990: 282). El símbolo, por así decirlo, es transparente en tanto que remite directamente a la realidad simbólica sin que su materialidad sea importante, no así en el caso de la metáfora, que juega directamente con el sistema lingüístico.

4.2. *Sobre una piedra extrema: la alegorización del símbolo*

Volvamos ahora a la poesía de Sánchez Robayna y ocupémonos del último poemario de esta etapa, *Sobre una piedra extrema*. En rasgos generales, la temática del libro gira en torno a la permanencia y la impermanencia: un yo adulto regresa a parajes del pasado (y de hecho ciertos pasajes pueden ser leídos metapoéticamente, como refiriéndose a su anterior poesía¹¹), preferentemente de la infancia, donde una higuera o un volcán pueden simbolizar el paso del tiempo: tanto lo que permanece a pesar de él, como lo que desaparece¹². Recordemos que, para Ruiz Casanova, lo definitorio de esta etapa de la poesía de Robayna es la aparición del Yo, y por tanto de la temporalidad y con ella la Muerte.

Podemos considerar este libro como la culminación de este proceso de cambio en que se abandona la experimentación lingüística y metalingüística en beneficio de una expresión más directa y desnuda. La metáfora del mundo como texto seguirá operativa, presente también en algunas expresiones metafóricas en que los elementos naturales son signos, pero ya no son entendidos en su forma radical significante sino, precisamente, como *símbolos*:

*El ramaje extendido,
la hierba, como un afloramiento*

11. Por ejemplo: “¿Lengua, lenguaje, / digo? ¿Una palabra / más allá del lenguaje, eso buscaba? // Solamente más tarde iba a saberlo, cuando el lenguaje habló, y tan sólo / llegó el lenguaje a ser la destrucción / de cuanto conocía. Y era, al mismo tiempo, / la construcción de todo. Yo volvía / otra vez a los árboles, aún / no sabía del lenguaje sino sólo su enigma” [“Más allá de los árboles”, 307]

12. Para una exploración más detallada del pensamiento poético del autor durante esta etapa que empieza con *Palmas...* y culmina con *Sobre una piedra extrema*, y un análisis de las nociones de temporalidad, memoria, religiosidad, etc., así como otro comentario acerca del poema “Sobre una piedra extrema”, que estudiaremos más adelante, véase el artículo ya citado de Fernández Casanova (2005).

*del interior del mundo, las raíces
de lo visible, los arbustos, el aire,
eran una llamada del lenguaje. Y eran
una llamada de más allá de él, como si aquella luz
hablara de otro mundo, siendo el mundo mismo [“Más allá
de los árboles”, 307].*

Quizá la teoría del símbolo antes expuesta arroje una nueva perspectiva a esta tendencia a la dicción “realista”, muchas veces autobiográfica, que encontramos en esta etapa, como queda ejemplificado en poemas como “La tarde de verano”, “La higuera”, u “Obediencia – El volcán”:

*Caminas, sí, son las seis de la tarde,
la hora de la pintura,
el sol da en la fachada de una iglesia, caminas
junto a Ramon Xirau, el tiempo gira
en las palabras que dialogan, la luz,
madura, entra en el templo.
Hace ya muchos años que estuviste
bajo esta luz quemada, en este mismo sitio
[...] [“Obediencia – El volcán”, 314].*

En efecto, una vez que la realidad se comprende no como *signo* sino como *símbolo*, la cualidad sagrada, simbólica, de la palabra se da en cuanto que remite a una imagen extratextual, no a su dimensión lingüística, y por tanto basta con designar esas realidades, la luz, las hojas, el volcán, que son las que configuran la trama simbólica del libro. Esto es: si en el ciclo anterior la palabra y su materialidad como tal tenía una importancia central, ahora la tiene la realidad, que es simbólica en sí misma, a la que la palabra apunta.

Detengámonos en el largo poema que da título al libro, “Sobre una piedra extrema” [328-334], y que es versión de un poema recogido en *Fuego blanco*, “Una piedra, memoria” [269-270]. Ambos narran una experiencia infantil del poeta: un niño, durante un paseo al atardecer, graba su nombre en una piedra. Pronto la narración de “Sobre una piedra extrema” se revela alegórica: el tema del poema es el descubrimiento de la muerte,

vista en la sombra que progresivamente la montaña va proyectando sobre los sembrados que el niño recorre (“Pensé tal vez, bajo aquel sol, que el cielo / iba a cubrir de pronto los sembrados / y la luz a abolirse”), y de la escritura como maniobra de defensa contra la muerte, lo “impermanente” (“una inscripción / sobre la piedra, nunca arrebatable / por la muerte”). La paradoja nuclear del poema, fiel a la imagen mallarmeana de la obra poética como tumba de su autor, es que este acto de escribir para salvaguardar la propia identidad contra el paso del tiempo es precisamente lo que da lugar a esa misma conciencia temporal:

*¿Comenzaba allí un libro?
¿O es que era, lo que llamo comenzar,
la conciencia primera
del fin, una inscripción contra la muerte
de la luz?*

Este sentido elegíaco de la escritura queda explicado por Robayna en “Deseo, imagen, lugar de la palabra”:

¿No es todo poema, en verdad –me he preguntado alguna vez–, una elegía? ¿No representa un canto que es capaz de decir, y de decirse, aun en la más cerrada conciencia de la muerte, y precisamente por ella? [...] Pues incluso un poema de celebración [...] es poema de celebración de la vida, y lo que se sitúa frente a la vida con su misma energía y plenitud es la conciencia de su pérdida (Sánchez Robayna, 2004: 433).

La narración se alterna con otros fragmentos que contienen unos desarrollos metafóricos, además de las parejas luz/sombra, vida/muerte, comienzo/fin, que constituyen una teoría de la escritura, de “lo visible”. El poeta ya no se propone escribir lo invisible, sino lo visible, lo que termina, y cuya inscripción pretende desafiar a la muerte – la piedra, evidentemente, es idónea porque es un objeto permanente: “La piedra / era el aire y el agua hechos *materia/ capaz de recibir una inscripción, / [...] Son el mundo, / como la piedra duraderos, / como el ser de la piedra/ que un nombre graba, y así escribe el mundo*”. Pero lo “visible” no sólo se da con la

luz (“no se produce / lo visible sin luz, aunque la luz no baste”), sino también con su término (“no se produce lo visible / sin término”), ya que, en un sentido perceptivo, y directamente relacionado con la argumentación desarrollada más arriba, el límite entre la luz y la sombra es lo que da *forma* a los objetos.

Todas las intuiciones semióticas trabajadas por Sánchez Robayna en su primera etapa acerca de la significación, la huella, la sombra, la delimitación, la delineación de la forma, en fin, la escritura de la realidad, se reúnen en este poema y se vinculan con la experiencia de la muerte. De esta manera, en la imagen de lo visible como resultado de la luz y su término, en el gesto de inscripción en la piedra, se encuentran magistralmente la experiencia y la escritura (“La inscripción era acaso un testimonio / de lo visible que iba hasta su término, / hacia la muerte”), lo real y lo trascendente (“testimonio de los mundos”), el despertar del yo (“el alma que escuchaba y despertaba / en un nuevo nacer de ver y oír”) a la conciencia de la vida y la muerte. No se escribe sino lo visible, y lo visible es lo que termina. Sólo este descubrimiento da paso a la escritura.

Ahora bien, si la escritura es el tema central de este poema ¿qué más se nos dice en el poema sobre ella? Nos encontramos con la conciencia de una distancia fundamental entre la escritura y la experiencia expresada por la escritura: entre la materia del aire y el agua, y la materia de la piedra, entre la piedra (la escritura) y la carne (el yo):

*¿La piedra se atormenta
como la carne? Pudo parecerme
que un estremecimiento la cruzaba,
o era sólo la mano sobre el borde
que contagió a la piedra su temblor.*

El autor duda constantemente de la validez de sus afirmaciones (“Era, *tal vez*, rasgar, tocar la entraña de los mundos”; “Fue, *tal vez*, la memoria de los mundos”; “*Pensé tal vez*, bajo aquel sol, que el cielo...” “me *pareció* decir / una palabra, *acaso*, contra lo impermanente”; “*No sabría decir* si me pregunto sólo / por el sentido”): la escritura es, fundamentalmente, pregunta (“me pregunté, al volver / a la casa, de noche, por el signo / de la tarde y la piedra”; “como si sólo la pregunta fuera/ la casa que habitamos”), y es la forma que toma el poema: “¿La piedra

se atormenta...?"; "¿Comenzaba allí un libro?"... Las únicas aseveraciones fuertes son, de hecho, las que hablan sobre las condiciones de lo visible (no se produce lo visible sin luz, sin término, sin distancia, etc.): lo único seguro es la muerte.

El poema nos ofrece, por tanto, una reflexión de la escritura, esta escritura que se erige contra la experiencia de la muerte, como una escritura alegórica. El poema es claramente una alegoría: se nos ofrece una imagen, un relato, y el resto del texto consiste en la posible interpretación de este. El autor, como vemos, duda constantemente acerca de la significación de su propio relato, esto es, de su propia interpretación alegórica, no porque el lenguaje simbólico suscite infinitas interpretaciones, sino porque el significado alegórico viene dado por el propio yo: no es una duda metafísica, sino acerca de la propia escritura. Es en el mismo comienzo donde se nos declara la naturaleza narrativa del poema, y la precariedad del relato, configurado por la propia memoria:

*Como una mano que protege, cóncava,
la llama de una vela contra el viento, en lo oscuro,
la memoria
guarda una piedra, cifra del origen.*

Quizá el mecanismo retórico que aquí más nos interesa sea el del símil, como el que vemos en estos versos. A diferencia de la metáfora, el símil no llega a expresar la identidad entre los dos términos, de modo que la violencia lingüística o cognitiva (u ontológica, si queremos) no es tanta, al mantener siempre la distancia entre ambos. La memoria no *es* una mano protegiendo una vela, sino que *actúa como* tal. Encontramos la comparación por todo el poema ("Al pie de la ladera, los mundos reunidos, *como* los une un libro"; "Son el mundo, / *como* la piedra duraderos, / *como* el ser de la piedra"; Y la pregunta / dura a través de toda duración, / como si sólo la pregunta fuera..." y, en general, es muy abundante en todo el libro. El símil, decimos, no expresa una identidad, deja claro que esta comparación no es necesaria ni natural, sino que ha sido establecida por el mismo sujeto – es *su* lectura (escritura) de la realidad. Si en su primera etapa, como veíamos, Sánchez Robayna proponía una *identidad* (metafórica) de la realidad con el texto (la producía, como argumentábamos), en esta etapa se muestra más cauto respecto de estas transformaciones tropológicas.

Analicemos un último poema de *Sobre una piedra extrema*, más breve: “Aquí y ahora, en este mismo instante” [317], donde lo que se expresa es un momento de experiencia de lo trascendente propiciado por la entrada de la luz del sol en la habitación donde el yo escribe. Este sentimiento viene temporalmente caracterizado por su mínima brevedad; la inmediatez de “el solo instante / que encarna el instante” es tal que en su mínima extensión es capaz de contener “la gravedad del cielo” – recordemos las palabras de Valente acerca del “decir más corto que aloja el significado más inabarcable”.

El texto está determinado por la quietud en que se produce la visión, que se refleja no sólo en la dicción sino en las mismas imágenes y predicaciones utilizadas (“el alimento pobre”, “la luz vertical”, “algo, sí, tan simple”; la luz que “reposaba como / en una paz”; “el cielo desnudo”). La sencillez y contención de la composición ni siquiera se ve perturbada por las expresiones paradójicas que refieren a la experiencia trascendente (“una luz / casi de amanecer que de sí misma / brotaba”); expresiones que, por otra parte, vienen de una sólida tradición filosófica y literaria. Las imágenes naturales que acompañan e ilustran esta experiencia vienen a colaborar la facilidad con la que se da la visión y se es capaz de transmitirla.

Y sin embargo, encontramos aquí las mismas conclusiones sobre la escritura que habíamos obtenido del poema anterior, si bien en este caso implícitas y sin que se tematice la duda. En efecto, la visión se produce en un instante, pero la figuralidad marca una distancia entre la experiencia y su escritura, enunciada ya en el contraste entre el título (“Aquí y ahora, en este mismo instante”) y el primer verso (“Hace sólo un momento...”). Las mismas paradojas que expresan la trascendencia dan cuenta de una distancia entre el amanecer y la luz que es *casi* el amanecer, entre la simpleza de la escena y la trascendencia que “sin embargo” encarna; distancia duplicada en la misma imagen alegórica del estanque de juncos, en una lejanía que un pájaro tiene que recorrer para traer “aquí” los juncos. La imagen que aparece en la primera estrofa (“el modo en que la cría del pájaro / levanta el cuello para recibir / el alimento pobre”) parece recuperar procedimientos arriba estudiados al reducir el gesto del animal a su pura “verticalidad en sí misma”. Y, sobre todo, la misma figuración, centrada en el “como” que hila el poema (“tan simple *como* el modo en que la cría”; “reposaba *como* / en una paz”, “*como* / juncos en un estanque”; “dejar, *como* en su nido”), reforzado por el uso del modo subjuntivo, viene a trasladar esta distancia a

la misma escritura, marcando el recorrido que el lector ha de hacer desde un término a otro de la comparación. El poema, en fin, es un relato de la experiencia simbólica que el sujeto tiene del mundo, pero él mismo marca una distancia entre la experiencia de la trascendencia y su escritura

5. CONCLUSIONES

El objeto que ha recorrido esta investigación ha sido el análisis del uso del lenguaje de Sánchez Robayna; cómo se confrontaba el pensamiento poético del autor canario acerca de la palabra como lugar e instrumento de la experiencia de lo sagrado con la retórica del poema.

Respecto a la primera etapa de su producción, la que comprende los libros *Clima*, *Tinta* y *La roca*, hemos comprobado cómo la metáfora que domina estos poemas, la del mundo como texto, lleva al poeta a una experimentación metalingüística acerca de la naturaleza del signo. La recreación del misterio insular se vuelve un pretexto para investigar la producción semiótica: la mirada del poeta se centra en las huellas, las sombras, los contornos que producen los objetos al darles forma; la atención a la materialidad del signo reduce el paisaje a un juego de significantes. Como resultado, la única realidad que se convoca en el poema es la del texto.

La práctica poética del autor da un giro a partir de *Palmas sobre la losa fría*, dejando de lado la experimentación formal en favor de una concepción simbólica de la realidad y el lenguaje. La realidad pasa a entenderse no como signo, como significante, sino como símbolo, como imagen que remite a un contenido trascendente. Pero se mantiene la investigación acerca del papel del lenguaje en la experiencia de lo sagrado. Confrontando las categorías de símbolo y alegoría y su uso en los poemas de *Sobre una piedra extrema*, así como de otros tropos como el símil, llegamos a la conclusión de que en estos textos la experiencia sagrada se da fuera del lenguaje, y el poema sólo da cuenta de él a posteriori. El poema expulsa del lenguaje la experiencia sagrada para remitirla a un espacio extra-textual.

La escritura para Sánchez Robayna, entonces, consiste en intentar *transcribir* e *interpretar*, alegóricamente, una experiencia sagrada, trascendente, que sucede fuera del poema; y esta escritura/interpretación resulta siempre insuficiente, inexacta. Nuestra lectura demuestra cómo la

poesía del autor canario *tematiza alegóricamente* una concepción *simbólica* de la relación del yo con el mundo a la vez que *muestra* el insalvable trecho que hay entre la experiencia de este vínculo y el lenguaje que lo *relata*; traslada la experiencia simbólica a la naturaleza mientras que reserva al lenguaje su naturaleza alegórica al marcar la distancia entre el signo y el significado que le sigue o precede pero nunca coincide con él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, A. (1982). “La retórica del silencio”. *Los Cuadernos del Norte* 16, 18–28.
- (1992). *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Madrid: Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense de Madrid.
- CASTRO, F. (1989-1990). “La luz que nombra”. *Revista de Filología de La Universidad de La Laguna* 8–9, 89–99.
- CUESTA ABAD, J. M. (1997). *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- DE MAN, P. (1991). *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (1985). “Luz y mirada en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”. *Ínsula* 462, 5–6.
- ECO, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, M. (2005). “Sentidos que no sé”: El pensamiento poético de Andrés Sánchez Robayna”. *Revista Hispánica Moderna* 58, 135–158.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (2004). “Lectura del mundo como texto: el poema en prosa en *Tinta* de Andrés Sánchez Robayna”. En *El poema en prosa en los años setenta en España* (tesis doctoral). UNED.
- LE GUERN, M. (1980). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, L. (2000). “El esencialismo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 25(1), 171–191.
- MATA BUIL, A. (2014). “‘Latiendo sobre el ojo que escucha la tinta’:

- Andrés Sánchez Robayna y el poema en prosa”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 60, 733–795.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1979). “Andrés Sánchez Robayna: la palabra insular”. *Ínsula* 392–393, 1 y 24.
- ____ (1981). “Andrés Sánchez Robayna: la escritura como experiencia”. *Ínsula* 421, 3 y 5.
- RUIZ CASANOVA, F. R. (2011). “Introducción”. En *El espejo de tinta (antología 1970-2010)*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1985). *La luz negra*. Barcelona: Júcar.
- ____ (1993). *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2004). *En el cuerpo del mundo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TERRY, A. (2000). “Andrés Sánchez Robayna o la palabra y el signo”. En *La idea del lenguaje en la poesía española. Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, 85–117. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- TODOROV, T. (1981). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- VILLENA, L. A. de. (2000). *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: Pre-Textos.

Recibido el 13 de mayo de 2017.

Aceptado el 3 de septiembre de 2017.

UNA APROXIMACIÓN RETÓRICA A LOS *MEMES* DE INTERNET

A RETHORICAL APPROACH TO INTERNET MEMES

José Manuel RUIZ MARTÍNEZ

jmanuelruiz@ugr.es

Resumen: El artículo constituye una aproximación al fenómeno actual de los llamados *memes* de Internet como objetos semióticos complejos que presta una atención especial a sus principales cualidades retóricas y, por ende, a su potencial persuasivo en la conversación pública.

Palabras clave: *Memes*. Internet. Retórica. Retórica visual.

Abstract: The paper is an approach to the Internet memes understood as complex semiotic objects. We will pay special attention to their main rhetorical devices, and therefore to their persuasive potential in public conversation nowadays.

Key Words: Memes. Internet. Rhetoric. Visual Rhetoric.

1. INTRODUCCIÓN

Los llamados *memes* de internet están cobrando cada vez mayor importancia en la comunicación contemporánea. Aparte de su medio de

difusión natural, la red, incluso los medios de comunicación convencionales comienzan a hacerse eco de los más populares¹. Cuando se produce algún acontecimiento que suscita la atención pública, en especial si tiene algún tinte sorprendente, casi de inmediato comienzan a proliferar y difundirse los consiguientes *memes*. Shifmann denomina a este impulso actual “*hypermeme logic, in which almost every major public event sprouts a stream of memes*” (2014: 128; cursiva del autor). Entendidos de esta forma primera e intuitiva, los *memes* podrían percibirse como meros chistes gráficos que se popularizan a través de internet. No obstante, los *memes* son una realidad semiótica y retórica más compleja de lo que podría parecer. Más allá de su aparente trivialidad (que se da), los *memes* están contribuyendo a articular el discurso público en la actualidad, y sirven para conformar y reflejar estados de opinión (Shifman, 2014: 123), no solo en una dimensión meramente lúdica (lo que, por otra parte, no deja de tener su importancia en nuestra sociedad del entretenimiento y del espectáculo), sino también, y de manera especial, en el ámbito ideológico: los *memes* contribuyen a la discusión política pública. El auge y la popularidad de movimientos recientes como el llamado 15M, o el de *Occupy Wall Street* en EE.UU. (Milner, 2013), o del partido político Podemos, se explican en parte por la creación y difusión de *memes* a través de Internet con una deliberada intención propagandística —sin que implique connotaciones necesariamente peyorativas— y una eficaz dimensión retórica². El debate en redes sociales en torno a los últimos procesos electorales habidos en España se ha articulado en cierta medida alrededor de *memes* de todo signo político. El escritor Jorge Bustos, aun con una hipérbole retórica y provocativa propia de una columna periodística, escribió hace poco que España era “una democracia consagrada al *meme*” (Bustos, 2016). Los *memes* de Internet constituyen, en definitiva, según Milner, una forma de capital cultural “as a realization of speech act force, as a mode of naturalizing and familiarizing social realities, as an instrument of authority, and as the medium (and the measure) of political debate”

1. El diario *El País*, por ejemplo, en su edición digital tiene una sección titulada “Verne” sobre Internet y redes sociales que dedica buena parte de su espacio a mostrar y comentar los *memes* más importantes del momento. <<http://verne.elpais.com>>.

2. En el texto de Ignacio Pato (2016) aparecido en la revista online *Playground* y titulado significativamente “Podíamos, o cómo conquistar el Estado con *memes* y lágrimas” se vincula el uso de *memes* por el partido Podemos a una lucha por la hegemonía cultural en el sentido gramsciano del término. Internet sería un espacio que la hegemonía cultural dominante no controla del todo y desde donde se le puede oponer una resistencia en forma de guerra cultural. Y una herramienta para ello son los *memes*.

(Hank *apud.* Milner, 2012: 16), y parecen cifrar algunas de las principales características de la comunicación en la cultura digital: así parecen haberlo intuido los millones de personas que a diario comparten, crean y recrean *memes* (Shifman, 2014: 123). De este modo, comprender qué es y cómo funciona un *meme* no es solo útil para entender una importante tendencia cultural y comunicativa actual, sino el propio funcionamiento de lo que se ha dado en llamar la *web 2.0*³, de la que los *memes* constituyen un genuino epítome.

El propósito del presente artículo es, a partir de algunos de los principales textos de la creciente bibliografía especializada sobre el tema, entender los *memes* de internet como objetos semióticos de carácter multimedia y una *technē* eminentemente retórica⁴, que cumplen una función lúdica y en muchas ocasiones de carácter deliberadamente ideológica, y mostrar sus principales características y estrategias en este sentido. Pero antes es preciso aclarar, en la medida de lo posible dado lo ambiguo y embrionario aún del término, qué es un *meme* de internet.

2. EL CONCEPTO GENERAL DE MEME

A la hora de definir un *meme* de internet es preciso remitirse (como hace toda la bibliografía consultada sin excepción⁵) al concepto general de *meme* acuñado por Richard Dawkins en su libro *El gen egoísta* (Dawkins, 2002: 247-262). Un *meme* sería el equivalente cultural de un *gen* biológico⁶; según esto, se trata de una unidad de cultura capaz de transmitirse y sobrevivir en un determinado *ecosistema* social, y, como los genes, sufrir mutaciones, conjugarse con otros *memes* para formar unidades culturales más complejas (que Dawkins denomina *memeplexes*) o, en un momento dado, extinguirse por el empuje de otros *memes* o *memeplexes* más fuertes que ellos. Los *memes* se caracterizarían por tener tres propiedades básicas (Shifman, 2014: 240): longevidad (capacidad para mantenerse en el tiempo); fecundidad (capacidad para reproducirse); y fidelidad al original

3. La web 2.0 es aquella en la que los usuarios pueden participar, aportar contenido y crear páginas a través interfaces fáciles de usar (blogs, redes sociales, etc.) a diferencia del modelo anterior de web, donde el usuario principalmente era el receptor de un contenido subido a la red por programadores especializados.

4. Para las relaciones entre retórica y web 2.0 puede consultarse Berlanga *et alii*, 2016.

5. En efecto, todas las referencias de la bibliografía final que versan de manera específica sobre *memes* (lo que puede deducirse por los títulos), llevan una referencia a la definición y por ende al libro de Dawkins.

6. Nótese que estamos, por tanto, ante un concepto metafórico. Un constructo cultural, aunque algunos científicos tratan de otorgarle un valor literal y empírico (ver nota 10).

en la transmisión (de forma que, a través de las variantes, el núcleo de información permanece). Un ejemplo sencillo de *meme* son los refranes, que consiguen transmitirse a través de las generaciones como supuestas fórmulas de sabiduría popular, y que pueden además sufrir actualizaciones o parodias que no son sino una prueba de su conocimiento generalizado. También los chistes, que se transmiten y se reelaboran continuamente, en ocasiones a partir de relatos más antiguos ignorados por quienes los cuentan⁷. El bautismo o el matrimonio serían *memes* que contribuyen a formar el *memeplex* del cristianismo (las religiones serían *memeplexes*). La democracia o el nacionalismo también son *memeplexes*. La idea de *meme* como unidad cultural que se disemina a través de los sujetos sin una participación necesariamente consciente de estos serviría para explicar, de hecho, por qué algunas personas, sin ser creyentes, se casan por la Iglesia o bautizan a sus hijos: el *meme*, como suerte de gen cultural, se estaría reproduciendo a través de ellos⁸. Determinadas imágenes, que en el lenguaje coloquial se denominan “icónicas” (Jenkins, 2014: 444), esto es, reconocibles por una amplia mayoría de personas y sujetas además a variaciones, modificaciones y parodias con intenciones diversas, como la *Mona lisa* o los soldados alzando la bandera de los EE.UU. tras la batalla de Iwo-Jima, son *memes*. Este último ejemplo de las imágenes significativas empieza de hecho a aproximarse a la idea de *meme* de internet⁹. Como es lógico, el concepto de *meme* de Dawkins ha suscitado mucha controversia tanto en la comunidad biológica como en la de otros ámbitos culturales como la antropología, la psicología o la comunicación¹⁰, polémica que escapa del propósito del presente artículo. Pero sea como fuere, este es el origen de que, por analogía (o más bien sinécdoque), a los *memes* de Internet se les conozca así; en realidad simplemente como *memes*, según los denominaremos a partir de ahora.

7. Todavía circula hoy un chiste que es una reelaboración de la disputa entre griegos y romanos de *El libro del buen Amor*.

8. La cuestión de hasta qué punto los *memes* “utilizan” a los seres humanos para sobrevivir (como harían nuestros propios genes, o los virus), o en qué medida éstos controlan a los *memes* para expandir de forma deliberada determinadas ideas es una cuestión controvertida: *vid.* Shifman, 2014: 203-209; Rowan, 2015: 133-146; Rodríguez, 2013 (constituye la tesis general del libro).

9. Ya hemos empleado dos veces el término parodia, que, como veremos, es fundamental para entenderlos, dado que la parodia es una forma de difusión y reconocimiento de un ítem cultural.

10 El libro sobre la teoría de los *memes* que más controversia ha suscitado ha sido el de Susan Blackmore, *The Meme Machine* (2000), donde sostiene unas tesis radicalmente empíricas y deterministas sobre los *memes*. Ver, por ejemplo, Shifman, 2014:179-192.

3. LOS MEMES DE INTERNET

Davidson define un *meme* de internet como “a piece of culture, typically a joke, which gains influence through online transmission” (2012: 122). Esta “pieza de cultura” puede tratarse “de una imagen, un vídeo, una música, una frase” (García Huerta, 2014). Aquí encontramos las características básicas: un elemento cultural (cabría añadir, con una intención comunicativa); casi siempre una broma (los *memes* en buena medida tienen algún componente humorístico, o al menos que se pretende ingenioso); y, finalmente, el hecho de que se crean para difundirse a través de la web, lo que les confiere unas enormes posibilidades de extenderse con rapidez, y en su potencial para lograrlo se cifra su éxito, que depende de su *kairos* retórico de partida, esto es, su sentido de la oportunidad en relación a un contexto, a su capacidad para reflejar o responder a una realidad social. No obstante, los *memes* tienen otra cualidad fundamental: además de compartirse, se van alterando de forma deliberada en el proceso: los distintos usuarios se reapropian de ellos y los modifican para adaptarlos a sus necesidades comunicativas particulares. Esto se inserta en movimiento más amplio característico de la web 2.0 (ver nota 3) en la que, no solo compartir, sino imitar, reapropiarse y remezclar son valores fundamentales de lo que se ha denominado la “nueva cultura participativa” (Shifman, 2014: 297; Jenkins, 2013). En este sentido, los *memes* tienen un origen incierto, anónimo, eminentemente popular, como los chistes o los cuentos folklóricos —tradicionales o urbanos— (Shifman, 2014: 226): no hay autoría ni cita, y los receptores se sienten libres de reproducirlos y apropiárselos y modificarlos libremente a su vez¹¹. La principal diferencia con aquéllos estriba en la capacidad de los *memes* para difundirse debido a su medio, y también en que los cambios y modificaciones que realizan los usuarios en el proceso de reproducción son más abundantes, sustanciales y deliberados: hay una clara voluntad de cambio y reutilización por parte de quienes los difunden. Un *meme* por tanto tiene que ser fácil de compartir (una acción especialmente sencilla en las distintas redes sociales, cuyas interfaces presentan herramientas específicas y de uso inmediato para ello); además, también tiene que ser fácil de modificar antes ser compartido (si

11. Existe una página que es una de las principales fuentes de los estudiosos del meme, que intenta realizar una suerte de arqueología de los *memes* más exitosos de internet tratando de rastrear su origen y de recoger todas las variantes posibles. Se llama *Know your meme*: <http://www.knowyourmeme.com>.

bien para esto ya se requiere cierto conocimiento especializado)¹². Pero no sólo debe ser fácil de modificar en un sentido técnico; también, y esto es más importante, desde el punto de vista semiótico: un *meme* tiene que tener una forma, una estructura comunicativa que haga que su reutilización por los distintos receptores, que se convierten por tanto en emisores a su vez, les resulte comunicativamente útil. En resumen, para que un *meme* tenga éxito tiene que ser *comunicable* y *maleable* a la vez (Davidson, 2012: 124-126); ambas cualidades garantizan su difusión: una en un sentido espacial (mucha gente lo difunde), y otra en un sentido *temporal* (mucha gente se reapropia de él y es capaz de encontrarle nuevos sentidos y usos, por lo que el *meme* permanece en el tiempo, no se pasa de moda).

Por su parte, Milner describe los *memes* de internet como construcciones discursivas que sirven para articular argumentaciones (Milner, 2012: 26), con lo que al humor se añade la cualidad de los *memes* para transmitir con éxito ciertas ideas y ser en sí mismos formas de argumentación. Finalmente, Limor Shifman, en la que es quizá la definición más precisa y extendida, identifica los *memes* como “(a) a group of digital item sharing in common characteristics [...] (b) that were created with awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the internet by many users” (2014: 456). En este caso, aparte de la idea de la circulación, la imitación y la posibilidad de ser transformados, ya dichas, se destaca sobre todo el hecho de que estos “elementos digitales”, en cuanto *memes*, no son unidades, sino grupos que comparten cualidades comunes (a continuación veremos cuáles señala Shifman): un único objeto semiótico digital no es un *meme per se* hasta que no se identifica con otros en función de unas determinadas características compartidas; un *meme* no es tanto un objeto comunicativo concreto, acabado, como un suerte de estructura semiótica capaz de ser utilizada, actualizada por los usuarios. No son objetos aislados, cerrados, sino constelaciones (Rowan, 2015: 797): hay que entender los *memes* como “objetos-proceso. Elementos abiertos que van mutando a través de micro-repeticiones y micro-diferencias” (Rowan, 2015: 127). Por tanto, “el *meme* no es nunca el objeto con el que te encuentras, que siempre será una posible manifestación de un *meme*, sino toda la constelación de

12. No obstante, ya existen diversas páginas web donde un usuario puede fácilmente reapropiarse de multitud de *memes* existentes para crear su propia variante de un modo sencillo, a través de plantillas.

objetos que dan sentido a ese *meme*” (Rowan, 2015: 810). En definitiva, “the identification of memes relies on the identification of replications” (Davidson, 2012: 130). Aquí podría establecerse una analogía con el *modelo de verso* (*verse design*) y con el *ejemplo de verso* (*verse instance*) de Jakobson, donde el modelo “determina los rasgos invariantes de los ejemplos [...] y establece los límites de sus variaciones.” (Jakobson, 1958: 51). Shifman menciona de hecho de forma explícita el concepto de *meme instance*, como una versión concreta de la *plantilla memética* del grupo en cuestión. (Nissenbaum, 2015: 2). Un *meme* no es solo contenido, sino también (o más bien) una “actuación” (Goriunova, 2013).

Davidson (2010: 123) considera que en los *memes* se puede distinguir la “manifestación”, que sería el conjunto de objetos distintos a que da lugar el *meme* (podríamos decir sus actualizaciones); la “conducta”, que son las acciones que los distintos individuos realizan con objeto de que el *meme* sobreviva y se difunda (compartirlo tal y como lo reciben, manipularlo antes de compartirlo, crear uno a partir del recibido...); y, finalmente, la *idea* o concepto que subyace al *meme*. Para Shifman (2014: 146-153), por su parte, las características que comparten los *memes* son las más tradicionales de “contenido”, esto es, las idea o argumento que porta el *meme*, la “forma” en que esta idea se presenta; y, por último, la “*stance*”: la actitud del receptor/difusor ante el *meme* (relacionada con la idea de la conducta de Davidson): su asentimiento ante éste, que lo lleva a compartirlo sin más; o su disentimiento, que puede llevar a la creación de un *contrameme*, esto es, un texto o artefacto con los mismo elementos estructurales pero con un contenido diametralmente opuesto, a veces por ironía; o bien sencillamente la reapropiación de la forma o contenido del *meme* para otros fines distintos de la versión que recibió.

Veamos un primer ejemplo. Durante la Segunda Guerra Mundial en el Reino Unido se hizo un cartel de seguridad acerca de los bombardeos; con un diseño tipográfico sobrio y elegante, en él se recomendaba que, en caso de ataque (elemento que se elude en el cartel, se da por sabido), se mantuviera la calma y se siguiera adelante (“Keep calm, and carry on”). En el año 2000, una librería londinense recuperó el cartel, que pronto comenzó a difundirse a través de Internet y comenzaron las primeras variantes hasta un número casi inabarcable¹³. Vemos que la forma principal de variante

13. Para hacerse una idea, puede consultarse la citada web knowyourmeme.com.

consiste en sustituir la segunda parte del mensaje (el *carry on*, esto es, el “seguir adelante”) por alguna actividad particular que se desea promover; no obstante, pronto encontramos desvíos más claramente humorísticos y absurdos, incluida la denegación del mensaje original, esto es, negarse a mantener la calma, o una suerte de *metameme* donde se alude al propio *meme*; por último, también otros con una clara intencionalidad política o ideológica, como es el caso del que denuncia el robo de datos por parte de Google, u otro en relación a la independencia de Escocia (que, habida cuenta de que el origen del cartel el propio Estado simbolizado por la corona presente en el cartel, genera una relación intertextual pertinente).



Desde el punto de vista de los elementos comunicativos visuales, encontramos en las variantes una sustitución de la corona original por otro símbolo representativo de la nueva realidad a la que se alude ahora (el logotipo de Google, por ejemplo). El conjunto de todas estas imágenes constituye, por usar la metáfora de Rowan, la *constelación* de un *meme* conocido como *Keep calm*. Ni la imagen original ni cada una de las variantes que circulan son *memes*; lo es la estructura semiótica que emerge del reconocimiento del modelo en las variantes, que es, en definitiva, lo que se está propagando al margen del contenido, la intención del usuario o incluso algunos rasgos formales menores, por emplear la tríada de

características de Shifman. De ahí que sea preferible hablar de *memética* o de proceso memético antes que de *memes* como objetos (Milner, 2015). A partir de aquí, no resulta difícil discernir las distintas cualidades descritas por Davidson y Shifman: las distintas manifestaciones del *meme*, los actos de reappropriación y reformulación de las variantes; la “idea” o “contenido” del *meme* que, en este caso, podría resumirse como, “a pesar de todas las dificultades es preciso seguir adelante”; la forma (un símbolo en la parte superior, un fondo, una frase una tipografía, una composición); y, finalmente, la “estancia”: a partir de la idea original, variantes de la frase que asumen que la posibilidad de mantener la calma llega a través de ciertas aficiones o prácticas (tomar té, leer un libro o ver películas: el *meme* se usa para reivindicar estas actividades); variantes simplemente absurdas; variantes irónicas (que niegan la posibilidad de seguir adelante según hemos visto); o las ideológicas, que ironizan sobre la posibilidad de mantener la calma y seguir adelante ante determinadas cuestiones sociales, políticas, etc. Como puede apreciarse, una de las características principales de la comunicación memética que aflora de su observación es la intertextualidad (Shifman, 2014: 109), que, por su importancia, abordaremos en detalle en el epígrafe siguiente.

4. INTERTEXTUALIDAD. CONVENCION Y DESVÍO

Los *memes*, tanto de forma genérica como en sus manifestaciones concretas, son discursos fuertemente intertextuales, en la medida en que se construyen y se desarrollan unos en relación unos con otros (Milner, 2012: 31). “Los *memes* se comunican con los *memes* a través de nuevos *memes*” (Shifman, 2014: 814). Los mecanismos para realizar esto son los propios de las relaciones intertextuales: copia, parodia, apropiación, pastiche, distanciamiento irónico... (Shifman, 2014, 105; *vid.* D’Angelo, 2010). Ya hemos visto en el ejemplo del *meme Keep Calm* cómo solo se comprende la función comunicativa de las distintas apropiaciones si se conoce la instancia generadora original. De esta forma, la intertextualidad es el “puente” por el cual la información que contiene el *meme* se “recontextualiza” (Milner, 2013: 2363) y, de forma paradójica, a la vez que expande su información y adquiere con ella nuevos significados (a veces distintos u opuestos al mensaje original), al mismo tiempo consigue que el *meme* permanezca estable y se refuerce por una red de referencias

cruzadas (Milner, 2012: 106). Pero la intertextualidad de los *memes* no es solamente interna, la condición de posibilidad de su propio desarrollo. Los *memes* además están fuertemente vinculados con la cultura popular o, más precisamente, de masas (Carroll, 2002), y se refieren continuamente a ella, hasta el punto de que esta relación intertextual es una de sus características principales (Segev, 2015: 421). Su cualidad intertextual, por tanto, no solo se relaciona con el hecho de que los *memes* se reproducen mediante la cita y la referencia (de un *meme* para consigo mismo y a veces a otros *memes*), sino que el contenido del *meme* suele poner en relación la idea o argumento que se pretende transmitir con un fenómeno de la cultura popular que hay que conocer para poder comprenderlo. La cultura pop ejerce por tanto de base cultural común (Shifman, 2014: 1409), un lenguaje, de hecho, desde el que expresar ideas a través de referencia intertextuales que van a ser comprendidas por los receptores que las comparten: “Collective symbols are the base of memes; they are the conventions by which transformation occurs” (Milner, 2012: 90). Si nos fijamos de nuevo en el ejemplo del *meme Keep Calm*, vemos que varias actualizaciones hacen referencias expresas a productos, personajes, etc. de la cultura popular: Disney, la Guerra de la Galaxias, o el humorista Chiquito de la Calzada. Solo si se sabe que *hakuna matata* es una expresión que aparece en la película *El Rey León* y que significa “vive y sé feliz” puede entenderse cómo encaja en sustitución de “carry on” y compone una suerte de actualización ingeniosa de la misma idea pasada por el imaginario de Disney¹⁴. Del mismo modo, solo el conocimiento contextual de que la imagen matriz es un cartel que tiene su origen Reino Unido y que la corona que aparece en ella es la británica, puede apreciarse la ironía de que se utilice para promover la independencia de Escocia. Sea como fuere, como consecuencia de esto, para entender buena parte de los *memes* que circulan por internet con sus referencias a la actualidad, bromas que se construyen sobre bromas previas e incluso referencias a otros *memes*, es preciso en ocasiones tener un grado de “alfabetización *memética* muy sofisticado” (Shifman, 2014: 1045): el necesario para saber cómo leer los distintos textos y crear los propios. “Transformative literacy means knowing what to combine and how in order to produce innovative new texts according to these contested subcultural

14. En realidad los *memes* utilizan para su desarrollo imágenes reconocibles en general, por tanto, también algunas tomadas de la alta cultura (Milner, 2013: 2363), siempre que tengan una cualidad icónica y fácilmente reconocible, casi siempre además para someterlas a algún tipo de manipulación irónica o paródica.

standards” (Milner, 2012: 290). Pasar de simplemente compartir un *meme* a participar en el proceso de expansión significativa de éste solo es posible para una parte específica de la población. De ahí que haya llegado a hablarse de los *memes* en términos de “capital cultural” (en el sentido que Bordieu da a este sintagma, Nissenbaum, 2014) en el contexto de Internet, y que los *memes*, al igual que otras operaciones retóricas, devengan en una suerte de argot para iniciados, y una forma de iniciación y de control del acceso a determinados foros de la red (Nissenbaum, 2014: 2). Los *memes* por tanto implican ciertas técnicas, las alusiones a ciertas subculturas y etiquetas (Rowan, 2014: 419): en definitiva, al equilibrio entre norma o convención y sus posibles desvíos, tensión que es la que garantiza la correcta evaluación del valor u originalidad de estos con respecto de aquella. Esta doble naturaleza convencional/original (o de elementos originales en un marco convencional) es esencialmente una operación retórica. El Groupe μ entiende una convención como una forma sistemática de alteración que “se extiende sobre la totalidad del mensaje”, como una “exigencia formal suplementaria que se añade a la gramática, la sintaxis, a la ortografía” (y en nuestro caso cabría añadir a otras normas que afectan por ejemplo a lo visual) y que sirve para atraer la atención sobre éste (1987: 87); frente a ella, el desvío es una alteración localizada e imprevista con respecto a la norma (1987: 86-87). La convención puede caracterizarse según el Groupe μ , como sistemática, repartida, no sorpresiva y que hace aumentar la previsibilidad (1987: 88): estas cualidades convencionales, en un *meme*, son las que facilitan su reconocimiento y su cohesión a la hora de difundirse. El desvío se caracteriza como no sistemático, localizado, sorprendente y que hace disminuir la previsibilidad (1987: 88). Los desvíos son las mutaciones que algunos usuarios aportan en su actualización del *meme* (*meme instance*) y lo que permiten que estos sigan conservando su frescura y su utilidad comunicativa por el efecto de sorpresa. Es esta doble condición de elementos convencionales y desviados la que, desde un punto de vista sociológico, permite al público a través de los *memes* “simoultanely express both their uniqueness and their connectivity” (Shifman, 2014: 359) en lo que se ha descrito como “individualismo en red” (Shifman, 2014: 379): ser como todo el mundo, o al menos como un determinado grupo social (o tribu urbana) sin dejar de ser uno mismo a través de una aportación original.

Por otra parte, la convención, según hemos indicado, no solo refuerza

los *memes* y permite su reconocimiento y su transmisión; también permite agruparlos y aventurar posibles clasificaciones o tipologías.

5. TIPOLOGÍA DE LOS *MEMES*

Desde una primera impresión, podría pensarse en clasificar los *memes* de internet por algunos de los rasgos formales de sus distintas actualizaciones; por ejemplo: imágenes fijas, imágenes fijas con texto (aquí habría que subdividir a su vez entre ilustraciones o fotografías; fotografías manipuladas o sin manipular, aparte otras subclasificaciones posibles); textos sin imagen; *GIF*¹⁵; vídeos... No obstante, aunque es útil tener en cuenta los formatos en los que se propagan, estaríamos perdiendo de vista el rasgo fundamental del *meme*: que no conviene confundir a éste con sus *instances*, sus manifestaciones concretas. Pensando en los *memes* como esas constelaciones que artefactos en potencia, de estructuras discursivas, la tarea se vuelve más difícil y elusiva. Knobel y Lankshear (2006: 218), a partir de una muestra de 19 constelaciones de *memes* (con todas sus variantes) proponen una clasificación según *el propósito* del *meme*, con lo que dejan al margen las estructuras, formas y sus actualizaciones, y así distinguen cuatro grandes tipologías de *memes* que incluyen desde el comentario social y político al humor absurdo, bromas de diversas subculturas o propagación de bulos. Lo cierto es que una clasificación así, aunque pudiera resultar útil en algunos aspectos, no deja de resultar un tanto arbitraria. Más exhaustivo parece el estudio realizado por Elad Segev *et alii* (2015) sobre la base de 50 constelaciones de *memes* con su *instances* iniciales más unas veinte variantes de éstas, lo que da un total de 1050 objetos analizados (2015: 423). En él se llega a la conclusión de que lo que confiere unidad a los *memes* (y por tanto los hace susceptibles de una clasificación) son dos fuerzas principales: las cualidades esenciales específicas de cada familia por un lado; y una serie de cualidades de forma, contenido y *stance* (Shifman es uno de los coautores del artículo) que forman parte de las convenciones propias de la “meme culture” (2015: 418). En el artículo se vuelve sobre dos ideas que ya hemos indicado: que los

15. Se trata de pequeños clips que apenas superan los cuatro segundos de duración, compuestos de una sucesión de fotografías, dibujos, gráficos o fragmentos de vídeo que se reproducen en bucle hasta el infinito. Son a menudo acciones casi inacabadas, la captura de un instante que se repite como un mantra con efectos hipnóticos (Velázquez, 2016).

memes forman *familias* (en este caso como alternativa a la metáfora de las constelaciones), y que un *meme* sólo puede definirse de modo retrospectivo (Segev, 2015: 418). En resumen: “so far, we have conceptualized internet memes as families of texts that share a similar quiddity. Yet each meme family also shares content and form characteristics with other meme families. Together they are organized into larger networks, shaping the digital culture at large” (2015: 420). También que, como hemos visto, las familias de *memes* se van construyendo, variante a variante, con lugares comunes, normas y convenciones recurrentes y, al mismo tiempo, con elementos únicos, originales, inesperados que se contraponen a éstas.

Tomemos el ejemplo de uno de los *memes* más antiguos de Internet y luego veamos otros posteriores que pueden emparentarse con él. Se trata del conocido como “El turista de la muerte” (Goriounova, 2013:13-14). El origen de este *meme* es el fotomontaje que un joven hizo a partir de una fotografía suya en la azotea de una las Torres Gemelas de Nueva York, donde añadió un avión acercándose. Fue una broma privada que envió a sus amigos, pero comenzó a difundirse con éxito por la red como si fuera una fotografía real¹⁶, que por tanto habría captado el momento en que se produce el atentado terrorista del 11 de septiembre con el añadido dramático del sujeto de la imagen que no sabe que está a punto de morir. Pronto se hizo manifiesta la condición fraudulenta de la fotografía y comenzaron a proliferar las variantes, que consistían en fotomontajes de esta persona (cuya imagen se tomaba de la fotografía primera) en momentos culminantes de otras tragedias históricas.

16. El joven, un húngaro llamado Péter Guzli, tuvo que acabar pidiendo disculpas públicas por el daño que hubiera podido causar a las víctimas por la posible trivialización del atentado mientras reiteraba en todo momento que él únicamente había hecho circular el montaje entre sus amistades.



El propósito de este *meme* no parece ser otro que el del humor absurdo, quizá con el añadido de una crítica hacia el exceso de credulidad en relación con las imágenes que circulan por Internet. Este *meme* puede ponerse en relación con otros cuatro: en 2009, apareció una fotografía del por entonces presidente de la República francesa Nicolas Sarkozy que lo situaba de joven en Berlín justamente en la noche histórica de 1989 de la caída del Muro, en el lugar de los hechos y participando de la acción. La fotografía se descubrió como igualmente fraudulenta y dio lugar a una serie de variantes meméticas con una dinámica similar: montajes con Sarkozy en diferentes momentos culminantes. Otro tanto le ha sucedido al primer ministro israelí Benjamin Netanyahu con una foto manipulada donde se le hacía aparecer en el reencuentro entre el soldado israelí Gilad Shalit y su padre (que lo abraza) después de cinco años de cautiverio por Hamas, con variantes meméticas igualmente disparatadas. En España, el periodista Carlos Herrera se hizo un *selfie* frente a la entrada del pub Bataclan, que acababa de ser objeto del atentado terrorista, junto a las ofrendas improvisadas que había ido depositando la gente, lo que a una parte de la opinión pública de las redes sociales le pareció una fotografía impropia, y de nuevo comenzó el proceso de situar, en este caso el rostro del periodista tomado de esta foto original, en el escenario de diversas tragedias como si se estuviera realizando el consabido *selfie* en ellas.



Por último, en 2005, la felicitación navideña oficial de la familia real española fue una imagen de los entonces reyes Juan Carlos I y Sofía con sus nietos; la fotografía era obviamente un montaje —además bastante burdo— donde los distintos miembros habían sido tomados de otras fotografías y añadidos de forma digital. Esto generó una polémica que obligó a la casa real a confirmar que, en efecto, no se trataba de un posado. Pronto empezaron a surgir y a difundirse por internet una serie de montajes fotográficos a partir del montaje original¹⁷: algunos de ellos puramente humorísticos y absurdos, otros con una clara intención satírica.

17. La cuestión no deja de tener su lógica de partida. Si la fotografía original ya es un montaje, una construcción completamente artificial, las variantes no hacen sino subrayar este hecho.



En los casos de los *memes* del “turista de la muerte”, Sarkozy, Netanyahu y la familia real española, el propósito parece ser el de desenmascarar un fraude (con una clara intencionalidad de sátira o crítica al gobernante en los tres últimos casos); en el del periodista Carlos Herrera, se trataría más bien de criticar una actitud que se considera fuera de lugar. No obstante, nótese que, aparte de la intención satírica y moralizante común, el procedimiento es el mismo; existe una clara convención retórica: una yuxtaposición anómala de elementos que obliga a una reevaluación de la imagen que estamos contemplando y que busca un efecto de tipo irónico o paródico. El desvío particular consiste en el hallazgo concreto de cada usuario al encontrar un escenario aún más abracadabrante para los protagonistas de los montajes, que ya depende para su éxito del *kairos* con

el que haya dicha variante haya sido ideada. La evolución de estos *memes* funciona además por acumulación: las sucesivas imágenes (genuinas hipérboles visuales) obligan a las nuevas a ser cada vez más delirantes, en una suerte de más difícil todavía que, tomado en su conjunto, nos sugiere una idea de *clímax* retórico.

Para nuestro acercamiento, por lo demás introductorio, más que buscar una clasificación de familias concretas, nos interesan más esas otras cualidades genéricas que en el artículo de Segev se definen como constitutivas de la cultura general de internet. En particular, algunas particularmente retóricas como la yuxtaposición inesperada, incongruente o anómala (Knobel and Lankshear, 2006: 215; Shifman, 2014: 336; Hungtington, 2016: 86), o directamente el empleo de tropos (Hungtington, 2016), casi siempre de carácter visual. Por tanto, vamos a fijarnos en una disposición formal característica de muchas familias de *memes*, distinta de las vistas hasta ahora (que consistía tan solo en la manipulación de una imagen) cuyo contenido o propósito puede estar muy alejado entre sí aunque su estructura y disposición formal es idéntica. Se trata de un *template* (planilla o estructura) denominada *macro*¹⁸.

5.1. *Macros* y emblemas: palabra e imagen

La estructura semiótica macro, en el contexto de los *memes*, consiste en una imagen fija, acompañada de un texto inserto en esta (Shifman, 2014: 1162; Hungtington, 2016: 79). En ocasiones, este texto suele estar dividido en dos partes: una prótasis o proposición en la parte superior de la imagen, y una apódosis a modo de conclusión, refutación o paradoja en la parte inferior. Existen toda una serie de familias de *memes* que se desarrollan con este formato, en las que, a partir de una misma fotografía fija (de una animal, de un famoso, o de alguien desconocido en alguna situación particular o con algún rasgo característico), cada usuario decide con qué texto acompañar a esa imagen¹⁹.

18. A este tipo de convención memética se le denomina así por una funcionalidad existente en los primeros foros online que permitía introducir texto superpuesto a las imágenes. Este texto se llamaba “macro” (Rowan, 2015: 299).

19. El origen de esta forma de *memes* parece ser uno de ellos, el denominado “advise dog”, esto es “el perro consejero”. Consiste en la imagen de un perro con un fondo de arcoíris que da consejos de tipo humorístico o emotivo. A partir de aquí se desarrollo toda una subfamilia de animales consejeros, o que “decían cosas, y de ahí se pasó a imágenes de seres humanos, famosos o no, en distintas situaciones” (Shifman, 2014: 112-113), también acompañados de un texto.



Nótese que la estructura discursiva (multimodal) imagen/texto preexiste como forma posible, y que es en el momento en que el emisor, acorde con sus necesidades o por el simple estímulo de haberla visto, escoge una imagen específica sobre la que superponer un texto acorde con sus necesidades, es cuando está contribuyendo a perpetuar un *meme* determinado. Esta fórmula es la idea más común que se tiene de *meme* (hasta al punto de que, por lo general, en el habla cotidiana es a estas imágenes/texto a las que se denomina, impropia, *memes*); también los principales programas o aplicaciones para generar *memes* consisten en un catálogo de imágenes a los que se les puede superponer de forma sencilla el texto correspondiente; el usuario solo tiene que escoger la imagen que prefiera (que ya viene determinada en el catálogo del programa por su éxito precedente como imagen *memética*) y añadir el texto. La citada convención por “agregación de microimitaciones” (Rowan, 2015: 305) ha hecho que incluso la tipografía escogida para dichos textos sea una muy concreta, la *impact*, y resultaría raro (fuera de la convención) una materialización de alguno de estos tipos de *meme* que empleara otra (Huntington, 2016: 79).

En estos casos se produce una cualidad semiótica fundamental para la comprensión del *meme*: la imagen implica, o bien una cara (humana o animal), especialmente expresiva, que sugiere de forma manifiesta (y estereotipada) algún tipo de emoción (perplejidad, asco, hilaridad, horror), casi siempre ridícula o risible²⁰; en otras ocasiones, la imagen consiste en

20. Está comenzando en internet la tendencia a usar estas imágenes, sin ningún texto de acompañamiento, como reacción a un determinado comentario. Ante una afirmación discursiva discutible, en lugar de con otro texto, se replica con una imagen en la que aparece un rostro mostrando una expresión elocuente, por ejemplo de escepticismo. Podría decirse que se trata de una evolución o sofisticación del empleo de emoticonos (rostros que

una acción congelada en el tiempo (Shifman, 2014: 990), también de una persona o un animal en una situación inestable, extraña, y, de nuevo, casi siempre ridícula o hiperexpresiva (podríamos decir, de hecho se busca lo contrario de la serenidad que Lessing en su *Laocoonte* prescribía para las imágenes fijas). Además, estas imágenes presentan una cualidad retórica fundamental: en algunos casos funcionan como un *ethos* visual en la medida en que emplean el rostro de un personaje famoso, al que se asocian determinados valores, que denota una actitud concreta y lo hace de modo firme y convincente; en realidad, el rostro ni siquiera tiene que ser el de un famoso para que cumpla esta función, sobre todo cuando el *meme* se utiliza, como sucede con frecuencia, para transmitir la idea (argumentativa) del escepticismo que produce una determinada afirmación.



Por lo mismo, en ocasiones (sobre todo en el caso de *memes* serios y con una clara intencionalidad política), la imagen tiene un *pathos* que, en cuanto visual, resulta más persuasivo y poderoso. Para Milner, el “99%” de las imágenes de los *memes* “relied upon pathos to facilitate engagement”

intentan mostrar emociones para subrayar o matizar lo dicho por escrito) y que, por cierto, también son *memes* (Davidson, 2012: 124-125).

(2013: 2372). Por ejemplo, cuando se usa la imagen de un niño desnutrido para denunciar, a través del texto, alguna conducta frívola del primer mundo.

Es sobre estas imágenes sobre las que el texto añadido cobra un sentido, siempre de carácter incongruente o paradójico. Así, encontramos en estas familias de *memes* una relación entre texto e imagen con la característica que señalaba Barthes en relación con la retórica de las imágenes publicitarias (con las que, evidentemente, este tipo de *memes* guardan muchas similitudes formales): la imagen aquí no sirve para ilustrar el texto y reducir sus posibles connotaciones a una denotación, sino que, por el contrario, “the text loads the imagen, burdening it with a culture, a moral, an imagination” (Barthes, 1977: 26); no obstante, aquí el texto tampoco *reduce* la foto, como en el caso de los pies de las fotografías en el periodismo, sino que la amplifica y abre su significado por la vía de la paradoja. En este sentido, los *memes* operan de forma análoga al célebre cuadro de Magritte *Ceci n’est pas une pipe* donde, según Foucault²¹, la imagen y el texto, en lugar de crear una suerte de doble cifrado, de dos mandíbulas de un cepo con el que atrapar el sentido, reabre la trampa y dejan escapar a éste al no compartir un suelo común (Mitchell, 1994: 70). También en este sentido, resulta muy sugestiva la comparación entre este tipo de *memes* con otro discurso híbrido de ingenio muy anterior, con el que nos parece guardan interesantes similitudes formales y de intención dentro de sus obvias y radicales diferencias formales y sociohistóricas: el *emblema*. Es indudable que ambos tipos de texto híbrido, “mixto o logoicónico” (Rodríguez, 1995: 21) pertenecen a lo que Rodríguez de la Flor ha denominado “el complejo dominio globalizado de lo icónico lingüístico; las plurales tradiciones que implican a los dos sistemas de signos más complejos —los pictóricos y los verbales— allá donde éstos se hayan venido a encontrar sobre la superficie de un campo de representación”. (1995: 11-12). Si esta relación entre emblemas y *memes* puede parecer excesiva, basta con ver cómo alguna de las principales

21. Este cuadro de Magritte participa de las características del meme pero, obviamente, no lo es en su condición de objeto único. No obstante, si lo ponemos en relación con otras variaciones sobre el mismo tema realizadas por el propio Magritte, (Mitchell, 1994: 72-73) y, sobre todo si atendemos a la variación que sobre este cuadro realizó el colectivo Preiswert Arbeitskollegen, donde puede verse una pistola pintada con unas características de color, textura, etc. muy similares al pipa de Magritte con la inscripción “esto sí es una pipa”, encontraríamos el principio de una acción *memética*, siempre que comenzara a partir de aquí un juego de reproducción y sucesivas variaciones.

“peculiaridades” que les atribuye Enrique Gastón (2010) a aquéllos casan sin problema con las éstos: Para Gastón, los emblemas reflejan mensajes cerrados de forma sintética, con una tendencia a la simplificación, y están pensados para ser repetitivos, “utilizan fundamentalmente la técnica de la repetición” (2010: 258). Además, “por lo que tienen de simbólico codificado, reducirían la necesidad de pensar” (258). En última instancia, la emblemática sería un agente socializador, de formación de actitudes: “Aquí los emblemas coinciden con los epigramas, los aforismos, los refranes [...] y, por supuesto, ciertas formas de propaganda y publicidad” (Gastón, 2010; 259; Rodríguez, 1995: 287)²². Aparte, Rodríguez de la Flor da cuenta de un tipo particular de emblema, denominado *silente* que consistía en imágenes con un espacio destinado para un “texto potencial, que está aún ignoto, como en reserva en la imaginativa de un receptor todavía por venir” (1995: 44); algo muy similar a los repertorios de imágenes de las aplicaciones para la creación de *memes* que ya hemos citado, donde en efecto el receptor solo tiene que añadir el texto. A finales del s. XVII comienza ya un proceso de estereotipación de los emblemas, con la consiguiente elaboración de diccionarios de símbolos que buscaban “posibilitar la transcripción figurativa de un pensamiento estabilizado” (Rodríguez, 1995: 56), y de repertorios de iconos “vinculados a un sentido prioritario”, como, por ejemplo, la *Iconología* de Ripa (1995: 56); este proceso de degradación y estereotipación va unido a demás, de forma muy significativa, a composiciones “degradadas, incluso chistosas y chocantes” (Rodríguez, 1995: 54). Según Rodríguez de la Flor, con este proceso de degradación el emblema degenera en “estereotipo”, en “una forma vacía y disponible” (1995: 362): “queda dispuesto para multiplicar banal y gratuitamente su contorno —su mera superficie formal—” (1995: 363). Y añade: “en adelante, los símbolos serán solo los operadores narrativos de un discurso en cierto modo banal, masificado [...] charada, juego significativo que se ofrece sin drama” (1995: 366). Fuera de contexto, como aparecen aquí, estas citas podrían aplicarse sin ninguna violencia a la descripción de los *memes*. En realidad, según esta descripción y proceso histórico, los emblemas son *memes* propiamente dichos según los describe Dawkins, aunque obviamente no lo sean de Internet.

22. Rodríguez de la Flor considera una continuación de los emblemas a las chapas (1995: 368), que son sus mensajes, imágenes o mezcla de ambos de carácter ingenioso y su difusión (analógica, eso sí) son a su vez un claro precedente de los *memes*.

Esta afinidad entre *memes* y emblemas se explica, a nuestro juicio, porque, más allá de las diferencias formales, sociohistóricas, ideológicas y de contexto, ambas realidades semióticas se rigen por una *technē* retórica para alcanzar un fin expresivo y persuasivo. Los emblemas perseguían “imponerse masivamente, acríticamente diríamos, al espectador y lograr captar así su voluntad, operando más en el terreno de la persuasión emocional que en el del conocimiento racionalizado” (Rodríguez, 1995: 26). Según José María Maravall (*apud.* Rodríguez): “pretendían producir una acción directa sobre el ánimo valiéndose de medios sensibles” (1995: 26). En el emblema, hay un efecto mutuo entre figura y texto que propicia la actualización del sentido en forma de circuito de interpretación mutua (Rodríguez, 1995: 56). Así también los *memes*; y la forma que tienen de lograrlo es gracias la estructura descrita donde las citadas yuxtaposición anómala y el tropo desempeñan su labor retórica.

6. YUXTAPOSICIÓN ANÓMALA, TROPO, SÍMBOLO

Según hemos indicado y hemos podido ver en los casos (*vid.* apartado 5), “a fundamental feature of many memetic photos is a striking incongruity between two or more elements in the frame” (Shifman, 2014: 961), a lo que podemos añadir, en el caso de los macros, la incongruencia entre la imagen y el texto que la acompaña. Esto genera un “irritating dialogism” (Huntington, 2016: 85) que busca una respuesta por parte de lector. En su proceso de yuxtaposición, los *memes* entroncan de este modo con lo que Susan Sontag describió como un “modo de sensibilidad” que comienza en el siglo XX (Sontag, 1961: 347-348), y que incluye en su seno al surrealismo, al dadaísmo, también al arte conceptual, el *arte povera*, los *happenings* e, incluso, prácticas en un principio alejadas del arte como el psicoanálisis, y que culmina en el XXI con arte conceptual, o los *grafitti* de Banksy. Según Sontag, dicha sensibilidad “responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contra significados mediante la yuxtaposición radical (el ‘principio del collage’)” (Sontag, 1961: 348). Se trata, en efecto, de aunar realidades disímiles para, juntas, obligar al receptor a resolver la aparente incongruencia y encontrar un sentido. Esta operación nos remite, en última instancia, al funcionamiento propio de las figuras retóricas según el Groupe μ : éste entiende la retórica como “la transformación reglada de los elementos de un enunciado, de tal manera

que en el grado percibido de un elemento manifestado en el enunciado, el receptor deba superponer dialécticamente un grado concebido” (1993: 232). Dicha operación presenta tres fases: “producción de una desviación que se llama alotopía, identificación y nueva evaluación de la desviación” (Groupe μ , 1993: 232). Digamos que en un contexto esperable, de norma o grado cero, se produce una brusca frustración de las expectativas que obliga a una reevaluación: éste es el procedimiento de descontextualización al que nos venimos refiriendo y que se vincula con la idea del *meme* como elemento significativo dotado de cualidades esperables, convencionales, a partir de las cuales se reevalúan los elementos originales u anómalos que ha aportado cada variante. En el *meme* se nos presenta algún elemento reconocible a primera vista; no obstante, algo capta nuestra atención: o bien elementos anómalos, ortográficos²³, visuales (como la presencia incongruente de una figura en un lugar donde no le corresponde)²⁴,



o bien la incongruencia entre la imagen y el texto que la acompaña, según hemos visto en las imágenes macro. Esto obliga al receptor a una readecuación de sus expectativas; en palabras de Shifman, “a rellenar los huecos o resolver el puzzle” (Shifman, 2014: 941), lo que conduce a la comprensión del argumento que subyace al *meme* y, por lo general, al humor (por lo demás, es el propio mecanismo retórico de los chistes el que participa de este mecanismo retórico de resolución de una incongruencia)²⁵.

23. Por ejemplo la expresión “ola ke ase”, deformación de “Hola, qué haces” y que deviene en meme en la medida en que los usuarios la comparten, la recontextualizan, la añaden a imágenes, la modifican (“Ola ke dise, Ola ke kiere”). Incluso un meme tan trivial puede cargarse de connotaciones ideológicas cuando se emplea, con su aparente ingenuidad, para interpelar a un político tras una actuación (“hase”) o unas declaraciones (“dise”) polémicas.

24. Uno de los primeros *memes* fue el conocido como “Bert is evil” donde el personaje de Barrio Sésamo (conocido en España como Blas) aparecía junto a figuras históricas reprobables o en actitudes comprometidas, en un ejemplo de yuxtaposición anómala.

25. Como es sabido, Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente* atribuye un mecanismo de

La función de estas yuxtaposiciones incongruentes suele ser la de la ironía, bien con intención humorística, bien con intención argumentativa. Huntington habla de la creación de genuinos *entimemas visuales* que se producen por la necesidad de interpretar el *meme* (2016: 87). En el caso ya visto de los *memes* de Sarkozy o Netanyahu, éste podría ser: si estos políticos nos han mentido una vez acerca de sus actividades, lo harán siempre: la imagen disparatada no es más falaz que otras que veamos de ellos con apariencia perfectamente verosímil²⁶.

Lo incompleto del mensaje asimismo también favorece su posterior remezcla y difusión, porque dado que a través la incongruencia de partida del mensaje, de su falta de cierre, es por donde pueden introducirse, por imitación, las variantes.

7. CONCLUSIONES

Como hemos tratado de mostrar, la naturaleza y las características de los *memes* hacen de la retórica una vía especialmente eficaz de descripción y comprensión de este fenómeno, lo que no ha pasado desapercibido a algunos de sus estudiosos (*vid.* Huntington, 2016; Jenkins, 2014). Desde el momento en que los *memes* se definen, según hemos visto, como formas de persuasión, artefactos discursivos de expresión y discusión pública (Shifman, 2014: 1267) que buscan hacer reír y sorprender por el ingenio, pero también persuadir a través de un discurso en ocasiones multimodal (o multimedia) que presenta una serie de manipulaciones para producir unos efectos, estos son susceptibles de ser analizados desde un punto de vista retórico (Huntington, 2016: p. 79). Los *memes* de internet cumplen algunas de las principales cualidades retóricas señaladas por Barthes (1994: 86-88): son una práctica lúdica; implican una *technē*, esto es, un conocimiento especializado de las reglas para su producción y lectura; son un lenguaje que contiene elementos y características susceptibles de ser clasificados y de generar un metadiscurso; y, por último, los *memes* constituyen en cuanto discurso una práctica social que distingue a quienes lo dominan de quienes no (Shifman, 2014: 333) y que, como ciertos tipos de jerga, permite a sus usuarios reconocerse entre sí y eventualmente excluir a los no iniciados.

condensación propio de los tropos a los chistes, al igual que había hecho con los sueños.

26. Como entimema que es, dicho razonamiento, u otros análogos que pudieran extraerse de otros *memes*, no tienen por qué ser verdaderos, tan solo verosímiles y, por ende, persuasivos.

Los *memes* han generado de este modo una nueva forma de comunicación social y comentario, las más veces humorístico y despreocupado, de la actualidad. En el ámbito político, no obstante, los *memes* han supuesto una forma de participación ciudadana en la discusión pública que autores como Milner (2013: 2361) perciben como dinámica, activa, comprometida y polifónica, que se encuentra más allá de los cauces de expresión habituales (la prensa y los medios de comunicación audiovisuales), más restringidos, y que pueden contribuir eventualmente a la subversión de un discurso dominante. No obstante, la forma de difusión de los *memes*, a través de redes sociales, corre el riesgo de generar el efecto conocido como “cámaras de eco” (Milner, 2013: 2362) según el cual los distintos grupos ideológicos solo buscan, crean, modifican y comparten con sus afines *memes* que contribuyen a confirmar sus propios sesgos y prejuicios ideológicos, con lo cual la supuesta polifonía o enriquecimiento de la discusión pública queda reducida a monólogos para los ya convencidos. Por otra parte, los *memes* también presentan los problemas propios de la toda comunicación retórica desde sus orígenes: el riesgo de la demagogia, y los argumentos fundados en el *pathos* y verosimilitud por encima de la racionalidad y la veracidad. Sea como fuere, los *memes* de Internet se han convertido en una suerte de capital cultural que comenzó siendo seña de algunas subculturas vinculadas a Internet y sus prácticas pero que ya ha permeado, probablemente de forma irreversible, al resto de la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1977). *Image. Music. Text*. New York: Hill and Wang.
- ____ (1994). *La aventura semiológica*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- BERLANGA, I. *et alii* (2016). “Facebook y la metáfora. La comunicación retórica en las redes sociales digitales”. *Signa* 26, 413-431.
- BUSTOS, J. (2016). “Esto no es serio”. *El Mundo*, 22 de enero, <http://www.elmundo.es/opinion/2016/01/22/56a129a1268e3ed2018b4575.html> [26/08/2016].
- CARROLL, N. (2002). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- D’ANGELO (2010). “The Rhetoric of Intertextuality”. *Rethoric Review*

- 29.1, 31-47.
- DAVIDSON, P. (2012). "The Language of Internet Memes". En *The Social Media Reader*, Michael Mandiberg (ed.), 120-134. New York: New York University Press.
- DAWKINS, R. (2002). *El gen eogista. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat.
- GASTÓN, E. (2010). "Algunas implicaciones sociológicas de los emblemas". *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática* 16, 257-269.
- GORIUNOVA, O. (2013). "The Force of Digital Aesthetics: on Memes, Hacking, and Individuation". *Zeitschrift für Medienwissenschaft* V, 8, http://www.academia.edu/3065938/The_force_of_digital_aesthetics_on_memes_hacking_and_individuation [26/08/2016].
- KNOBEL, M. y C. LANKSHEAR (2006). "Online Memes, Affinities, and Cultural Production". En *A New Literacies Sampler*, Michele Knobel y Colin Lankshear (eds.), 199-227. New York: Peter Lang.
- GARCÍA, D. (2014). "Las imágenes macro y los memes de Internet: posibilidades de estudio desde las teorías de la comunicación". *Paakat. Revista de tecnología y sociedad* 6, <http://goo.gl/7O7OV0> [10/01/2017].
- GROUPE μ (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- HUNGTINGTON, H. (2016). "Pepper Spray Cop and the American Dream: Using Synecdoche and Metaphor to Unlock Internet Memes' Visual Political Rhetoric". *Communication Studies* 67.1, 77-93.
- JAKOBSON, R. (1981). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- JENKINS, E. S. (2014). "The Modes of Visual Rhetoric: Circulating Memes as Expressions". *Quarterly Journal of Speech* 100.4, 442-466.
- JENKINS, H. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press.
- MILNER, R. M. (2012). *The World Made Meme: Discourse and Identity in Participatory Media Culture*, dissertation, University of Kansas, https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/10256/Milner_ku_0099D_12255_DATA_1.pdf [14/09/2016].
- _____. (2013). "Pop Polyvocality: Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement". *International Journal of*

- Communication* 7, 2357-2390.
- _____. (2015). "Memes are Dead; Long live Memetics ". *Culture Digitally*, 27 de octubre, <http://culturedigitally.org/2015/10/01-memes-are-dead-long-live-memetics-by-ryan-m-milner> [26/08/2016].
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- NISSEMBAUM, A. y Limor Shifman (2014). "Internet Memes as Contested Cultural Capital: The Case of 4chan's /b/ Board". *New Media & Society* 1,19, 2-19.
- PATO, I. (2016). "Podíamos. O cómo conquistar el Estado con memes y lágrimas". *Playground*, 19 de enero, http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/Antonio_Gramsci-Podemos-Pablo_Iglesias-Inigo_Errejon-Juan_Carlos_Monedero_0_1684631521.html [26/08/2016].
- RODRÍGUEZ, D. (2013). *Memecracia. Los virales que nos gobiernan*. Barcelona: Gestión 2000.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- ROWAN, J. (2015). *Memes. Inteligencia idiota, política rara y folclore digital*. Kindle. Madrid: Capitán Swing.
- SEGEV, E. *et alii* (2015). "Families and Networks of Internet Memes: The Relationship Between Cohesiveness, Uniqueness, and Quiddity Concreteness". *Journal of Computer-Mediated Communication* 20, 417-433.
- SHIFMAN, L. (2014). *Memes in Digital Culture*. Kindle. Cambridge, Massachusetts: MIT University Press.
- SONTAG, S. (1961). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- VELÁZQUEZ, J. (2016). "GIF. La vida en bucle". *Ahora* 34, <https://www.ahorasemanal.es/gif-la-vida-en-bucle> [26/08/2016].

Recibido el 1 de enero de 2017.

Aceptado el 3 de marzo de 2017.

VIENDO EL SENTIDO: SIMILITUDES Y JUEGOS SÍGNICOS EN MAGRITTE

SEEING THE SENSE: SIMILIARITIES AND GAMES OF SIGNS
IN MAGRITTE

Saleta DE SALVADOR AGRA

Universidade de Vigo

saleta@uvigo.es

Resumen: La pintura de Magritte, calificada como una forma de hacer visible lo invisible, se presenta como un lugar desde el cual re-pensar los juegos de la representación, de la percepción, de la interpretación y del funcionamiento del sentido. La concepción sígnica subyacente a sus cuadros nos permitirá poner en primer plano la crítica al concepto de semejanza representativa, en un recorrido que va desde Peirce, pasando por Eco, hasta la propuesta de similitud anunciada por el propio Magritte y ampliada por Foucault. El objetivo del texto es, por tanto, reinterpretar conceptos asentados en la teoría semiótica a la luz de las textualidades magritteanas con el fin de acercarnos al proceso de “ver el sentido” que nos propone el pintor.

Palabras clave: similitud, semejanza icónica, semiosis, Foucault, Peirce.

Abstract: Magritte's pictures, described as a form of invisible visibility, is presented as a place from which to re-think the representation, perception, interpretation and meaning games. The signic conception underlying

his pictures carry to the foreground the criticism to the concept of representative resemblance, in a project that goes from Peirce, through Eco, to the proposal of similitude announced by Magritte and enlarged by Foucault. The aim of this text is, therefore, to reinterpret the established concepts of semiotic theory in light of magrittean textualities in order to approach us to the process of “see the sense” that the painter proposes to us.

Key Words: similitude, iconic resemblance, semiosis, Foucault, Peirce.

1. LO VISIBLE, LO INVISIBLE Y OTRAS FORMAS DE NO-VISIÓN

La pintura de René François Ghislain Magritte se ha calificado como una forma de hacer visible el pensamiento –lo invisible–, lo cual se podría interpretar así porque estimula de una manera excepcional a pensar, a cuestionar la fragilidad de la convencionalidad del lenguaje, a dejarse sorprender mientras se aprecian sus desconcertantes imágenes, pero fundamentalmente porque, como él mismo dejó escrito, “una imagen pintada no representa ideas o sentimientos, sino que son los sentimientos o las ideas las que pueden representar la imagen pintada” (Magritte, cit. en Fernández Taviel de Andrade, 2000: 19). Es quien mira, para Magritte, quien representa el cuadro, quien proyecta sus ideas y sentimientos en el mismo¹; lo invisible sobre lo visible, el significado sobre el significante.

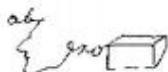
El punto de inflexión otorgado al destinatario –en clara consonancia con el arte como apertura propugnado por Umberto Eco (2009)– sitúa a éste en el centro, en una participación activa, no contemplativa, frente a la obra que sirve como pretexto para asociar e interpretar lo visto, para desvelar lo invisible. En una entrevista, recogida en el documental fílmico de Adrian Maben, *Monsieur René Magritte* de 1978, el pintor afirmaba que

1. Esto podría conducir a interpretar las reflexiones de Magritte como un tipo de subjetivismo, donde todo está en la mirada del sujeto –el conocimiento dependiente de él– y no en el objeto. Es lo que él denominó primeramente como “extramentalismo” y después como “amentalismo”, el cual teorizó en su “Manifeste de l’Amentalisme” de 1946, donde postuló y desarrolló sus tres premisas básicas, a saber; 1) “todo ocurre en nuestro universo mental”, 2) “no nos es posible tener cualquier cosa, excepto tener el universo mental” y, por último, 3) “la noción de la existencia de lo amental es la única que podemos tener sobre el tema de lo amental” (Magritte, 2003: 195-196).

“todo lo visible oculta algo que no se ve”, remitiéndonos así a su central preocupación por el misterio, por lo incognoscible, por lo ausente que está presente en lo visible, por lo invisible. Al colocar imágenes de objetos cotidianos en situaciones inauditas (un huevo gigante en una jaula, una rosa descomunal aprisionada en una habitación, una gigante roca flotando en el aire, una planta de la que brotan pájaros-hojas, cuerpos y rostros cubiertos por telas, etc.), el pintor logra provocar un efecto asombroso y turbador en el espectador. Éste, según Magritte, deberá tener la “sensibilidad de un turista” al acercarse a sus pinturas, deberá dejarse sorprender, como un niño, ante la extrañeza de imágenes de cosas familiares, observarlas como si fuera la primera vez que se hace. Así, afirma que “en lugar de sorprenderse por la existencia superflua de otro mundo, es *nuestro único mundo* en el que las coincidencias nos sorprenden, el que es necesario no perder de vista” (Magritte, 2003: 327). Convierte de este modo al arte en un dispositivo de desvelamiento y a nuestro mundo en un misterio (Sampedro, 1993). En una carta dirigida a Jean Wahl, del 3 de febrero de 1967, Magritte dejaba escrito: “yo me ‘ocupo’ de la pintura para *evocar*, con imágenes desconocidas, lo que es conocido, el misterio de lo absoluto del visible y de lo invisible...” (Magritte, 2003: 295). Son, por tanto, los juegos de la visibilidad los que plasma en sus pinturas: “la descripción visible (una imagen pintada) de un pensamiento invisible (constituido por las figuras visibles unidas en cierto orden) es de ‘imposible posible’ o, en otros términos, de ‘lo invisible visible’” (Magritte, 2003: 280).

Aunque, como sostuvo el propio Magritte, respecto de la tela de la pintura, las palabras y las imágenes están hechas de la misma sustancia², pese a ello, podríamos preguntarnos, si es cierto que la imagen visibiliza lo ausente, ¿qué ocurre con la palabra?, “¿no es quizás aquella que siendo ella misma indica algo distinto de sí, aquello que en la simulación de una presencia muestra la ausencia de la cosa representada?” (Casetti, 1980: 106). Expresado con Emilio Lledó: “La visión de la *palabra* es una forma peculiar de visión. Con la palabra se ve lo *no-visto*, o incluso, lo no visible” (Lledó, 1991: 69). La palabra vehicula y representa entonces algo diferente

2. A este propósito escribe, en 1929, en *Les mots et les images* debajo del siguiente dibujo:



“Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images”.

de sí misma, nos lleva hacia algo distinto de ella. Es, se podría decir, extraña a sí misma pues hospeda la otredad, incorpora la alteridad. La palabra alude a lo no presente convocando la diferencia. El realismo mágico de Magritte ejemplifica justamente este poder que tienen las palabras. En 1927 pintaba la serie titulada *L'usage de la parole*, *L'Espoir rapide* y, un año más tarde, *Le Miroir vivant* de la que existen varias versiones como *Le masque vide* o los posteriores óleos *Miroir magique* y *L'arbe de la science*, en la misma línea. En todos estos cuadros no existe ninguna representación pictórica realista, o pseudo-realista, una presupuesta fidelidad figurativa y supuestamente análoga con el modelo que tanto ha caracterizado a sus obras, sino que únicamente hay palabras sin imágenes.

Por ejemplo, en el caso concreto de *Le Miroir vivant*, sobre un fondo oscuro, las palabras desplazan al objeto al que refieren, sustituyendo el signo lingüístico al pictórico. Las palabras, situadas dentro de círculos amorfos, en el interior de una especie de nubes conectadas, actúan a modo de un “espejo viviente” que nada más que refleja lo que nosotros queremos ver. Un espejo donde, al igual que en *Miroir magique*, no se devuelve la mirada de la realidad sino del pensamiento, donde las letras escritas adquieren distintas resonancias dependiendo de quien las lea, de su uso, como bien sugiere el título que da nombre a toda la serie: *L'usage de la parole*. Dándole forma al deforme círculo que las rodea, Magritte consigue recordarnos nuestra capacidad de producir imágenes, de producir el mensaje desde la instancia de recepción (Eco, 2012). Esto es, la pasividad del espejo frente a la actividad del que mira, pues “el espejo no interpreta. Pero, y esto es decisivo, nosotros interpretamos el espejo” (Konersmann, 1996: 44). De este modo, el pintor, tan sólo con palabras (*horizont*, *armoire*, *personage éclatant de rire*, *cris d'oiseaux* o *fusil*, *nuage*, *cheval*, *chaussée*, *corps humain*), nos señala cómo se presenta lo ausente a través de ellas, cómo el lenguaje alude a las cosas mostrando lo no-visto.

Conjugando ambos lenguajes, el pictórico y el escrito, en *La clé des songes*³ (1930), el surrealista belga nos ofrece el proceso de la significación, su funcionamiento, y su juego de la representación. Allí, llamándole luna a la imagen de un zapato, nieve a la de un sombrero, tormenta a la de un vaso, acacia a la de un huevo, techo a la imagen de una vela o desierto

3. Este mismo cuadro de Magritte le sirve al crítico John Berger (2000) para insistir en su tesis de la separación entre la palabra y lo visto.

a la de un martillo, consigue visibilizar la idea saussureana de que el signo es arbitrario, de que no existe una relación indisoluble, natural, entre el lazo que une el significante, “imagen acústica”, al significado, “imagen mental”. Debido a la convención que establece ciertas asociaciones, que unen el nombre y la cosa, la sensación de perplejidad se hace presente. Las textualidades magritteanas plasman entonces, de forma gráfica, cómo los mismos signos sustituyen “la ausencia de lo que falta con una presencia diversa” (Casetti, 1980: 130). Ya que, como bien apuntó el filósofo François Récanati (1979), los signos responden a la doble lógica de la transparencia y la opacidad⁴, de la presencia y de la ausencia, de la visibilidad y la invisibilidad: “Decir que el signo debe estar presente y ausente a la vez, para poder desempeñar su función, es decir que oscila entre la transparencia y la opacidad, estando su capacidad representativa irreductiblemente ligada a esta oscilación” (Récanati, 1981: 17).

2. *CECI EST UN SIGNE*: ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

En *Clairvoyance* (1936), René Magritte se autorretrata en su labor de pintor. Sentado frente a un taburete, lo podemos apreciar de espaldas dibujando un pájaro volando, con las alas abiertas, mientras el pintor mira hacia un huevo situado en una mesa. Así, de un modo, clarividente, nos muestra cómo la pintura no es una reproducción o imitación pasiva de la realidad⁵, pues “entre las imágenes y las cosas se abre un vacío que tampoco el arte permite cerrar” (Konersmann, 1996: 18). La persona que pinta provoca con el pincel la distancia que separa la imagen de aquello que busca representar, esto es, el salto del pájaro al huevo que presenta Magritte. En ese trecho entre uno y otro, en esa distancia entre la imagen-pájaro y su referente-huevo, entre las imágenes, las palabras, y las cosas, surge su reveladora capacidad: el poder de re-presentar la ausencia que albergan los signos en tanto sustitutos, y su capacidad para ser usados para mentir, para traicionar⁶, ya que, como nos enseñó Umberto Eco, “si una

4. Este doble sentido del signo propuesto por Récanati, en tanto presentado como una “teoría ingenua”, es completado por una “teoría elaborada” que no podremos tomar en cuenta puesto que nos alejaría considerablemente de nuestro tema. Remito, por tanto, a su texto *La transparence et l'enunciation. Pour introduire à la pragmatique* (1979) para una mayor profundización.

5. Crítica dirigida a la teoría mimética como mera copia. La realidad no es reproducida sino representada.

6. Magritte defendía que sus títulos no eran aclaraciones de su pintura, no eran explicativos sino que

cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada” (Eco, 1977: 31). Magritte consigue así de una forma clara, intuitiva, sutil, perspicaz -en definitiva- clarividente, mostrarnos justamente la potencialidad del mundo sígnico y, concretamente, el poder de los signos de ser usados para mentir gracias a mostrar y a jugar con la distancia existente entre el huevo y el pájaro, entre las imágenes y las cosas.

Ceci n'est pas une pipe, Ceci n'est pas une pomme escribía René Magritte en dos de sus cuadros más célebres. No es ni una pipa ni una manzana, afirmaba, pues, si por el contrario lo fuera -nos reta el pintor- ¿seríamos capaces de rellenar la pipa de tabaco? o de ¿saborear la manzana? Si debajo hubiera escrito “Esto es una pipa” estaríamos ante una mentira, como él mismo nos advierte. Pintar una pipa, representarla, no es la pipa ‘real’ porque ni la imagen, ni tan siquiera las palabras, garantizan la existencia en la realidad de tal objeto representado. Es decir, no es una pipa ni una manzana sino un signo:

La manzana, aunque se la pinte de manera que llegue a despertar el apetito, no es más que color sobre una superficie preparada. Pero tampoco la palabra «manzana» es la fruta misma, sino –tal como su imagen– una mera designación en el fondo arbitraria (Magritte, cit. en Paquet, 2000: 9).

En esta declaración magritteana se esconde aquella vieja y clásica controversia: la perdurable cuestión problemática sobre la correlación entre el lenguaje y la realidad. La teorización de la génesis de tal relación es tan extensa que llevaría a remontarse a la Grecia Arcaica. En *Los trabajos y los días*, Hesíodo ya establecía la distinción clave entre signo natural, signo divino y signo convencional (Calabrese, 2001). Se destapaba la caja de los truenos de Pandora, iniciándose, de este modo, el suntuoso y largo camino sobre el carácter convencional o no del lenguaje, que recorre y atraviesa

su pretensión era buscar con ellos acentuar la arbitrariedad de la propia nominación, jugar y perturbar. Así, dejó escrito: “Elijo los títulos de tal forma que impidan situar mis cuadros en una región familiar que encontraría el desarrollo automático del pensamiento con el fin de no inquietarse” (Magritte, 2003: 87). Sin embargo cabe destacar que los escogidos para el cuadro de la pipa fueron significativamente el de *La traición de las imágenes* (1928/1929) y *El uso idiomático* (1928/1929).

la propia historia de la filosofía. Precisamente ésta fue la cuestión central del *Crátilo* de Platón. El diálogo entre Hermógenes, Sócrates y Crátilo recoge el sentir de las dos posturas básicas en torno a aquella contienda. Por un lado, la convencionalista, hija de los eleatas y sofistas, capitaneada por Hermógenes, y, por el otro lado, la naturalista, inspirada en Heráclito y en los cínicos, en especial en Antístenes, argumentada por el filósofo ateniense Crátilo. En líneas generales, el debate entre los interlocutores, inserto en la dualidad *nomoi-physis*, postulaba el carácter funcional y social de los signos (las palabras se relacionan por acuerdo o ley con las cosas) frente a concebirlas como duplicados de las cosas existentes (las palabras se vinculan de forma natural con las cosas).

En los dos cuadros apenas mencionados -*La traición de las imágenes* (1929) y *Esto no es una manzana* (1956)- el pintor belga reproduce el conflicto respecto, en ese caso, a los signos icónicos, sugiriendo una reflexión en torno al vínculo que se establece entre lo materialmente presente a los sentidos y lo designado: ¿es fruto de una regulación cultural o simplemente reproducen, copian, el objeto por el que están?, ¿es por ley o por naturaleza que la imagen de la pipa, o de una manzana, remite a una pipa o manzana? Situándose en un enfoque controvertido respecto al marco convencionalista, el artista, en tanto y cuanto hace uso de la propia convención para ponerla en crisis, consigue, en muchas de sus imágenes pictóricas, mostrar y cuestionar la estipulada relación entre el lenguaje y las cosas, criticando la idea de que el lenguaje (la imagen) reenvía a la cosa como un dedo índice, a la vez que muestra la posibilidad de que los signos sean utilizados para mentir, para traicionar.

Ni tan siquiera el arte más hiperrealista, el cual intenta plasmar o reproducir objetivamente la realidad, se escapa a la convención. Con todo, en estos casos, existe una supuesta semejanza entre el signo y lo representado por él. De acuerdo a la célebre tripartición propuesta por Charles Sanders Peirce, índice, icono y símbolo, que atendía a la relación del signo con el objeto dinámico –identificado con la realidad exterior a la que apunta-, el signo icónico⁷ lo era en virtud de su semejanza con

7. El problema de la iconicidad, vinculado sobre todo a las semióticas visuales, ha llevado al semiólogo Umberto Eco a proponer una nueva taxonomía signica frente a la originaria tripartición clásica peirceana de icono, símbolo e índice, esto es, una “tipología de los modos de producción signica” (Eco, 1977). La reflexión sobre el iconismo, que germina bajo el concepto de *mimesis* griega ha dado lugar a variadas discusiones en el seno de la semiótica. Para un recorrido sobre el amplísimo debate del iconismo a partir de Peirce, véase, por ejemplo, en el panorama italiano entre otros; “Il problema dell’iconismo” (Calabrese, 1985), “Appunti

el objeto designado. Por tanto, algo es “un icono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella” (Peirce 5.247). El “ser como”, la cierta semejanza que provoca el icono, tal y como sostuvo Eco, no quiere decir que las imágenes tengan las mismas propiedades físicas que los objetos *reales* (las cosas) por los que están⁸ –el retrato bidimensional de la famosa pipa de Magritte no posee las propiedades de la pipa, ni siquiera en su versión de 1926 pintada en bajo relieve con su impresión de plasticidad– sino que nada más que estimularían una “estructura perceptiva semejante” a la que produciría el objeto (Eco, 1975). El propio Peirce introduce esta idea cuando matiza que “un signo puede ser *icónico*, es decir, puede representar a su objeto predominantemente por su semejanza (*similarity*), sin importar cuál sea su modo de ser” y prosigue que “cualquier imagen material, tal como un cuadro de un pintor, es ampliamente convencional en su modo de representación” (Peirce 2.276). Por ende, detrás de la semejanza hay una regulación cultural que hará comprensible el signo, unas reglas de codificación convencionales relativas y no una relación puramente natural. Es, pues, la cultura quien regula, es ella nuestro modo de adaptarnos al medio y quien nos convierte, conforme ha expresado el filósofo neokantiano Ernest Cassirer, en *animales simbólicos* al enfrentarnos con la realidad no de un modo inmediato, sino mediante la interposición de ese medio artificial que son los signos, el lenguaje.

3. DE LA SEMEJANZA REPRESENTATIVA AL JUEGO DE LAS SIMILITUDES VISUALES

El criterio de semejanza, entonces, requiere “cierto adiestramiento” cultural previo, precisa estar regido por reglas que concuerden cuáles son los aspectos del objeto pertinentes o no para la semejanza. Esto está en estrecha relación con la “falacia referencial”⁹ de Eco, ya que para él “una

sull’iconicità” (Maldonado, 2007) o “Iconismo e ipoicone” (Eco, 1997).

8. Interpretación que, de acuerdo con Eco, se debe a una discutida relectura hecha por Charles Morris de los textos de Peirce. Del mismo modo, Deladalle (1996) apuntó a la lectura conductista que Morris hace de Peirce. Recordemos que la definición proporcionada por Morris de icono fue un signo que muestra “en sí mismo las propiedades que un objeto debe tener para ser denotado por él” (Morris, 1985: 59).

9. Cabe recordar que en este razonamiento falaz se incurre cuando la teoría de los códigos, ocupada de la intención, se contamina con el problema de la referencia, o lo que es lo mismo, el antirreferencialismo de Umberto Eco no concierne a su teoría de la producción de signos, que sí se ocuparía del tema de la extensionalidad, de la posibilidad de usar los signos para referir a cosas.

expresión no designa un objeto, sino que transmite un *contenido cultural*” (Eco, 1977: 121). Esto es, a lo que el signo remite no tiene la materialidad física ni la perceptibilidad propia del significante, que siempre es algo que se puede percibir físicamente. Por ello, Eco califica a ese algo a lo que el signo remite como “unidad cultural”, una entidad abstracta, intelectualmente perceptible¹⁰. Es decir, el signo, en principio, no remite a la cosa-objeto pues “el signo funciona en ausencia de las cosas” (Eco cit. en Pancorbo, 1977: 35).

Por más que el ahora solitario dibujo de la pipa intente asemejarse a esa forma que designa de ordinario la palabra pipa; por más que el texto se extienda por debajo del dibujo con toda la atenta fidelidad de un pie de ilustración en un libro científico: entre ambos no puede pasar ya más que la formulación del divorcio, el enunciado que impugna a la vez el nombre del dibujo y la referencia del texto.

En ninguna parte hay pipa alguna (Foucault, 1981: 42-43).

Michel Foucault escribía esto en su célebre texto sobre Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (1973). Allí mantuvo la tesis de que la semejanza es dependiente de un patrón que jerarquiza las relaciones de correspondencia, pero introdujo una diferencia capital, entre ésta y la similitud, suscitada por una carta, fechada el 23 de mayo de 1966, del pintor surrealista a propósito de su obra *Les mots e les choses* (1966):

Las palabras Semejanza y Similitud le permiten sugerir con rigor la presencia -absolutamente extraña- del mundo y de nosotros mismos. Sin embargo, creo que estas dos palabras apenas están diferenciadas, y los diccionarios apenas son edificantes en cuanto a lo que las distingue.

Me parece que, por ejemplo, los guisantes entre sí tienen relaciones de similitud, a la vez visibles (su color, su forma, su dimensión) e invisibles (su naturaleza, su sabor;

10. Esto no impide que en ciertos procesos semióticos el signo refiera a entidades concretas, físicamente presentes, como por ejemplo ciertos usos de los nombres propios o los pronombres demostrativos o personales.

su peso). Lo mismo ocurre con lo falso y lo auténtico, etc. Las «cosas» no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes (Magritte cit. en Foucault, 1981: 83).

A raíz de esta sugerencia de Magritte, Foucault matiza y profundiza en la diferenciación entre los conceptos de semejanza y similitud, anunciando que el primero busca y pretende suprimir el trecho que separa las imágenes de las cosas de acuerdo a un código, procurando afirmar la realidad y alimentando una relación de correspondencia entre ambas; frente a ello, la similitud, en cambio, juega en ese espacio, subrayando y acentuando la diferencia, es decir, marcando la distancia que separa las imágenes y las palabras de los objetos-cosas.

Con anterioridad al estilo pictórico de Magritte, para el filósofo francés, pintores como Paul Klee y Wassily Kandinsky ya habían conseguido transgredir los dos principios que rigieron el arte occidental desde el siglo XV al XX. El primer principio establecía una relación de separación y subordinación entre las imágenes (implicaban semejanza) y las palabras (excluían la semejanza) y el segundo principio postulaba una “equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo” (Foucault, 1981: 49). Klee fue quien quebrantó el primero de los principios al no separar los signos lingüísticos de los plásticos. Y lo hizo por medio de la yuxtaposición, de figuras, imágenes que parecían signos, de palabras. Un ejemplo de esto sería el cuadro del artista titulado *Legende vom Nil* de 1937. El segundo principio fue abolido con la obra del artista ruso Kandinsky al negar que la imagen afirme o narre la realidad -cualquier cuadro de su etapa abstracta ilustraría la idea del arte como contrario a expresar o reproducir el mundo de acuerdo a un modelo exterior-. Aunque alejado de ambos, del lenguaje modernista de Klee y del arte abstracto de Kandinsky, Magritte fue, para Foucault, quien mejor logró transgredir la semejanza, al visibilizar, mejor que nadie, el hiato entre palabras/imágenes y cosas: “Pintura destinada, más que cualquiera otra, a separar, cuidadosamente, cruelmente, el elemento gráfico del elemento plástico” (Foucault, 1981: 51).

Magritte consiguió gracias a una aparente contradicción –una lectura espontánea que asocie las palabras “Esto no es un pipa” y el dibujo de la pipa– deshacer el círculo del caligrama, que hacía coincidir el discurso o el texto con la representación: “Magritte ha vuelto a abrir la trampa que el

caligrama había cerrado sobre aquello de lo que hablaba. Pero, de golpe, la cosa misma ha desaparecido” (Foucault, 1981: 41). No media vínculo entre lo legible y lo visible, esto es, entre lo que se dice y lo que se ve, entre el nombrar y el mostrar. En palabras de John Berger, Magritte “[h]izo que los dos lenguajes (el visual y el verbal) se anularan mutuamente” (Berger, 1998: 89). Ambos lenguajes no aseguran la semejanza entre la imagen (visible) y la cosa, ni entre la palabra (enunciable) y la cosa o, dicho de otro modo, no señalan la correspondencia ni la equivalencia. En consecuencia, la cosa desaparece pues la pipa-cosa ya no está. Al romper con la inevitable relación del texto con la imagen -enfaticada por el pronombre demostrativo “Esto” (*Ceci*)-, de tomar la semejanza por la realidad, Magritte consigue quebrantar la ilusión de creer que la pipa (imagen) es una pipa (objeto). Disociando, fractura los vínculos de la semejanza al emanciparla del original, al independizarla de su referencia. La vinculación entre lo real y la copia, el objeto y la representación, se vuelve, por tanto, débil, no directa. De esta suerte, los juegos visuales de las similitudes pictóricas magritteanas presentan la escisión entre las palabras/imágenes y las cosas. En definitiva, subrayan la diferencia entre la realidad y la representación, proclamando su disociación, su no correspondencia exacta. Dicho con la claridad de las palabras del propio pintor: “la imagen de una pipa no es una pipa” (Magritte, 2003: 375) ya que “en ningún caso la imagen se debe confundir con la cosa representada” (Magritte, 2003: 335). Para Nicole Eveaert-Desmedt, la diferencia entre la semejanza y la similitud se sustenta en que la primera “es del orden de la indistinción” y la segunda “del orden de la distinción” (Eveaert-Desmedt, 2000: 100). En consecuencia, entre las imágenes (las palabras) y las cosas solo cabe la distinción, sólo hay similitudes y, tal y como nos advierte Magritte, “conviene señalar que las similitudes y las diferencias no son descubiertas más que como actos del pensamiento” (Magritte, 2003: 335). En conclusión, la relación de similitud es fruto del pensamiento y, volviendo a Peirce, conviene recordar que: “El pensamiento no es más que un tejido de signos. Los objetos de los que se ocupa el pensamiento son signos” (MS 1.334). Por tanto, lejos de una acción de semejanza entre las imágenes y las cosas, en los cuadros de Magritte estamos ante una relación puramente signica.

A mi modo de ver, una manera, quizás, de aclarar esta distinción foucaultiana, entre la semejanza y la similitud, podría ser pensar la primera como una estructura arbórea, al ser dependiente de un patrón que establece

relaciones jerárquicas de correspondencia, ordenando las copias de acuerdo a un patrón original. Frente a esto, el procedimiento del “deshacedor de caligramas”, del “cazador de similitudes perdidas” (Almansi, 1981: 12), favorece las relaciones rizomáticas de la similitud: “Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias” (Foucault, 1981: 64). Una asociación ajerárquica, con “diferentes medios de Medidas”¹¹, que podría recordar parcialmente, a mi modo de ver, al proceder de lo que más tarde Umberto Eco denominó “enciclopedia” o incluso al más actual término de hipertexto como una red excéntrica no ramificada (de Salvador, 2016). De manera que la diferencia propuesta por Magritte, conceptualizada por Foucault, completa la crítica a la relación de la semejanza icónica peirceana al introducir el concepto de similitud, a la vez que la separa de la semejanza representativa y sitúa en primer plano su crítica al hábito que liga las palabras/imágenes y las cosas. En definitiva, es la “protesta contra la evidencia de lo cotidiano” (Scheneede, 1978: 72), la derrota de lo convencional a manos de la propia convencionalidad, lo que las similitudes visuales del pintor belga evocan como actos del pensamiento.

4. EL RITMO TRIÁDICO DE LAS SIMILITUDES

La operación pictórica de Magritte consigue hacer de lo convencional -tanto en imágenes como en palabras- algo enigmático, controvertido, misterioso, desde lo imprevisto de sus extrañas asociaciones, en una clara invitación a problematizar nuestra visión. Es decir, sus disociaciones no sólo revelan la contingencia del significado sino que ponen en jaque los mecanismos de la precepción, de la representación, el problema de la imagen y el de la semejanza. A través de sus cuadros, como indica Guido Almansi en el prólogo de la citada obra de Foucault, Magritte logra explorar “toda la gama de la arbitrariedad (de la imagen, de la nominación, de la

11. En el *Prefacio* del catálogo de la exposición de Magritte, realizada en Milán en 1962, se recogían las siguientes palabras del pintor, donde vuelve a insistir en la diferenciación entre la semejanza y la similitud: “Se puede comprobar la similitud con diferentes medios de Medida. Sin embargo, no se la debe confundir con la semejanza, pese a la costumbre de juzgar semejantes los guisantes, lo falso y lo auténtico, o también el cielo y su reflejo en un lago, que sólo tienen entre sí más o menos relaciones de similitud” (Magritte cit. en Torczyner, 1978: 223).

semejanza, de la titulación)” (Almansi, 1981: 13). Revela de ese modo la maquinaria inscrita en la producción del sentido, a la vez que descubre los juegos de la artificialidad, de la convencionalidad, de la arbitrariedad, de la ambigüedad, de la provisionalidad e indeterminación que caracteriza a todo signo.

El signo no es una entidad fija sino provisional y temporal, mutable, “aperta”, como sostuvo Eco (2009), abierta ya que su sentido es dependiente de la cultura, tanto respecto del emisor como del receptor, dependiente de una correlación codificadora mutable. Frente a la inmanencia del signo, a un sentido que lo cierre herméticamente, se destaca así el carácter variable como parte constitutiva. Esto es, el signo o la “función sígnica” son, por naturaleza, cambiantes, tan solo detenidos, fotografiables, en su momento de significación o, dicho con los términos de Peirce, cuando crean hábitos de acción. En el proceder argumentativo de Eco, el dinamismo de los signos está presente, pues él mismo nos remitió a la concepción peirceana de la semiosis como complejo tejido de signos ilimitados en movimiento. De hecho, la expresión “semiosis ilimitada” se debe precisamente a la terminología empleada por él en su hermenéutica de las cadenas de los interpretantes a los que aludía el filósofo norteamericano. Dos cuadros de René Magritte, a los que también se refirió Foucault como ejemplos claros de similitud –según la presentada acepción-, nos podrían servir para ilustrar, a mayores, la semiosis, esto es, la vida continua de los signos, su proceder triádico.

El primero, *Le deux mystères* de 1966 es un cuadro con dos pipas pintadas, una más pequeña representada en el lienzo *Ceci n'est pas une pipe*, apoyado sobre un caballete, y una pipa más grande que ocupa el lado izquierdo de la tela, suspendida en el aire, actuando a modo de modelo de aquella, de referente de la primera pipa. Sin embargo, este referente, al que parece remitir la pipa pequeña del lienzo, tampoco sería la pipa ‘real’ sino tan solo otro signo, otro interpretante, al igual que las letras dibujadas, “ceci n'est pas une pipe”, que figuran en el pequeño lienzo serían un interpretante más (asimismo el texto pintado como interpretante a su vez del texto). Esta idea de la meta-representación, de la representación de la representación, de un signo que nos lleva a otro, está, de igual forma, presente en el segundo cuadro; un óleo de 1962 titulado *La représentation*, aunque Magritte, en una carta, a André Bosmans le confesó que pensó, en un principio, en rotularlo con el revelador nombre de *La fiesta continua*. En

cualquier caso, ambos títulos no parecen ser casuales¹². Lo que podemos observar en él es un partido de fútbol en una verde explanada frente a un caserío y, en el margen izquierdo, la misma representación exacta en tamaño reducido. Esto es, de nuevo una representación dentro de una representación o un cuadro dentro de un cuadro¹³ (un cuadro que remite a un cuadro-objeto). Acaso, como dice Foucault, podríamos imaginarnos una serie de representaciones cada vez más pequeñas. También, al hilo del revelador título primigenio del cuadro, podríamos entonces imaginarnos una fiesta continua de representaciones.

Con todo, lo importante, tal y como el filósofo francés lo formula sería: “¿Qué «representa» a qué?” (Foucault, 1981: 67). A Foucault tal pregunta le sirve para insistir en que la semejanza está atada a un patrón y la similitud, expresada aquí en el lienzo de Magritte, nos situaría, por el contrario, ante una senda que, sin principio ni fin, “corre en lo sucesivo por la superficie, en un sentido siempre reversible”¹⁴ (Foucault, 1981: 67). Dicho con Peirce, estaríamos, en que ambos son, una vez más, interpretantes, signos equivalentes: “Al final, el interpretante es tan solo otro [signo] al cual se entrega la antorcha de la verdad; y en calidad de [signo] tiene a su vez su interpretante. He aquí otra serie infinita” (CP 1.339). El propio Magritte, en una entrevista publicada el 26 de diciembre de 1965, declaraba que hay un tipo de sorpresas donde también estamos inmersos en un *continuum*, en “la unión de algo desconocido, de algo necesario en un “reconocimiento infinito” (Magritte, 2003: 371). Tal reconocimiento ilimitado, al que nos arrastran las similitudes magritteanas, es posible porque estamos ante el quehacer de la propia semiosis.

Así, el pintor, en su reenvío de similitudes, de interpretantes como representaciones posibles del objeto extra-semiótico, mantiene vivo el sentido y la pregunta por el significado queda abierta. Es decir, el objeto

12. Cabe recordar la advertencia de la negativa de Magritte a ser interpretado. “Magritte ante el riesgo de la semiótica” fue precisamente el título escogido en el coloquio internacional sobre el pintor celebrado en Bruselas en 1998. Si bien aquí los cuadros nos sirven como pretexto para interrogarnos sobre el funcionamiento del sentido, lo cierto es que ese riesgo, de algún modo, no desaparece.

13. Uwe Schneede clasifica los cuadros de Magritte de acuerdo a los siguientes criterios: cuadros con temas detectivescos, cuadros *collage*, cuadros de motivación lingüística, cuadros dentro del cuadro, cuadros sobre metamorfosis y cuadros combinatorios (Schneede, 1978).

14. Esta idea de reversibilidad también la aplicó Eco a la traducción, en particular, y al proceso semiótico, en general, “uno puede pasar del signo a su referente cuando es capaz de efectuar igualmente el camino inverso; es decir, cuando no solamente sabe que allí donde hay humo se quema algo, sino que cuando algo se quema se produce humo” (Eco, 1980: 23).

no se agota en la representación y, en consecuencia, el signo no es una copia. En efecto, lo que ocurre es que mediante el signo nunca estaremos frente al objeto exterior al que el signo apunta, frente al objeto dinámico de Peirce, dado que éste es imposible de capturar en su totalidad, pues solamente lograremos comprenderlo desde uno o varios puntos de vista o “en algún aspecto o carácter”¹⁵ (Peirce 1.228). Esto es, tal como el signo lo representa, como objeto inmediato y, por consiguiente, nunca de una forma global. De ahí que en el reenvío de un signo a otro no se encuentre la pipa-cosa, sino tan sólo tal y como la pipa está representada, pintada.

El juego de significaciones ofrecido por el artista belga presenta así, desde mi punto de vista, de una manera clara, la acción de los propios signos. Lo cual podría leerse como una versión plástica de la “semiosis ilimitada” peirceana: “cualquier cosa que determina a otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al cual ella también refiere (su objeto) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez un signo y así sucesivamente *ad infinitum*” (Peirce 2.303). Pues “cada pensamiento es un signo que se refiere a otro signo, en un reenvío al infinito que no encuentra nunca la ‘cosa’ externa, si no como cosa conocida, esto es como signo de sí misma” (Fabbrichesi, 1993: 18). Es decir, el ritmo triádico de la semiosis:

Un signo, o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado Objeto, como para ser capaz de determinar a un tercero, llamado su Interpretante, a asumir con su Objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto
(Peirce 1.274).

Curiosamente, el mismo Magritte apuntó a la tríada para referirse a su propia labor de pintor: “mi tarea se asemejaba a la búsqueda de una solución para un problema en el que disponía de tres datos: el objeto, la cosa con la que había sido relacionado en la penumbra de mi conciencia y, finalmente, la luz que me permitía ver aquella cosa” (Magritte, cit. Schneede, 1978: 83). Justamente, los tres elementos necesarios de la acción en la que algo se constituye como signo: el objeto, el *representamen* (la

15. El *ground* o fundamento del signo es justamente el concepto empleado por Peirce para aludir a esto (Peirce 1.227).

luz, el significado que permite ver) y el interpretante (la cosa ligada a él).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: VER EL SENTIDO

El colocar imágenes de objetos reconocibles en situaciones no habituales es, como hemos visto, una característica del método magritteano que permite dejar abierto el sentido, al mismo tiempo que nos invita a interrogarnos sobre la imagen. La sensación de sorpresa y extrañeza nos exhorta a cuestionar la mirada, el modo en que miramos, a recapacitar sobre el hábito de ver pero también sobre el de leer y sobre el de pensar. Al divorciar las palabras/imágenes de las cosas, quebranta las “convenciones semióticas” y alcanza a provocar con ello una ruptura con los hábitos. Una ruptura con el código, despejando los significados usuales al situarlos en un contexto inaudito. Descontextualizando es como Magritte nos empuja a cuestionar nuestros hábitos, a re-significar, a producir nuevos significados o, al menos, a revisar y tomar conciencia de los sentidos asociados a las cosas del mundo cotidiano. Sus imágenes como “actos de habla” destacan, con un lenguaje familiar, no ya la función imitativa o referencial del “arte de pintar” sino precisamente su carácter subversivo. Dicho con Schneede: “En sus cuadros Magritte enmascara lo cotidiano a fin de provocar un «efecto subversivo» en la conciencia” (Schneede, 1978: 113). Así, si retomamos el mencionado cuadro de *La clé des songes*, su título, a mi juicio, nos permitiría conectarlo precisamente con la crítica a la teoría referencialista del lenguaje, a favor del significado como uso, propuesto por Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas*. En la subversión del orden de las asociaciones establecido por el pintor, en su disociación de las palabras/imágenes de las cosas, muestra visualmente el carácter arbitrario de los signos, su relación inmotivada y su consiguiente mutabilidad. Si, como formula el filósofo vienés, sustituimos la pregunta por el significado de las expresiones por la pregunta sobre el uso de esas expresiones, esto es, si en vez de buscar en el objeto que se representa prestamos atención al uso que se da a tal expresión-imagen, en este caso, el lenguaje de los sueños al que alude el título del cuadro, entonces la afinidad del zapato con la luna deja de ser un sinsentido, una aparente contradicción, apelando a que en los sueños se revelan asociaciones más improbables¹⁶.

16. Lo mismo ocurre en una versión anterior, titulada igualmente *La llave de los sueños*, de 1927,

La idea del significado como uso, su carácter cambiante, abierto y, en definitiva, su posibilidad de resignificación, alberga una transgresión, auxiliando con ello un posible cambio de hábito. La desnaturalización a la que somete la inmutabilidad del signo, la pluralidad de sentidos que pueden ser leídos en su obra artística, impulsa una alteración semántica que conduciría a enlazar las textualidades magritteanas a la dimensión pragmática¹⁷ del lenguaje (Tordera, 1998). En este punto conviene recordar nuevamente a Peirce pues para él, el hábito, como creencia y tendencia a la acción, no es inamovible¹⁸. El “cambio de hábito”, el “*habit-change*” que el filósofo norteamericano entendía como una modificación de las tendencias de una persona a la acción, como resultado de experiencias previas o esfuerzos, incluía la disociación o alteraciones de la asociación (Peirce 5.476). Dicho con las palabras de Umberto Eco: “En el momento en que la semiosis se ha consumado en la acción, estamos de nuevo en plena semiosis” (Eco, 1980: 165). Esto es precisamente lo que, para mi, consigue recordarnos Magritte. Su imaginación, plasmada en sus cuadros, podría ser leída como un desafío dirigido a modificar tendencias y hábitos mentales. Mediante la sorpresa, el impacto visual de sus obras que deshace ciertas relaciones y asociaciones habituales de ideas, se abre un espacio de apertura y crecimiento. El combate contra las tradicionales formas de ver y de pensar librado en las textualidades magritteanas se conectarían así con una provocación dirigida hacia el cambio de hábito, en el sentido peirceano arriba descrito. Frente a un modelo diádico del sentido, Magritte, como hemos visto, se enmarca en el ritmo triádico de las similitudes que posibilitan el crecimiento del sentido y la apertura a la novedad. Si el asemejarse mostraba lo que es visible, afirmando, por el contrario, los juegos de la similitud, disociando, no afirman sino que nos muestran lo invisible, esto es, el sentido. Pues su arte “en lugar de darle sentido a las cosas, permite ver el sentido”¹⁹ (Sampedro, 1993: 31)

pues tan solo uno de los cuatro recuadros pintados se corresponde con el nombre escrito debajo (es el caso de la esponja). El resto, al igual que ocurre con el cuadro al que me vengo refiriendo, no concuerda con la correspondencia convencional entre imágenes y palabras. En 1935, vuelve a representar el cuadro con igual inscripción, si bien en esta ocasión los nombres figuran en inglés, con lo que refuerza de nuevo la idea de la arbitrariedad del signo lingüístico. Volveríamos aquí de nuevo ante el mencionado riesgo inevitable, pues conviene recordar el rechazo del pintor al mundo de los sueños, más concretamente al psicoanálisis, como clave para interpretar sus cuadros.

17. Coincidiendo aquí con la línea dadaísta y los *ready-mades* de Duchamp.

18. Cabe señalar su posición falibilista respecto a su concepción de la verdad (Deladalle, 1996).

19. Corresponde matizar que Peirce distingue entre “sentido”, “significado” y “significación”. En

o, expresado con Nicole Everaert-Desmedt, “la obra de Magritte es, en sí misma, una *semiótica*, es decir una reflexión sobre el funcionamiento de la significación” (Everaert-Desmedt, 2000: 91). En suma, Magritte nos emplaza a “ver el sentido”, a captar su proceder ilimitado. Con sus juegos de similitudes plasma en imágenes justamente la construcción no lineal del sentido, mostrando de una forma plástica la dinámica de la acción de los signos presentada y teorizada por Peirce.

En conclusión, la pintura de Magritte, calificada como una forma de hacer visible lo invisible, se presenta como un lugar desde el cual re-pensar los juegos de la representación, de la percepción, de la interpretación y del funcionamiento del sentido. Las experiencias visuales, legibles en las textualidades magritteanas, producen objetos nuevos pues, sea bajo su forma icónica o verbal, en tanto signos, están en movimiento. El nacimiento que da lugar a otro signo, el proceder triádico de las similitudes entendido como un crecimiento de las interpretaciones, es el ritmo impregnado en el mundo sígnico magritteano puesto que es el fenómeno de la semiosis lo que sus obras magistralmente visibilizan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMANZI, G. (1981). “Prefacio”. En *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, M. Foucault, 9-20. Barcelona: Anagrama.
- BERGER, J. (1998). “Magritte y lo imposible”. En *Mirar*, 89-93. Buenos Aires: Ediciones la flor.
- _____. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CALABRESE, O. (1985). “Il problema dell’iconismo”. En *Il linguaggio dell’arte*, 123- 144. Milano: Bompiani.
- _____. (2001). *Breve storia della semiótica. Dai presocratici a Hegel*. Milano: Feltrinelli.
- CASETTI, F. (1980). *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanella.
- DELADALLE, G. (1996). *Leer hoy a Peirce*. Barcelona: Gedisa.
- DE SALVADOR AGRA, S. (2016). “Semiosis en el entorno hipertextual”.

su correspondencia con Lady Welby matiza y explica su comprensión de cada uno de los términos (Hardwick, 1977).

- Adversus. Revista de Semiótica*, XIII.30, 66-89 (también en <http://www.adversus.org/indice/nro-30/articulos/XIII3003.pdf> [13/07/2017]).
- ECO, U. (1977). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1980). *Signo*. Barcelona: Labor.
- _____. (1997). “Iconismo e Ipoicone”. En *Kant e l’ornitorinco*, 295-349. Milano: Bompiani.
- _____. (2009). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- _____. (2012). “Per una guerriglia semiologica”. En *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell’ideologia italiana negli anni Sessanta*, 409-423. Milano: Bompiani.
- EVERAERT-DESMEDT, N. (2000). “Acercamiento semiótico a la obra de Magritte”. En *Ver y leer a Magritte*, B. Fernández Taviel (coord.), 91-107. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FABBRICHESI L. R. (1993). *Introduzione a Peirce*. Roma-Bari: Laterza.
- FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, B. (coord.) (2000). *Ver y leer a Magritte*. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- HARDWICK, Ch. (1977). *Semiotic and Signifys. The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Bloomington: Indiana University Press.
- KONERSMANN, R. (1996). *René Magritte. La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- LLEDÓ, E. (1991). *El silencio de la escritura*. Madrid: Centros de Estudios Constitucionales.
- MAGRITTE, R. (2003). *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MALDONADO, T. (2007) “Appunti sull’iconicità”. En *Reale e Virtuale*, 119-145. Milano: Feltrinelli.
- MORRIS, Ch. (1985). *Fundamentación de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- PAQUET, M. (2000). *René Magritte (1898-1967) El pensamiento visible*. Madrid: Taschen.
- PANCORBO, L. (1977). *Ecoloquio con Umberto Eco o la magia imposible*

- de la semiótica*. Barcelona: Anagrama.
- PLATÓN (1987). *Crátilo*. Madrid: Gredos.
- PEIRCE, Ch. S. (1931-1958). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RÉCANATI, F. (1981). *La transparencia y la enunciación. Introducción a la Pragmática*. Buenos Aires: Hachette.
- SAMPEDRO, F.; GONZÁLEZ-ALEGRE, A. y ÁLVARES, X. M.^a (1993). *Magritte X 3*. Vigo: Laiovento.
- SCHNEEDE, U. M. (1978). *René Magritte*. Madrid: Labor.
- TORCZYNER, H. (1978). *Magritte. Signos e imágenes*. Barcelona: Blumen .
- TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- WITTGENSTEIN, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

Recibido el 9 de abril de 2017.

Aceptado el 6 de junio de 2017.

LA REPRESENTACIÓN DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN EN *HERMANOS DE SANGRE* (*BAND OF BROTHERS*. HBO, 2001)

REPRESENTATION OF CONCENTRATION CAMPS IN *BAND OF BROTHERS* (HBO, 2001)

Javier SÁNCHEZ ZAPATERO¹

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

María MARCOS RAMOS²

Universidad de Salamanca

mariamarcos@usal.es

Resumen: El artículo analiza la forma a través de la que los campos de concentración son representados en la serie televisiva *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, 2001), ambientada en la II Guerra Mundial y protagonizada por un grupo de soldados estadounidenses. Para ello, estudia las principales características temáticas, formales y pragmáticas de la serie, y compara el modo en que muestra los campos con la representación tradicional de la historiografía, la literatura y el cine.

1. Javier Sánchez Zapatero es uno de los integrantes del Grupo de Estudios de Literatura y Cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca y su contribución en este artículo forma parte de la actividad del proyecto de investigación FFI2014-55958-C2-1-P de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

2. María Marcos Ramos es miembro del Observatorio de Contenidos Audiovisuales (OCA) de la Universidad de Salamanca, en cuya actividad científica se incluye su contribución en este trabajo.

Palabras clave: *Band of Brothers*. Series de televisión. Campos de concentración.

Abstract: In this article we study the representation of the concentration camps in *Band of Brothers* (2001), a war miniseries about World War II that dramatizes the experience of a group of American soldiers. To this end, we analyze the formal, thematic and pragmatic features of the serie, and we compares the way in which the serie shows the camps with the traditional representation of the History, the Literature and the Cinema.

Key Words: *Band of Brothers*.TV Series. Concentration Camps.

1. HERMANOS DE SANGRE (BAND OF BROTHERS)

Estrenada en septiembre de 2001 por el canal HBO, *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*) es una miniserie televisiva que narra, a través de los diez capítulos que conforman su única temporada, la historia de una compañía del ejército estadounidense que combatió en Europa durante la II Guerra Mundial. Basada en el libro del historiador Stephen Ambrose *Band of Brothers. E Company, 506th Regiment, 101st Airborne: From Normandy to Hitler's Eagle's Nest* (1992)³, abarca un arco temporal de tres años, puesto que relata las peripecias de los soldados desde 1942, cuando entrenan y reciben instrucción militar en un campamento del estado de Georgia, hasta mediados de 1945, cuando finaliza su labor y se disponen a reintegrarse en la sociedad como civiles. Durante ese tiempo, la compañía –conocida como “Compañía Easy” e integrada, como se señala en el subtítulo del libro de Ambrose, en el 560º Regimiento de Infantería Paracaidista de la 101ª División Aerotransportada– desarrolló diversas acciones bélicas en el continente europeo desde que fue lanzada en paracaídas durante el desembarco de Normandía. En concreto, participó en la conquista de diversas ciudades francesas, holandesas y belgas que permanecían en poder de los nazis, tuvo que soportar el asedio del fuego enemigo –y las inclemencias del invierno– en los alrededores de Bastoña

3. Junto al propio Ambrose, que se encargó de tareas de revisión y asesoramiento, participaron en los guiones de los diez capítulos Tom Hanks, Erik Jendresen, John Orloff, E. Max Frye, Bruce McKenna, Graham Yost y Erick Bork.

durante la Batalla de Las Ardenas y participó en el avance del ejército aliado por territorio alemán, llegando hasta el Nido de Águila, el enclave de las montañas bávaras en el que Hitler permaneció recluido durante buena parte de la guerra.

La obra de Ambrose consta de dieciocho capítulos, con lo que su adaptación al medio televisivo siguió el procedimiento de reducción, “por el que del texto se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guion, se unifican acciones reiteradas” (Sánchez Noriega, 2000: 69-70). Así, por ejemplo, los cuatro primeros capítulos del libro, en los que se mostraba cómo la compañía se preparó para entrar en combate en diversos campamentos militares de Estados Unidos y el Reino Unido antes del Desembarco de Normandía, son resumidos en “Currahee”, el capítulo inicial de la miniserie, concebido con una finalidad introductoria y de presentación de los personajes. Más allá de estos ajustes, y de la lógica adecuación de los contenidos del libro al medio televisivo, la adaptación se caracterizó por su fidelidad, manteniendo la estructura y el orden de la narración e incluso haciendo coincidir en algunos casos los títulos de los capítulos con los del libro. De hecho, tal y como ha señalado Carlos Gómez Gurpegui, “cada uno de los diez episodios [...] funciona de forma similar a los capítulos del propio libro de Ambrose y cuenta una situación y momento determinados vivido por la Compañía Easy durante la campaña en el Norte de Europa” (2014: 117). La continuidad, en consecuencia, está marcada por la aparición de los mismos personajes, el tratamiento del tema bélico y el desarrollo de las operaciones de los soldados –que, salvo algún puntual salto temporal analéptico, avanza de forma lineal–, pero no por el hecho de que los capítulos remitan a algo ya sucedido, anticipen lo que va a ocurrir o finalicen sin que alguna trama haya sido cerrada para estimular la curiosidad del espectador. Cada capítulo tiene una estructura clausurada que se ajusta al modelo clásico tripartito de introducción, nudo y desenlace que provoca que no sea necesario –aunque sí aconsejable, por el conocimiento de los hechos y la evolución de los personajes– verlos de forma ordenada o haber visto toda la serie para poder entender uno de ellos.

Como ejemplo de narrativa audiovisual bélica, *Hermanos de sangre* se caracteriza por “reflejar la ideología dominante” –identificada en este caso con la visión de los vencedores, y en concreto, de Estados Unidos

sobre el conflicto—⁴, “denunciar la violencia inherente a toda guerra mediante la rigurosa reconstrucción [...], recrear experiencias radicales de personas y pueblos”, y “ofrecer espectaculares secuencias de acción” (Sánchez Noriega, 2002: 173). Asimismo, según Muruzábal y Grandío, entre sus principales rasgos distintivos hay que señalar la utilización de un personaje colectivo, la “épica eminentemente masculina” y la “mezcla de elementos negativos –guerra– con positivos –la amistad especial, *philia*, nacida de los hombres en combate–” (2009: 73). La camaradería existente entre los miembros de la compañía se manifiesta en el título de la serie, y del libro del que procede, tomado a su vez de un pasaje de *Enrique V* (*Henry V*, 1599) de Shakespeare⁵. Asimismo, está presente a lo largo de todos los capítulos y se explicita en las escenas que muestran cómo los soldados arriesgan su vida por salvar a sus compañeros, se derrumban cuando algún miembro de la compañía muere en combate, confiesan sus inquietudes, miedos y proyectos en conversaciones personales, disfrutan juntos de las escasas jornadas de asueto de que disponen durante la campaña bélica, etc. El aparato paratextual de *Hermanos de sangre* incidió en esta buena relación, tal y como se puede observar en la nota informativa con la que la cadena HBO anunció su emisión, en la que se señalaba que la Compañía Easy “era una de las muchas unidades de elite durante la guerra, pero lo que le hizo convertirse en algo especial fue la calidad humana de sus mandos y la estrecha unión que había entre ellos” (HBO, 2001). La serie tomó esa singular y fraternal amistad del libro de Ambrose, que describe a los miembros de la compañía subrayando tanto su elevada cualificación militar como el sentimiento de camaradería y hermandad que entre ellos reinaba, incidiendo en cómo, además de ser “disciplinados”, haber “sido entrenados en estrategia militar”, estar “preparados para obedecer órdenes al instante y sin cuestionamiento alguno” y conocer “a la perfección sus deberes y responsabilidades”, “estaban preparados para morir el uno por el otro y, lo que es más importante, estaban preparados para matar el uno

4. En ese sentido, conviene recordar que, tal y como ha señalado Jorge Carrión, “las series son el penúltimo intento de Estados Unidos por seguir siendo el centro de la geopolítica mundial. Como económicamente ya no es posible, los esfuerzos se canalizan hacia la dimensión militar y hasta la dimensión simbólica del imperio en decadencia. La televisión documenta, autocrítica, esa deriva doble: geopolítica y representacional” (2011: 13).

5. “From this day to the ending of the world, / But we in it shall be remembered- / We few, we happy few, we band of brothers; / For he to-day that sheds his blood with me / Shall be my brother” [“Desde este día hasta el fin del mundo seremos recordados. Nosotros, nosotros los afortunados, nosotros que somos un grupo de hermanos, porque aquel que derrame su sangre conmigo será mi hermano”] (Shakespeare, 2000: 123).

por el otro” (1992: 62).

Para Thomas Schatz, la singularidad de los soldados que integraron la Compañía Easy se debió a su condición de voluntarios alistados por el ideal patriótico y el sentido del deber y al hecho de haber crecido en algunos de los rincones más remotos y pobres de la “América profunda” durante los años de la Gran Depresión (2002: 75), lo que los llevó a convertirse en “una generación templada en la adversidad [...], [con un] arraigado instinto de supervivencia, un extraordinario espíritu de sacrificio y un envidiable carácter combativo” (Pardo, 2007: 52). Más allá del deseo de rendir homenaje a este grupo de soldados –y, por extensión, a todos los estadounidenses que combatieron en la II Guerra Mundial– a través del relato de sus aventuras en el frente, el hecho de dotar a la serie de un protagonismo colectivo permita imbricarla en la tendencia contemporánea de la narrativa bélica, acostumbrada a potenciar la dimensión intrahistórica al centrarse en las peripecias de combatientes anónimos y obviar a los héroes militares que habitualmente aparecen en el relato historiográfico.

El carácter coral de la serie, lógico si se tiene en cuenta que su objetivo es relatar sucesos protagonizados por los integrantes de una compañía militar, se manifiesta en la forma de narrar los acontecimientos, puesto que cada capítulo se centra en uno de los personajes. A pesar de que los miembros de la “Compañía Easy” intervienen en todos los capítulos, la serie lleva a cabo el “relato personalizado de los acontecimientos, es decir, la narración de los distintos episodios a través de los ojos de algunos de sus protagonistas (en algunos casos con inclusión de voz en off)” (Pardo, 2007: 57), tratando con ello de mostrar al espectador las distintas formas de afrontar un fenómeno tan complejo y traumático como el bélico. De ese modo, la serie se emparenta con la tradición de relatos de iniciación, mostrada en la serie a través de la transformación de los miembros de la compañía, que pasan del idealismo utópico que les lleva a unirse al ejército para luchar por su país al desencanto que supone haber estado en contacto con la muerte, la destrucción y el horror que supone la guerra. Para Thomas Schatz, *Hermanos de sangre* “logra personalizar la narración e inyectar un sentido de realismo documental, a la vez que va señalando eficazmente los hitos dramáticos y el subtexto temático del episodio en cuestión” (2002: 75).

La intención de recrear con fidelidad lo acontecido en el noroeste de Europa después del desembarco de Normandía es una de las características

distintivas de la serie, que necesitó para su realización de un ingente trabajo de documentación y reconstrucción. Así, se prestó especial atención a todos los elementos que componen la puesta escena, desde los escenarios –se llegó a construir un bosque artificial de más de 400 metros cuadrados para recrear el escenario en el que tuvieron lugar algunos de los combates más cruentos de la Batalla de Las Ardenas– y el vestuario –la dirección artística hubo de “encontrar el máximo número de uniformes originales de tres ejércitos diferentes: norteamericano, alemán y británico” (Pardo, 2007: 59)– hasta los más nimios elementos escenográficos. Semejante proceso recreador, que incluyó la creación de escenarios exteriores e interiores –que en ocasiones tenían que ser reconstruidos después de la grabación de escenas de bombardeos o explosiones– y la obtención de automóviles, vehículos de combate y armamento de la época, fue posible gracias al elevado presupuesto con el que se contó –de alrededor de 120 millones de dólares, el mayor para una serie televisiva en aquel momento– y al nuevo modelo de producción que impulsó el canal HBO, basado, entre otras cosas, en intentar proporcionar a los autores los medios suficientes para poder llevar a cabo sus proyectos con total libertad y en buscar que su factura formal fuera, además de poco convencional, de la mayor calidad posible (Cascajosa Virino, 2006). En ese sentido, conviene recordar que gran parte de los acercamientos críticos a la serie han insistido en su carácter de “híbrido entre la televisión y el cine” (Schatz, 2002; Pardo, 2007; Gómez de Gurpegui, 2014), destacando, además, cómo “desde un punto de vista formal, *Hermanos de sangre* sigue fielmente los cánones estéticos de *Salvar al soldado Ryan*: un retrato crudamente realista de la guerra a través de los ojos de un pelotón de soldados y con un cuidado estilo documental” (Pardo, 2007: 59). La vinculación con la película de Steven Spielberg –productor de la serie junto a su protagonista, Tom Hanks⁶, quien también colaboró en la escritura de guiones y dirigió un episodio⁷– no solo se manifiesta en la temática bélica o en la coincidente ambientación espacio-temporal, sino también en el hiperrealismo con el que se refleja la vida militar, y de

6. Ambos volvieron a colaborar en *The Pacific* (2010), una miniserie también producida por HBO, ambientada en la lucha entre el ejército estadounidense y el japonés en el frente del Pacífico de la II Guerra Mundial. Al igual que *Hermanos de sangre*, se caracteriza por la estética hiperrealista, el realismo crudo, la concepción coral del relato y la dimensión intrahistórica. Para profundizar en las relaciones, semejanzas y divergencias entre ellas, puede consultarse el estudio de Pardo (2011).

7. El resto de directores fueron Phil Alden Robinson, Richard Loncraine, Mikael Salomon, David Nutter, David Leland, David Frankel y Tony To.

forma especial, las escenas de combates y bombardeos⁸. La estética de la serie fue conseguida gracias a una fotografía que intentó recrear la factura formal de los documentales envejecidos, a un sonido capaz de crear una atmósfera envolvente y atronadora y a un estilo visual “creado gracias a la cámara en hombro, las tomas subjetivas, el montaje fraccionado” (2007: 60). La representación veraz de lo material que caracteriza a los productos audiovisuales hiperrealistas, en las que se pretende generar la sensación en el espectador de estar ante la propia realidad, vívida y compleja, y no ante su mera representación, convenientemente tratada para su filmación, fue conseguida también gracias a la recurrencia de los primeros planos para expresar las reacciones y emociones de los personajes, así como de los planos detalles para mostrar el afán del *atrezzo* por aproximarse a su referente histórico.

Además del realismo crudo y descarnado, y de tener como base un libro basado en una rigurosa investigación que partió de la recogida de datos y de las entrevistas con quienes formaron la compañía, la serie incluye diversos elementos destinados a reforzar su condición referencial. Tal y como ha señalado Javier Moral al referirse a cómo el cine histórico –y, de forma concreta, el biográfico– subraya la correspondencia de lo narrado con lo que realmente ocurrió, en *Hermanos de sangre* “la veredicción [...] no depende, como sucede en el documental, de la imposición de la instancia enunciativa que rompe la ilusión del relato convocando el ‘yo’, ‘aquí’, ‘ahora’ de la cámara-espectador, sino que todo el peso de lo dicho recae en la aparente verdad de lo narrado que el espectador conoce previamente a través de otros textos” (2006: 127). Junto al ya mencionado desembarco de Normandía, en la reconstrucción de lo que sucedió en el frente europeo la serie aborda sucesos de la II Guerra Mundial que han sido profusamente divulgados por la historiografía, los medios de comunicación, la literatura o el cine: el descubrimiento de los campos de concentración, la encarnizada violencia con la que se combatió en el frente, la destrucción de infraestructuras y ciudades en el noroeste de Europa, la ambigua actitud que en algunos casos mantuvo la población alemana frente a los nazis, etc. El reflejo de estos elementos en la serie, unido a la identidad nominal entre

8. Además, la anécdota que supone el punto de partida argumental del filme –la búsqueda de un soldado que permanece en paradero desconocido después del desembarco de Normandía para que pueda regresar a su casa ante la muerte de sus otros tres hermanos en combate– fue recogida precisamente en el libro de Stephen Ambrose.

los personajes y sus referentes reales y a la aparición de algunos de los más difundidos tópicos sobre la vida castrense y la actitud en la batalla, orienta la recepción de la serie, situándola como un híbrido entre la realidad y la ficción equiparable a otras narraciones audiovisuales que, desde una aparente ficcionalidad, “intentan la reconstrucción minuciosa y fidedigna de un determinado acontecimiento histórico” (Pérez Bowie, 2008: 140). Para remarcar esta situación fronteriza, que combina la adecuación del relato a la estructura clásica con la deuda con la realidad histórica, también se emplean diversos procedimientos paratextuales. Así, por ejemplo, cada uno de los capítulos comienza con testimonios de antiguos combatientes en la II Guerra Mundial que, a modo de presentación, recuerdan y relatan con sus propias palabras los acontecimientos que después aparecerán en la serie. En el último episodio, el espectador descubre que esos veteranos de guerra fueron los integrantes de la Compañía Easy y, por tanto, los auténticos protagonistas de la historia, a los que incluso se dedica un episodio documental que complementa la serie formado por entrevistas personales. Además, al final de cada capítulo aparecen sobrepuestos unos rótulos que contextualizan y sitúan en el desarrollo general de la guerra lo que previamente se ha narrado. De este modo, la serie expone de manera paradigmática la “esencial dualidad” del realismo cinematográfico –y televisivo, por extensión–, generada, según Pérez Bowie, por su “condición híbrida, que le hace oscilar entre la impresión de cercanía y de fidelidad al mundo, debido a la perfección de su mimesis, y la lejanía e intangibilidad consecuencia [...] de la evanescencia de su soporte” (2008: 110).

2. LA REPRESENTACIÓN DEL CAMPO DE CONCENTRACIÓN

El noveno capítulo de la serie, titulado “Por qué combatimos” (“Why we fight?”), presenta a los soldados en el sur de Alemania, en los alrededores de la ciudad bávara de Talham, a la que han llegado tras avanzar y participar en diversas acciones bélicas desde el desembarco. La acción se sitúa en la primavera de 1945, cuando el frente occidental en el que combatió la Compañía Easy comenzaba a resquebrajarse debido al avance y las sucesivas victorias de los aliados y a la progresiva retirada del ejército nazi. La cercanía del desenlace de la contienda se observa en

el capítulo, que no incluye escenas de combate y muestra a los miembros de la compañía disfrutando de algunas jornadas de asueto y recibiendo noticias sobre el desarrollo de los acontecimientos en otras zonas bélicas, como la del suicidio de Adolf Hitler. Al estar ambientado en Alemania, “Por qué combatimos” expone tanto los efectos de la guerra en ciudades como Talham, destrozada y repleta de cascotes y edificios derruidos, como las reacciones de los habitantes ante la llegada del ejército estadounidense, oscilantes entre el entusiasmo de quienes se sintieron aliviados ante el inminente fin de la violencia, el desprecio de quienes vivieron su llegada como una invasión y la inquietud de quienes temían represalias por vinculación con los nazis.

A pesar del ambiente de tranquilidad, los miembros de la compañía han de continuar con sus rutinas castrenses, con lo que tienen que patrullar por las calles y alrededores de la ciudad para detectar posibles conatos de resistencia o localizar a miembros del ejército alemán escondidos. En una de esas misiones de reconocimiento, un grupo de seis soldados recorre un bosque aledaño a Talham cuando encuentran un campo de concentración que acaba de ser abandonado por los nazis, dejando encerrados tras las alambradas a centenares de presos en pésimas condiciones. El episodio es relatado por Ambrose en su libro de manera muy sucinta, en los cuatro breves párrafos que cierran el capítulo decimosexto: “Getting to Know the Enemy; Germany, April 2-30, 1945”. Pese a su escasa relevancia en el conjunto de la obra y a que, como ya ha sido mencionado, la adaptación televisiva de la obra implicó un proceso de selección, el encuentro con la compañía en el campo se muestra en la serie. No en vano, aunque solo aparecen en la segunda parte del noveno capítulo –alrededor de unos veinte minutos de un total de diez horas de metraje–, las escenas del campo se incluyeron en el tráiler oficial con el que se publicitó. El simbolismo de la experiencia concentracionaria⁹, convertida en uno de los más reconocibles iconos de la II Guerra Mundial, así como el interés que alguno de los creadores de la serie han mostrado siempre por el Holocausto –caso de Steven Spielberg, que abordó el tema como director en *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) y como productor en el documental *Auschwitz* (2015)–, parecen explicar la decisión de incorporar a la historia

9. El término “concentracionario” es un galicismo, popularizado por el superviviente de los campos nazis David Rousset en su obra *El universo concentracionario* (*L'univers concentrationnaire*, 1946), habitualmente utilizado en el discurso científico sobre los campos de concentración.

un acontecimiento que, a pesar de su importancia histórica y del indudable impacto que causó en los soldados, no deja ser tangencial en el libro de Ambrose.

En *Band of Brothers. E Company, 506th Regiment, 101st Airborne: From Normandy to Hitler's Eagle's Nest*, el autor se limita a informar de la fecha y el lugar del descubrimiento —el 29 de abril de 1945 en Bachloe, una localidad situada en las faldas alpinas de Baviera, cerca de Landsberg, donde según Ambrose, que no menciona Talham, estaba instalada la compañía—, a dar un par de pinceladas descriptivas del campo —que identifica con uno de los campos de trabajo dependientes del complejo de Dachau¹⁰— y, sobre todo, a mostrar las reacciones de incredulidad y espanto de los combatientes americanos. Para ello, se apoya en declaraciones de Richard Winters, oficial al mando de la compañía, quien se confesó incapaz de expresar los sentimientos que le generó conocer el campo de concentración y, al mismo tiempo, de olvidar el inusitado nivel de horror con el que hubo de entrar en contacto, manifestado en los miles de hombres famélicos que pululaban vestidos con uniformes rayados y en los cientos de cadáveres que se amontonaban por los rincones (Ambrose, 1992: 262). Análogas palabras vertió otro de los primeros testigos estadounidenses de Dachau: la periodista Martha Gellhorn, que expresó las sensaciones de desconcierto que le provocó del campo al definirlo como “un círculo infernal con esqueletos al sol hurgándose los piojos” (1945: 19). En un reportaje publicado en junio de 1945, la corresponsal de guerra incidió también en la incredulidad que tanto ella como los combatientes americanos que participaron en la liberación sentían, gráficamente manifestada en las declaraciones de uno soldados: “Nadie nos creará” (1945: 19)¹¹.

10. Dachau fue el primer campo de concentración construido por el gobierno de Hitler, llegándose a convertir en el modelo de referencia para la construcción del resto de centros que fueron instalándose por Alemania y el resto de zonas de Europa controladas por los nazis. Inaugurado en marzo de 1933 en las instalaciones de una antigua fábrica de munición en el sur de Alemania, cerca de Munich, acogió a más de 200.000 prisioneros —150.000 en el campo principal y alrededor de 90.000 en los campos anexos—, sometidos a crueles castigos, inhumanas condiciones de vida e incluso perversos experimentos médicos. Desde 1941 fue utilizado con propósitos exterminadores. Para más información sobre el campo, consúltese la página <https://www.scrapbookpages.com/DachauScrapbook/KZDachau/index.html>.

11. La frase recuerda a lo que años después escribió Primo Levi en su testimonio sobre su paso por Auschwitz al recordar cómo los miembros de las S.S. que custodiaban el campo advertían a los internos de los problemas que tendrían para relatar su experiencia en el caso de que fueran capaces de sobrevivir: “De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no le creería. Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros

El impacto que le produjo el campo provocó que Winters llegara a afirmar que verlo le había servido para tomar conciencia de por qué estaba combatiendo en Europa, así como de la superioridad moral de los aliados sobre los nazis. Hasta entonces, la mayoría de soldados estadounidenses veían a los alemanes como meros representantes de un ejército diferente contra el que habían que combatir. Sin embargo, el descubrimiento de los campos –y de la barbarie premeditada y sistemática que implicaban– modificó la concepción que de la guerra tenían muchos americanos, que dejó de ser vista como una simple confrontación entre países para pasar a considerarse una cuestión ética, tal y como muestran gráficamente las palabras de Winters: “¡Ahora sé por qué estoy aquí!” (Ambrose, 1992: 263). Esa frase, de la que el título del capítulo de la serie es deudor, recuerda a la que, según los historiadores, pronunció el presidente Eisenhower cuando se enteró de la existencia de los campos y ordenó a las unidades militares cuya presencia no era indispensable en el frente que fueran a visitarlos: “Nos dicen que el soldado estadounidense no sabe por qué lucha. Ahora, al menos sabrá contra qué lucha” (Wieviorka, 2017: 66).

Del texto de Ambrose no se puede deducir que la Compañía Easy fuese la liberadora del campo, ni la primera en encontrarlo, sino simplemente que, en su pulular por Baviera, supieron de su existencia y pudieron conocerlo. De hecho, las investigaciones historiográficas han concluido que las primeras divisiones del ejército americanos en entrar en Dachau fueron la 42ª Rainbow Division y la 45ª Thunderbird Division, pertenecientes ambas al 7º Ejército, quienes se toparon con el campo en su avance hacia Munich. Poniendo de manifiesto tanto la improvisación con la que se llevó a cabo la liberación como el desconocimiento que sobre los campos existía debido a la intención de los nazis de ocultarlos, Wieviorka ha manifestado que “los estadounidenses fueron informados de la existencia de un campo del que muchos jamás habían oído hablar y cuya liberación no formaba parte de los objetivos de la guerra” (2016: 145). Aunque la entrada de esas dos divisiones en Dachau ha sido fechada también del 29 de abril, parece que la llegada de los miembros de la Compañía Easy se produjo unas horas más tarde y, aunque no hay datos claros al respecto, de

serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos creerá a nosotros, que lo negaremos todo, no a vosotros. La historia del campo seremos nosotros quien la escriba” (2005: 475).

la lectura del libro de Ambrose y los testimonios de oficiales como Winters se deduce que fueron llamados, bien para ayudar en las tareas de auxilio de los internos después del descubrimiento del campo, bien siguiendo la consigna del presidente Eisenhower.

En la serie, sin embargo, son los miembros de la compañía quienes descubren el campo, incumpliendo así el rigor histórico que caracteriza a la producción en aras de un mayor dramatismo y de la siempre presente intención de reforzar su protagonismo. Seis soldados patrullan por un bosque, caminando entre bromas, cuando parecen sentir la presencia de algo extraño cerca de ellos. A través de primeros planos se va mostrando la preocupación de sus rostros, que pasan de la tranquilidad al miedo, no solo por la posibilidad de ser sorprendidos en una emboscada por los nazis, sino también por el hecho de sentirse empequeñecidos en medio del bosque, presentado a través de planos generales y angulaciones contrapicadas como un lugar misterioso, solitario y dominado por un tenso silencio en el que hasta el chasquido de una rama al romperse puede generar inquietud. Cuando se encuentran con las armas ya cargadas y preparados para el combate, un plano frontal los muestra delante de algo que permanece fuera del encuadre. En el siguiente plano, en el que espectador espera un contraplano que se muestre aquello que están observando, se ve a uno de los soldados corriendo de vuelta al campamento que el ejército ha instalado en la ciudad en busca de uno de sus superiores. Visiblemente nervioso, al localizarlo le dice que han encontrado “algo”, pero, al ser preguntado, es incapaz de responder qué es aquello con lo que se han topado.

A través de este diálogo se pone de manifiesto el carácter único e inefable de los campos de concentración. Por un lado, la incapacidad del soldado tanto para nombrar lo que han encontrado, refiriéndose a ello con un pronombre indefinido, como para explicar lo qué es a su superior, evidencia la singularidad y la excepcionalidad, sin precedentes comparables, del fenómeno concentracionario –y de forma particular, del nazi–, hito histórico caracterizado, además de por su bárbara crueldad, por su carácter inédito y novedoso. No en vano, según Wievorka, “todos los que han entrado en un campo de concentración, en fechas diferentes y en circunstancias distintas, han tenido la sensación inmediata de penetrar en un universo ajeno a todo lo que habían conocido” (2017: 76). En parecidos términos se ha expresado Mantegazza, para quien se trata “de un punto crucial en la historia, un acontecimiento completamente distinto de cualquier otro” (2006: 23).

Por otro, la conversación demuestra los problemas de representación que lo rodean: por sus excepcionales características, la de los campos es una realidad “de tal naturaleza que escapa a la sujeción del lenguaje para describirla o [...] representarla” (Baer, 2006: 92) y que “está en ruptura con las imágenes clásicas de los desastres de la guerra” (Bensoussan, 2005: 119). Los testimonios de los propios supervivientes han ahondado en esta idea de inefabilidad, expresando las dificultades con las que se hallaron a la hora de transmitir lo que vivieron, tal y como evidenció, por ejemplo, Jorge Semprún al manifestar que “incluso si se hubiera testimoniado con una precisión absoluta, con una objetividad omnipresente [...], incluso en ese caso podría no acertar en lo esencial” (2002: 103). Se demuestra así la inefabilidad de la experiencia concentracionaria, intensificada por el hecho de que se carecía de modelos o referentes históricos anteriores a los que aferrarse para efectuar analogías o comparaciones. De ahí que la primera reacción de los personajes de la serie al observar el campo oscile entre la sorpresa de ver algo absolutamente novedoso e imprevisto y la constatación de que carecen de los recursos expresivos necesarios para representarlo. Así se observa en el diálogo entre dos soldados: uno pregunta si puede creer lo que está viendo y otro responde que no, confirmando con ello que, tal y como señaló Giorgio Agamben, “lo que tuvo lugar en los campos [...] es, en la medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen, unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales” (2000: 137).

La incredulidad que genera la visión de los campos de concentración no solo procede de sus excepcionales características, jamás conocidas y ni siquiera intuitas por el hombre, sino también de la ignorancia que había sobre ellos. Junto a la sistemática negación de su existencia por parte de los nazis, los procedimientos para el ocultamiento oscilaron entre la desaparición de todas las huellas e indicios que pudieran revelar su condición de fenómeno real –incluyendo, claro está, la de los millones de personas que en ellos perecieron, como pone de manifiesto la quema de cuerpos en los campos de exterminio– y la prohibición de divulgar cualquier información que incluyese alguna referencia a los campos de concentración. No solo se censuraban sistemáticamente todos los medios de comunicación para evitar alusiones al tema, sino que los propios verdugos tenían la obligación de guardar silencio si no querían verse sometidos a

durísimas penas, incluida la de muerte. Como manifestó el ministro nazi Rudolf Höss, “todos los S.S. que participaban en la acción de exterminio habían recibido las más severas órdenes de callar” (1979: 272). Además, la vaguedad y la brutalidad de las informaciones sobre el fenómeno concentracionario impedían la aceptación de su existencia. La sociedad conocía los campos de trabajo y represión que el gobierno hitleriano había puesto en funcionamiento en los años previos a la guerra gracias a testimonios de presos como *Oranienburg* (1934), de Gerhart Seger, o novelas como *La séptima cruz* (*Das siebte Kreuz*, 1937), escrita por Anna Seghers desde el exilio, pero era incapaz de asimilar que en suelo alemán se hubieran construido lugares destinados a la deshumanización e incluso al exterminio sistemático, tal y como confesó Primo Levi: “Las primeras noticias sobre los campos de exterminio nazis empezaron a difundirse en el año crucial de 1942. Eran noticias vagas, pero acordes entre sí: perfilaban una matanza de proporciones tan vastas, de una crueldad tan exagerada, de motivos tan intrincados, que la gente tendía a rechazarla por su propia enormidad (2005: 475). De hecho, en la serie, algunos miembros de la Compañía Easy creen estar ante un campo de trabajos forzados o un penal, y muestran su sorpresa cuando, tras charlar con los prisioneros, se dan cuenta de que no están confinados por haber cometido delitos o ser presos políticos, sino simplemente por el hecho de ser judíos o gitanos, como si, como manifestó el propio Levi, tuvieran que estar “pagando la culpa de haber nacido” (*apud* Camon, 1996: 50).

El impacto generado por el descubrimiento del campo se intensifica a medida que la serie relata cómo los soldados acceden a su interior y descubren las condiciones en las que hubieron de sobrevivir los presos, mostrando sus reacciones a través del uso continuo de primeros planos y planos medios en los que se les observa desconcertados, cubriendo sus rostros con pañuelos para protegerse del hedor en algunos casos y bajando la mirada ante lo que están viendo en otros. Frente a la calma e incluso buen humor que los personajes transmiten durante todo el capítulo, alejados del frente e instalados en una zona en la que ya no hay combates ni aparentes peligros, sus rostros al penetrar en el campo transmiten desorientación y perplejidad. El hecho de que el descubrimiento se produzca en uno de los capítulos finales, cuando la aventura bélica de los miembros de la compañía está a punto de concluir, demuestra la condición única del fenómeno de los campos, capaz de impactar incluso a aquellos que ya han sido testigos

de todo tipo de horrores en combate y se han acostumbrado a convivir con la muerte, así como la condición de relato iniciático que subyace a la peripecia de los personajes de la serie.

Las primeras imágenes en las que aparece el campo corresponden a un plano subjetivo que reproduce la visión de los refuerzos que han llegado para contemplar el descubrimiento. Con el detallismo hiperrealista y la generosidad de medios habituales de toda la producción, lo primero que se observa en la pantalla son las alambradas, tras las que se agolpan hombres famélicos, y las torres de control, hacia donde se va acercando el plano gracias al *travelling* que reproduce el movimiento del coche en el que van los soldados. Lejos de ser baladí, el hecho de que estos elementos, significativos iconos de los campos, marquen el inicio de la representación subraya el ya mencionado efecto de realidad que pretende la serie, también provocado por una factura visual que reproduce el efecto envejecido de algunos documentales antiguos gracias a una fotografía marcada por una gama cromática en la que predominan los tonos sepias y todo parece dominado por el humo y el polvo. No en vano, como ha señalado Alejandro Baer, “un film [o una serie, en este caso] solamente puede optar a ser un film histórico cuando el espectador ve las imágenes del mismo como ‘históricas’, como imágenes que ha visto previamente y reconoce” (2006: 132), con lo que, siguiendo lo expuesto por Baudrillard en *Cultura y simulacro*, el referente a partir del que se juzga la representación ya no es el acontecimiento, sino el modo a través del que ha sido transmitido en fotografías, documentales, películas, etc. Del mismo modo que hizo Steven Spielberg en *La lista de Schindler*, el campo de concentración aparece en *Hermanos de sangre* a través de la “recreación dramatizada de conocidas escenas [...] que pertenecen ya a la iconografía del Holocausto” (Baer, 2006: 131): imágenes de cadáveres amontonados, presos hacinados, supervivientes deambulando con los brazos abiertos y con cara de desorientación... Incluso una de las más conocidas fotografías de Auschwitz, en la que un grupo de desnutridos internos –entre los que se encuentra el escritor Elie Wiesel– se amontonan tumbados en los camastros que, apilados en literas, había en el interior de los barracones, es reproducida de forma mimética en uno de los planos de la serie en los que se muestra cómo los soldados americanos inspeccionan el interior del campo. De ese modo, el capítulo potencia, como toda la serie, la ya señalada ambigüedad de la recepción, a medio camino entre lo factual y

lo ficcional, y se sitúa dentro del grupo de producciones audiovisuales que, dada la singularidad del fenómeno concentracionario, abogan por “la elección de los llamados géneros y discursos de la sobriedad, aquellos que presuponen una relación con lo real directa inmediata –no mediada– y transparente” (Baer, 2006: 107). Sin embargo, a pesar del mimetismo, del realismo extremo y detallista que caracteriza a la serie y de la ilusión de que la imagen representa con mayor grado de exactitud que cualquier otro medio de expresión la realidad –ilusión basada en que el lenguaje visual es analógico y, por tanto, utiliza signos que se parecen a aquello que representan, a diferencia de lo ocurrido con los significantes lingüísticos, vinculados aleatoriamente con su contexto de referencialidad–, *Hermanos de sangre*, como cualquier tentativa audiovisual de mostrar de los campos de concentración, termina por destilar la impotencia propia del relato que sabe que, a pesar de su exactitud y su correspondencia referencial con la realidad, ha de expresar una realidad inefable, excepcional e incapaz de someterse a las dinámicas propias del arte convencional¹².

Otro de los aspectos en los que incide la representación de los campos que lleva a cabo el capítulo es el proceso deshumanizador que sufrían quienes eran internados en ellos, víctimas de una continua y progresiva “aniquilación de la esencia humana” (Sánchez Zapatero, 2010: 146). El superviviente Jean Améry expuso gráficamente esta pérdida, al señalar que en los campos “se estaba hambriento o cansado... pero no se era” (2001: 77), mientras que el historiador Wolfgang Sofsky manifestó que el espacio concentracionario reducía al hombre a la condición de “objeto situado en el espacio” (1993: 70). A los internados no solo se les despojaba del contexto civilizador en que hasta entonces vivían, sino que su propia constitución se veía afectada hasta hacer de ellos un nuevo ente. Semejante transformación se manifestaba en el cuerpo, brutalmente modificado por el efecto de la violencia y las paupérrimas condiciones de vida en las que se había de sobrevivir, y sometido a un proceso de homogeneización que conllevó la desaparición de cualquier rasgo externo singular, hasta hacer de él un mero objeto carente de cualquier otra dimensión que no fuera

12. Así le sucede también al documental de Claude Lanzmann *Shoah* (1985), que asumía la imposibilidad de representación de lo acontecido al limitarse a mostrar una historia oral del Holocausto relatada por sus propios protagonistas, contextualizada espacialmente en la apariencia presente de los escenarios en los que estuvieron ubicados los campos y carente de cualquier imagen de archivo o subrayado musical. Para profundizar en el estudio de la representación visual del fenómeno de los campos de concentración, véanse trabajos como los de Avisar (1988), Baer (1996), Schandler (1999) y Lozano (1999).

la física, puesto que, como manifestó Hannad Arendt, los presos “fueron reducidos al más pequeño denominador común de la vida orgánica” (2006: 139). Tal y como ha indicado José A. Zamora, “los prisioneros eran sometidos a un proceso de destrucción de su subjetividad para reducirlos a pura experiencia somática [y] de esta manera se consumaba una lógica de zoologización y cosificación” (2001: 187). Recuérdense, en ese sentido, las palabras de supervivientes como Primo Levi, quien manifestó que los presos eran “hombres y mujeres de aire, [situados] fuera del mundo” (2005: 605), o Viktor Frankl: “Cuando, en el curso de nuestra diaria búsqueda de piojos, veíamos nuestros propios cuerpos desnudos, llegada la noche, pensábamos algo así: este cuerpo, mi cuerpo, es ya un cadáver, ¿qué ha sido de mí?” (1982: 40).

En *Hermanos de sangre* aparece este proceso deshumanizador a través de dos procedimientos. Por un lado, en las imágenes los prisioneros se presentan como seres uniformados desde el punto de vista físico, rapados y reducidos en todos los casos a piel y huesos, sin que parezca quedar en su apariencia nada que los distinga, ni siquiera el vestuario, puesto que todos llevan el mismo uniforme de rayas. Asimismo, en la descripción del campo, en la que se rompe el aséptico realismo habitual de la serie al buscar un efecto dramático utilizando una música heterodiegética y un lento movimiento de cámara que se va fijando en los detalles más escabrosos del dantesco escenario, se expone la inhumanidad con la que los nazis trataron a los internos mostrando el modo en el que se amontonaban los cadáveres o las miserables condiciones en las que vivían hacinados en los barracones. Lo primero que demandan los prisioneros al dirigirse a los soldados estadounidenses es agua y comida, evidenciando con ello su reducción a entidades casi animales, preocupados exclusivamente por satisfacer sus más básicas necesidades biológicas para sobrevivir. El retrato que hizo Martha Gellhorn de los presos que encontró en Dachau hizo hincapié en este aspecto, al señalar que “no había expresiones en sus caras, que era únicamente un rastrojo de piel amarillenta cruzada por huesos” y que en el campo no se oían gritos ni llantos, porque no “había costumbres propias de los humanos” (1945: 16 y 20). Por otro lado, las reacciones de los miembros de la compañía muestran su sorpresa y su impacto ante encontrarse ante un tipo de ser humano diferente al que hasta entonces habían conocido. No resulta extraño, en consecuencia, que uno de ellos describa a los supervivientes como “zombis” –poniendo con ello de manifiesto no solo

su condición de víctimas de la violencia deshumanizadora, sino también su íntima convivencia con la muerte—, o que otro, tras ver cómo los presos llevaban tatuado un número en su brazo, señale que los han tratado “como a reses”.

Frente a otras producciones audiovisuales que han tendido a “reducir el nazismo a un grupo reducido de mentes criminales, excluyendo a la población en general y eludiendo el carácter popular de la dictadura de Hitler” (Baer, 2006: 124), *Hermanos de sangre* no refleja el fenómeno de los campos de concentración como ajeno a la sociedad, sino que intenta imbricarlo en el contexto en el que se produjeron. De ahí que en la serie también se muestre el cambio de actitud que, en general, tuvieron los soldados respecto a los habitantes de Talham, a quienes en cierto modo hacen responsables de lo sucedido. La parte final del capítulo muestra su enfado con diversos personajes alemanes, a los que obligan a acudir al campo para ayudar a enterrar a los cadáveres y a cuidar a los presos. Asimismo, les acusan de complicidad al haber callado lo que conocían sobre el campo o al no haber querido saber lo que ocurría en las afueras de su ciudad, mostrando así una postura muy parecida a la de supervivientes como Jorge Semprún (2000: 190) o Primo Levi (2005: 630), quienes se mostraron muy críticos con la actitud de quienes, por miedo o complicidad, ignoraron voluntariamente todas las acciones de los nazis. No es baladí, en ese sentido, que, siguiendo la tendencia habitual de la serie de personalizar el relato a través de un personaje, la narración del capítulo se centre en el oficial Lewis Nixon. Más allá de filtrar a través de su mirada buena parte de los planos subjetivos del campo y del modo a través del que se explicita cómo hubo de recurrir al alcohol para soportar la contemplación del campo, la importancia que adquiere el personaje viene dada por el modo en que juzga a los alemanes a los que ha conocido en Talham, sobre todo a la esposa de un oficial nazi a la que, después de soportar su osado comportamiento mientras registra su casa, observa con desdén mientras la ve enterrando cadáveres.

Por otro lado, la serie también pone de manifiesto la planificación, y las inmensas dimensiones, del sistema concentracionario nazi, al mostrar en los minutos finales del capítulo una conversación entre dos oficiales del ejército estadounidense en la que afirman que el campo encontrado no es un caso único y que los soviéticos, en su avance hacia Berlín, han encontrado “un campo diez veces más grande y con hornos”, en lo que parece una

alusión a Auschwitz, cuya liberación se produjo en enero de 1945. Además, en el epílogo final del capítulo aparece sobreimpresionado en la pantalla un rótulo con informaciones sobre los campos nazis: tipología, número de víctimas, fechas de liberación, etc.

3. CONCLUSIÓN: REPRESENTACIÓN, HISTORIA Y MEMORIA

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes, puede concluirse que la presencia de los campos en *Hermanos de sangre*, además de corresponderse con la lógica argumental, temática y formal de la serie, sigue los parámetros que han marcado la representación de la experiencia concentracionaria a través de los discursos filmicos y literarios. Así puede observarse a través de la comparación con otros productos audiovisuales masivos que se han ocupado del tema, de los que la ya mencionada película *La lista de Schindler* sería uno de los ejemplos más paradigmáticos, caracterizados por “la preferencia por el gran drama, una orientación realista, una apuesta por la comunicación emocional y la vocación pedagógica y moralizante” (Baer, 2006: 113). Además, la inefabilidad o la deshumanización, características habituales de los relatos testimoniales de los supervivientes y de cualquier tentativa descriptiva de los campos, son algunos de los rasgos definitorios de las secuencias finales del capítulo, que también destacan por su capacidad para dotarse de una dimensión pragmática que ansía apelar al espectador y mostrarle el horror de los campos para que su recuerdo no se olvide –puesto que no hay que olvidar que la memoria colectiva es, por encima de todo, una memoria cultural gestada a través de los relatos configurados en el arte y los medios de comunicación–. Para el espectador, ver *Hermanos de sangre* no solo implica conocer las peripecias de un grupo de soldados durante los últimos meses de la II Guerra Mundial, sino también y sobre todo tener presente el horror que asoló el mundo, manifestado en la violencia con la que se desarrollaron los combates y de forma especial en la barbarie suprema que significaron los campos de concentración, para evitar su repetición. De ahí que el aparato promocional de la serie incluyese unas palabras de Stephen Ambrose en las que definía la historia de los miembros de la Compañía Easy como “un compromiso hacia la democracia, un entendimiento de que la libertad no viene dada sin más, y de que, si hay que luchar por ella, hay

que hacerlo” (HBO, 2001), evidenciando así el valor ejemplar y humano de una serie ambientada en un contexto histórico concreto pero, al mismo tiempo, profundamente universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos.
- AMBROSE, S. (1992). *Band of Brothers. E Company, 506th Regiment, 101st Airborne: From Normandy to Hitler's Eagle's Nest*. Nueva York/Londres/Toronto/Sydney/Singapur: Simon & Schuster.
- AMÉRY, J. (2001). *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-Textos.
- ARENDT, H. (2006). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: De bolsillo.
- AVISAR, I. (1988). *Screening the Holocaust: Cinema's Image of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press.
- BAER, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Buenos Aires: Losada.
- BENSOUSSAN, G. (2005). *Historia de la Shoah*. Barcelona: Anthropos.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- CAMON, F. (1996). *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*. Salamanca: Anaya & Mario Muchnick.
- CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2006). “No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”. *Zer: Revista de estudios de comunicación* 21, 23-33 (también en <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer21-02-cascajosa.pdf> [20/03/2017]).
- DACHAU SCRAPBOOK. *Dachau Concentration Camp*, <https://www.scrapbookpages.com/DachauScrapbook/index.html> [25/03/2017].
- FRANKL, V. (1982). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- GELLHORN, M. (1945). “Dachau: Experimental Murder”. *Collier's* June 23, 16 (también en http://www.oldmagazinearticles.com/war-correspondent-martha-gellhorn-at-DACHAU-death-camp_pdf [20/03/2017]).
- GÓMEZ GURPEGUI, C. (2014). “It's not TV, it's cinema: la hibridación del

- formato televisivo y cinematográfico en *Band of Brothers*”. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* 10, 116-121 (también en <http://fama2.us.es/fco/frame/frame10/monografico3/5.2.pdf> [20/03/2017]).
- HBO (2001). *Band of brothers. News*”. <http://www.hbo.com/band-of-brothers> [25/03/2017].
- HÖSS, R. (1979). *Le commandant d'Auschwitz parle*. París: Maspero.
- LEVI, P. (2005). *Trilogía de Auschwitz [Si esto es un hombre, La tregua y Los hundidos y los salvados]*. Barcelona: El Aleph.
- LOZANO, A. (ed.) (1999). *La memoria de los campos: el cine y los campos de concentración*. Valencia: Ed. de la Mirada.
- MANTEGAZZA, R. (2006). *El olor del humo. Auschwitz y la pedagogía del exterminio*. Barcelona: Anthropos.
- MORAL, J. (2006). “Biopic y veredicción” (2006). En *¡Savia nutricia! El lugar del realismo en el cine español. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, J. Pérez Perucha y P. Poyatos, Pedro (eds.), 127-133. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- MURUZÁBAL, A. y GRANDÍO, M. (2009). “La representación de la guerra en la ficción televisiva norteamericana contemporánea”. *Mediaciones Sociales* 5 (en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/mediars/MediacioneS5/Indice/MaruzabalyGandio2009/maruzabalygandio2009.html>) [20/03/2017].
- PARDO, A. (2007). “*Hermanos de sangre*: una miniserie híbrida entre cine y televisión”. En *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, C. Cascajosa Virino (ed.), 49-67. Barcelona: Laertes.
- (2011). “Las series bélicas de la HBO: *Band of Brothers* (2001) y *The Pacific* (2010)”. En *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, M. A. Pérez Gómez (ed.), 637-655 (también en <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/38.pdf>).
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ROUSSET, D. (2004). *El universo concentracionario*. Barcelona. Anthropos.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

- _____. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2010). *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.
- SCHANDLER, J. (1999). *While America Watches: Television and the Holocaust*. Nueva York: Oxford University Press.
- SCHATZ, T. (2002). "Old War/New War: Band of Brothers and the Revival of the WWII War Film". *Film and History* 32, 1, 74-77.
- SEMPRÚN, J. (2000). *El largo viaje*. Barcelona: Planeta Agostini.
- _____. (2002). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- SHAKESPEARE, W. (2000). *Enrique V*. Madrid: Espasa.
- SOFSKY, W. (1993). *L'ordine del terrore. Il campo di concentramento*. Roma: Laterza.
- WIEVIORKA, A. (2017). *1945: Cómo el mundo descubrió el horror*. Madrid: Taurus.
- ZAMORA, J. A. (2001). "Estética del horror. Negatividad y representación 'después' de Auschwitz". *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política* 23, 183-196.

Recibido el 29 de marzo de 2017.

Aceptado el 16 de julio de 2017.

**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**

FIRES LIKE A MENACE FOR THEATERS. THE *OTHER* FIRE OF
TEATRO LOPEZ DE AYALA IN BADAJOZ AND EXCEPTIONAL
CIRCUMSTANCES
THAT THREATENED ITS RECOVERY AND SURVIVAL

Sergio SUÁREZ RAMÍREZ

Universidad de Valladolid

sergio.suarez@uva.es

Ángel SUÁREZ MUÑOZ

Universidad de Extremadura

asuarez@unex.es

Resumen: Los teatros debieron resistir frente a múltiples adversidades, no todas relacionadas con el desarrollo de la actividad que amparaban. Los materiales con que se construían y decoraban fueron sus grandes enemigos. Solo como resultado de episodios inesperados y, muchas veces, ajenos a las propias representaciones escénicas, mejoraron sus condiciones. Relatamos a continuación las circunstancias que rodearon el incendio que se produjo en el Teatro López de Ayala de Badajoz durante la Guerra Civil española.

Palabras claves: Teatro. Actividad escénica. Guerra Civil. Badajoz. Incendio.

Abstract: Theaters had to resist multiple adversities which, not all, are related to development of their activities. The built and decorated materials were their main opponent. Only as a result of unexpected episodes and, often different to the own scenic representations, the theaters improved their conditions. Below, we report the circumstances of the “Teatro Lopez de Ayala” fire that happened in Badajoz during Spanish Civil War.

Key Words: Theater. Theatrical productions. Civil War. Badajoz. Fire.

1. INTRODUCCIÓN

Siempre el cuidado de los locales dedicados a las representaciones teatrales generó no pocas dificultades y quebraderos de cabeza a las autoridades, propietarios, empresas y propios actores. Los teatros solían pertenecer a los ayuntamientos y su mantenimiento resultaba muy costoso entre remozamientos, decorados, utillaje y otros gastos materiales, como para incluir, además, medidas en previsión de incendios. El avance de los años y las privatizaciones no cambian sustancialmente en lo referido a las medidas de seguridad.

En el siglo XVIII los locales teatrales habían sufrido muchas transformaciones que dejan atrás los antiguos corrales de comedias. En general, la precariedad de los medios económicos en que se movió el teatro favoreció que se mantuvieran infinidad de inadecuaciones y escasas condiciones materiales, que se agravaron con el frecuente cierre prolongado de estos locales.

Un repaso a la historia de los locales teatrales nos revela la frecuencia con que los incendios asolaban estos espacios escénicos, hasta el punto de convertirse en verdadera preocupación para las autoridades públicas. Fueron diversas las disposiciones encaminadas a tomar precauciones con las luces, que se utilizaban para iluminar los escenarios y los espacios de acceso en los teatros; o con los fumadores, ya que en estos locales eran muy abundantes los materiales de fácil combustión, por el exceso de

madera empleada en la construcción de los mismos, por las tarimas, las cortinas y los lienzos de decoración, que los adornaban. Muy conocidos fueron los incendios sufridos por los teatros de Zaragoza en 1778, Murcia en 1779, La Casa de las Comedies de Barcelona en 1787 o el coliseo del Príncipe de Madrid en 1802, por citar algunos casos.

En el siglo XIX se produjeron algunos avances en las condiciones y características de los teatros. Pero, en lo que respecta a lo material, siguieron siendo muy precarios. Continuó existiendo un elevado riesgo de incendio, derivado principalmente de la iluminación, que solía ser muy insuficiente. En general, se utilizaba como combustible aceite y velas de sebo hasta que, con el devenir de los años, se acabó introduciendo el gas a lo largo de la segunda mitad del siglo. Los escenarios solían estar iluminados con velas de sebo para asegurar una iluminación constante y regular durante el tiempo que duraban las representaciones, entre tres horas y media o cuatro. Igualmente, podemos indicar que la iluminación de la sala se conseguía mediante una lucerna central que, además de luz, dejaba caer sobre los espectadores aceite y mucho humo.

Un estudioso de prestigio como Sepúlveda (1888: 309-310) nos ha dejado una descripción bastante exacta de cómo se desarrollaba el *rito*, como él lo define, de encender ese artilugio principal:

Media hora antes de levantarse el telón, bajaba la araña lenta y majestuosamente, girando sobre la maroma del torno y derramando lluvia, acompañada de aceite industrial, compuesto con mejunjes venenosos, para que los encargados de la alimentación no cayeran el deseo de llevárselo a sus mujeres [...] Un farolero encendía los quinqués; otro daba vueltas a las llaves; otro hacía girar en redondo la araña; y cuando después de subir y bajar las torcidas y saltar en el ensayo unos cuantos tubos, parecía la araña un sol macilento de guardarropía, se daba aviso al torno por medio de un silbido, que el público embobado repetía con júbilo, y el artefacto luminoso empezaba a subir con la misma lentitud y majestad con que había bajado al patio. Durante el trayecto, solían apagarse algunos quinqués y entonces era un oprobio el humo apergalloso (sic) que despedían los agujeros, otras veces saltaban

los tubos en lluvia de vidrios sobre los espectadores descuidados, cuando no corría hilo a hilo el aceite de los recipientes...

Con este procedimiento estaban más que justificadas las protestas de los espectadores por las manchas o por el aire irrespirable producido por el humo.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se llevó a cabo una profunda remodelación de los teatros. Podemos afirmar que la mayoría de los teatros que funcionan hoy en día, y que acreditan una larga trayectoria vital, fueron construidos o reformados entonces. Es verdad que han sobrevivido muy pocos teatros en relación con el número tan considerable de ellos que llegaron a funcionar en nuestro país. Unos desaparecieron como consecuencia de la especulación urbanística; otros fueron transformados en recintos para fines diversos y un buen número de ellos fueron pasto de las llamas.

Se dictaron leyes y normativas para paliar esa plaga. Se introdujeron modificaciones importantes en cuanto a su estructura: mayor parcelación de los edificios, especificaciones más concretas sobre la anchura que debían tener los pasillos, ancho de las puertas, la instalación de un telón de acero que aislara el escenario de la sala, precisamente para reducir los efectos de los incendios que habitualmente se producían en el espacio escénico, etc. Se generalizó la iluminación por gas hasta que, a finales del XIX y principios del XX, fue una realidad la iluminación eléctrica.

2. LOS INCENDIOS EN EL TEATRO LÓPEZ DE AYALA

Como ya hemos documentado en otras publicaciones anteriores -realizadas al amparo del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, dirigido por el profesor José Romera Castillo-, la ciudad de Badajoz vio cumplido su deseo de figurar en los itinerarios de las empresas teatrales más importantes durante la segunda mitad del siglo XIX cuando el 30 de octubre de 1886 inauguró su Teatro López de Ayala (Suárez, 1996, 1997, 2002 y 2003; Suárez Muñoz y Suárez Ramírez, 2002, 2006).

Fue el resultado de un proceso que se alargó más de lo debido. Desde 1861 existía un informe que sugería que la modernización de la ciudad más

poblada de Extremadura, entre otras medidas, debía incluir la construcción de un teatro digno. A partir de 1864 esa sugerencia del Gobernador se convirtió en proyecto serio y ejecutable.

El Ayuntamiento apostó decididamente por esa construcción, a pesar de las dificultades económicas que irán surgiendo en una ciudad con muchas necesidades básicas, aún por cubrir. El recorrido trazado nos informa sobre concursos de obras parcelados, interrupciones por falta de presupuesto, concursos desiertos, ampliaciones frecuentes del presupuesto inicial y, finalmente, venta a los constructores para saldar las deudas acumuladas.

Lo cierto es que, a pesar de los inconvenientes, Badajoz verá hecho realidad un sueño: disponer de un teatro que supliera la precariedad del que venía funcionando desde 1800, cuando se habilitó el antiguo Hospital de la Piedad, privatizado con la desamortización de Mendizábal. Se trataba del teatro denominado Principal o del Campo de San Juan, por ser el más importante y para indicar su ubicación (esquina Plaza de España, antiguamente Plaza de San Juan, con calle del Obispo, en su denominación actual), respectivamente.

La inauguración del teatro fue todo un acontecimiento social. Su nombre final como Teatro López de Ayala se debió al deseo de rendir homenaje al insigne político y escritor, diputado por Badajoz en varios periodos constitucionales, aunque nacido en Guadalcanal, cuando esta población formaba parte de la provincia de Badajoz, antes de la definitiva delimitación provincial, llevada a cabo durante la regencia de María Cristina, tras la muerte de Fernando VII. Como sabemos, la intención no fue otra que la configuración de un país menos centralizado, lo que dio lugar a la división del territorio nacional en provincias. Teniendo en cuenta factores geográficos, históricos y de racionalidad administrativa, se fijó para Extremadura una superficie que prácticamente se conserva hoy día. Mayores repercusiones tuvo la división de la antigua provincia de Extremadura en dos demarcaciones provinciales: Cáceres y Badajoz. Esto supuso una reordenación de municipios con relación a las provincias limítrofes, cediéndose unos e incorporándose otros. En el caso concreto de Badajoz, pueblos antes sevillanos como Monesterio o Fregenal de la Sierra, pasaron a pertenecer a ella, mientras que Guadalcanal pasó a Sevilla e Hinojosa del Duque a Córdoba.

La noche del 30 de octubre de 1886 no se pudo olvidar durante mucho tiempo, a pesar de que no se celebró una función inaugural con el

boato que la ocasión exigía. Desde las páginas del *Diario de Badajoz* nº 1.259 de 2 de noviembre se criticó duramente el que la empresa propietaria del teatro no hubiera respondido en la inauguración de la forma que un acontecimiento, tan grande como ese, requería y era esperado por la ciudadanía, representada no sólo por los vecinos de Badajoz, sino por las muchas personas que desde todos los puntos de la provincia y del vecino Portugal se dieron cita en la ciudad para asistir a tan histórico acto.

Además, no se entendió la ausencia de actos paralelos que dieran más espectacularidad a la que ya de por sí aportaba el edificio y la representación teatral en él efectuada, dada la muy desahogada posición económica de sus dueños. Se llegó a decir que la inauguración de cualquier café habría resultado más solemne, aunque menos económica. No hubo ni música, ni lectura de poesías, ni ramillete de flores para las damas, ni invitaciones a los poetas y artistas de la localidad, ni a la prensa, ni el popular aperitivo. Nada, pues, de lo acostumbrado en solemnidades parecidas que ayudan a preparar el ánimo hacia el éxito y el porvenir, no ya únicamente de la temporada, sino de los años futuros que se le desean al espacio que se está inaugurando.

Para el *Diario de Badajoz*, antes citado, la función con la que abrió sus puertas por primera vez el Teatro López de Ayala, en la que se puso en escena de la zarzuela *Campanone*, se resintió de esa falta comentada, repercutiendo negativamente, además, sobre las personas que menos culpa tenían: el arquitecto, el pintor escenógrafo y los actores. Estos últimos salieron cohibidos a la escena; aquéllos, ni siquiera recibieron la felicitación de rigor por el trabajo realizado. Igualmente, en esta función inaugural el público se quejó mucho.

En relación con las localidades, sabemos que hubo numerosos altercados, debidos a los que no acababan de ocupar sus asientos por no conocer el sitio, ni entender los colocadores las letras ni el número para conducirles a sus localidades. Además de las 332 butacas, se habían colocado numerosas sillas en los pasillos, afeando el conjunto y molestando al público, para acallar el disgusto de muchos a quienes injusta o indebidamente se les había prometido una localidad. La empresa fue muy criticada por la anómala distribución de las localidades, sacrificando para sus intereses los del público que pagaba. También se censuró las largas filas y preferentes localidades ocupadas por gente *extraña* a la población, con olvido de los propios que se quedaron en sus casas u ocuparon

incómodos asientos. Con eso se puso en riesgo el que los residentes en Badajoz, excluidos, no se prestasen a ocupar durante la temporada teatral localidades que no habían de volver a ser ocupadas por quienes esa noche lo hicieron.

También el público se quejó de la falta de alumbrado que desconsoló sobre todo a las *señoritas, tan interesadas en estudiar el lujo y mérito de los artistas*, seguía comentando el periódico. No se encontró explicación a la existencia de muchos tubos rotos y ahumados, no sólo en la escena sino en el resto de dependencias del teatro. En definitiva, la función pareció más una de final de temporada que lo que era, el inicio de una y la inauguración de un nuevo coliseo. Por eso, los dueños quisieron, después de la inauguración, mejorar aún más las condiciones del Teatro López de Ayala y solicitaron a Madrid los aparatos precisos para aumentar el número de luces; también tomaron las medidas necesarias para evitar el intenso frío que, a medida que avanzaba la temporada, se hacía sentir en el teatro, sobre todo al levantarse el telón.

La Crónica del día 28 de octubre de ese año 1886, en su número 1.819, dedicó dos páginas al nuevo teatro. Tras una reseña histórica en la que resumió las circunstancias por las que fue pasando el proyecto de construcción, se detallaron sus características y se describieron para general conocimiento. Aunque es una información muy extensa, nos parece la mejor manera de conocer el teatro que se había construido en la ciudad:

Situado en la Plaza de Minayo, a la que mira la fachada principal del mismo, afecta la forma de un pentágono irregular, cuyos lados dan al paseo de San Francisco, el de la derecha entrando, y el de la izquierda a la Casa-Hospicio [...]

Las butacas, en número de 332, ocupan la parte central de la herradura, dejando un paso circular inmediato a las plateas, para facilitar la circulación, ofreciendo otro en el medio, que directamente atraviesa las filas de butacas, desde la puerta central de entrada hasta la orquesta.

El arco de proscenio o embocadura de once metros de ancho por 9,70 de alto y artística y primorosamente ornamentado, sirve de marco al telón de boca, que constituye una

perfecta y acabada obra de arte. Unos cortinajes rojos que un Pierrot separa, para dar vista al fondo del cuadro, decoran el templo del arte, que se descubre en segundo término, representado por una columnata circular con su correspondiente entablamento de estilo dórico griego y ocupado por las nueve musas una de las cuales, la de la Comedia, se adelanta a recibir a Calderón de la Barca, que con traje talar, la cruz de Santiago en el costado y un libro en la mano, se dirige a ella, a fin de ser coronado con la que un genio alado viene a depositar con tal objeto a los pies de un Dios Apolo que ocupa sobre un clásico pedestal el hemiciclo descrito.

El tercer término de este cuadro lo constituye un bonito y variado panorama que ofrece a la vista del espectador la histórica torre de Espantaperros, los cubos de la Puerta de Palma, el puente de este nombre y algún otro detalle de sabor local que no desentona sino que, al contrario, viene a dar relieve al cuadro.

Otro no menos artístico y perfecto ofrece el techo, en cuyo centro un grupo de musas envueltas en bonito celaje representan la música, la poesía y el baile y cuyo circuito ocupa una balaustrada a la que se hallan asomados un Mefistófeles de un lado y de otro una pareja de majos de la ópera de Goya, vestidos con el traje clásico y echados sobre un rico tapiz de la misma época. Esta balaustrada descansa en su parte circular sobre una escocia artísticamente decorada con caretas de ornamentación y medallones que ostentan los bustos de D. Ramón de la Cruz, Moreto, Calderón, Cervantes, Moratín, Lope de Vega y Tirso de Molina.

[...] Y, finalmente, para terminar esta ya larga descripción, diremos que 47 grandes mecheros vulcanos, sustentados por elegantes candelabros y la batería de 20 luces del proscenio, difunden la claridad por todos los ámbitos de la platea; y que las escaleras y galerías también se hallan suficientemente alumbradas.

En relación con el tema que nos ocupa, referido a los incendios en los teatros, y más concretamente en el Teatro López de Ayala, queremos destacar el párrafo, omitido en la descripción anterior, que hace mención a este asunto:

Las precauciones contra incendios no han sido menos atendidas que las de la estética. Cubre la embocadura por completo, un telón metálico, montado con arreglo a las prescripciones legales y al nivel de cuya parte superior se halla establecido un tubo de hierro taladrado con pequeños y numerosos agujeros que en caso necesario mojarían aquél convenientemente y verterían una copiosa lluvia sobre el tablado de prosenio, produciendo un aislamiento completo entre la sala y el escenario. Dos bocas contra incendios, provistas de sus respectivas mangas y situadas en los ángulos de intersección de los palcos de prosenio con la embocadura a la altura de un metro sobre el tablado, otra en el fondo del escenario y una espaciosa puerta en el mismo que abre hacia afuera en un espacio libre de toda edificación, completan las precauciones adoptadas en la previsión de estos terribles siniestros y ofrecen la seguridad de ser fácil y prontamente sofocado el que por cualquier evento pudiera iniciarse.

Ya hemos comentado las precarias condiciones de conservación de los teatros y la combustibilidad de los materiales empleados en su construcción: exceso de madera, cortinas del escenario, lienzos de la decoración, etc. En este sentido, este nuevo teatro se exponía a sufrir los riesgos que comportaba su construcción:

*El arco de prosenio o embocadura de once metros de ancho por 9,70 de alto y artística y primorosamente ornamentado sirve de marco al telón de boca, que constituye una perfecta y acabada obra de arte. Unos cortinajes rojos que un Pierrot separa, para dar vista al fondo del cuadro, decoran el templo del arte [...]
Los tabiques divisorios de los palcos, de madera pintada de*

color nogal, con filetes negros, ostentan en su parte superior un bordón de terciopelo rojo y terminan en un adorno de hojas de acanto de color blanco y dorado. El fondo de los palcos se halla entapizado con papel igualmente rojo y adornado de oro.

Como podemos comprobar, presentaba decoraciones en telas aterciopeladas y sobre madera, igual que gran parte de la estructura del propio teatro, tal y como constatamos en la memoria primitiva:

En las divisiones de palcos y antepalcos carpintería de taller pintada. Suelo forjado y entarimados en escenario, platea y palcos y antepalcos, cubiertos los forjados con pizarra y baldosa común, según el uso de la pieza, paso o sala. Escaleras de ida y vuelta y de ida sola y de caracol con pasamanos de hierro forjado. Tabiques de madera en las divisiones de palcos y antepalcos [...].

Todo esto que hemos venido comentando predisponía necesariamente para que el teatro acabara siendo pasto de las llamas, a poco que hubiera un descuido o se dieran una serie de circunstancias que impidieran una reacción inmediata. En la función celebrada la noche del 13 de enero de 1893 ocurrió un episodio lamentable en la aún corta vida del Teatro López de Ayala, a causa del sistema que todavía se utilizaba para su alumbrado.

Ese viernes se despidió la compañía de ópera dirigida por Modesto Subeyas Basch con *Los Puritanos*, ópera en tres actos con libreto de Carlos Pépoli y partitura musical de Vincenzo Bellini. Todo discurría con normalidad, la misma que había caracterizado las representaciones de esta compañía desde que debutara la víspera de Reyes. Pero, en un momento, un incidente alteró esta normalidad de la que hablamos, influyendo en el desarrollo de la función. Como sucede siempre con estas cosas, de manera inesperada, dos quinqués colocados en el escenario se inflamaron y faltó muy poco para que se propagara a todo el edificio. Gracias a la intervención de un bombero, presente en la función, se pudo apagar el petróleo en el acto, sin que las llamas prendieran un bastidor próximo. Se logró que todo quedara en el susto, pero la preocupación entre el público asistente y los aficionados al teatro en general fue en aumento, ya que, al parecer, con ese

habían sido ya dos los casos de incendio, producidos en el Teatro López de Ayala. El temor, entonces, era que pudiera producirse alguno más.

Con tal motivo se dirigió un telegrama al Ministro de la Gobernación para que hiciera valer los reglamentos. En el telegrama venía a decirse que en Badajoz había luz eléctrica para el alumbrado público y particular desde hacía más de dos años y, a pesar de esto, el teatro se iluminaba con petróleo. En *La Región Extremeña* del 19 de enero de 1893, número 2.213, se comentó que el Teatro López de Ayala no volvería a abrir sus puertas hasta que no tuviera instalada la luz eléctrica, se hubiera colocado un telón metálico y el edificio reuniera las medidas de seguridad que exigía el reglamento, puesto que, también se supo, de las tres puertas que comunicaban el paraíso con las demás localidades, que en caso de urgencia podían facilitar la salida, se habían cerrado dos por orden de los dueños. Ya unos meses antes, en *El Orden* de 14 de noviembre de ese mismo año, número 462, se comentó que el Gobernador Civil había ordenado a los dueños del Teatro López de Ayala que dotaran el edificio de los útiles y materiales necesarios para evitar los efectos de un incendio. Se colocaron para ello las bocas de riego, mangueras y doce espuelas de arena en los sitios designados por los bomberos. Al servicio de bomberos se le equipó con un sencillo y vistoso uniforme, estando organizados y dirigidos por el señor Sampérez, promotor del Gimnasio de la ciudad.

La Región Extremeña del 24 de marzo de 1894 en su número 2.582, dio a conocer que los dueños del teatro, por fin, se habían convencido de la necesidad de establecer el alumbrado eléctrico. En abril aún se planteaban dudas al respecto y se confiaba en que el Gobernador cumpliría su ofrecimiento acerca del alumbrado del teatro y que este no abriría si no se sustituía el petróleo por la luz eléctrica. El día 10 de mayo de este año se verificó la prueba de la luz eléctrica en el teatro. La sala estaba brillantemente iluminada, tanto que se pensó en la posibilidad de eliminar su intensidad en algo durante la representación, para poder apreciar los efectos escénicos. Los focos colocados fueron 52 que, con los 6 de la embocadura del escenario, componían 58 y, como la potencia de cada uno era de 25 bujías, se conseguía alumbrar la sala por medio de 1.400 de estas. El escenario también estuvo muy alumbrado. El acontecimiento dio motivo a las autoridades para celebrarlo como una auténtica fiesta a la que asistieron el Gobernador, el Alcalde y representantes de la prensa.

3. EL *OTRO* INCENDIO DEL TEATRO LÓPEZ DE AYALA

Ni que decir tiene que el Teatro López de Ayala, desde el año de su inauguración, acaparó la vida escénica de la localidad. Incluso se prestó como espacio público para otros cometidos: conferencias, mítines políticos, acontecimientos sociales (homenajes o actos benéficos), etc. Con la irrupción del cinematógrafo en las primeras décadas del siglo XX se fue reconvirtiendo en sala de proyecciones, coincidiendo con el descenso de los espectáculos y representaciones teatrales. Pero continuó siendo el espacio de referencia cultural de la ciudad.

El 14 de agosto de 1936, sin embargo, todo cambiará. Ese día se produjo la entrada de manera violenta en la ciudad de los sublevados contra el régimen republicano, iniciado con el golpe de estado del 18 de julio, que se prolongará durante algunos años, en ese episodio de la historia de nuestro país conocido como la Guerra Civil.

Ese día contempla uno de los episodios más tristemente célebres de toda la contienda. La historia lo ha recreado con diferentes matices, según el bando contendiente que lo refiriera, pero todos lo conocen como el día de *la matanza de Badajoz*.

Quienes se han ocupado de describir los dramáticos acontecimientos de la entrada de las tropas rebeldes en la ciudad apenas mencionan, como un hecho episódico más, los sucesos que otorgaron protagonismo al Teatro López de Ayala.

La ocupación del Cuartel de la Bomba, donde el coronel Puigdemgolas, responsable de la defensa de la ciudad, había instalado el puesto de mando, y la del Baluarte de Santiago (conocido popularmente como Memoria de Menacho) para despejar la zona y permitir el acceso del II Tabor de Regulares de Ceuta por las brechas del edificio de Correos y puerta Pilar, fueron consideradas claves por el Comandante Castejón para la ocupación definitiva de la ciudad.

Todos estos enclaves que hemos mencionado se sitúan próximos al Teatro López de Ayala en un radio no mayor a 300 metros. Es decir, que por azares del destino, el teatro se encuentra en el camino que las tropas invasoras han escogido para adentrarse en la ciudad (ver anexo I).

Siendo así, es fácilmente comprensible que varios milicianos (defensores de la ciudad), que estaban siendo obligados a replegar sus posiciones, se hicieran fuertes en el Teatro López de Ayala. Sin entrar a

considerar las diferentes versiones que existen sobre el episodio que se sucede a continuación, podemos considerar como la más fiable la que apunta a que varios legionarios, pertenecientes a las tropas asaltantes, mediante granadas de mano, incendiaron el teatro para provocar la salida de los allí atrincherados, al tiempo que se acompañaban de fuego, metralla y apoyo aéreo. Así lo afirman Pilo, Domínguez y De la Iglesia (2010: 102) en su libro sobre la *matanza* de Badajoz.

Estos mismos autores dan cuenta de los periodistas internacionales que al día siguiente entran en la ciudad para narrar lo que ven a su paso. Mario Neves (*Diario de Lisboa*), Jacques Berthet (corresponsal de *Le Temps* en Lisboa) y Marcel Dany (agencia *Havas*), con la autorización que reciben en la Comandancia por parte de Agustín Carande Uribe, destacado falangista de Badajoz, inician su recorrido por algunas calles de la ciudad.

Uno de los primeros lugares de mayor relevancia que visitan fue la Plaza de Minayo, conocida entonces también como la Plaza de Moreno Nieto, por situarse en ella un busto en su memoria. En esta plaza se encuentra ubicado, como entonces, el Hospital Provincial, sobre el que habían caído varias bombas que provocaron el destrozo de varias dependencias de enfermería. También observan que el Teatro López de Ayala, a escasos metros del Hospital, se encuentra *completamente destruido por el fuego*. En nota adicional los autores añaden que:

El teatro López de Ayala no se incendió a consecuencia de los bombardeos, sino por la acción de los legionarios de la V Bandera cuando, tras lograr entrar en Badajoz, fueron atacados por fuego de fusilería por un grupo de milicianos que se habían parapetado en dicho teatro. Para acabar con la resistencia, lanzaron bombas de mano hacia el interior que, al estallar, provocaron el incendio que dejó prácticamente destruido el teatro.

Otro periodista Jean d'Esme, corresponsal del periódico francés *L'Intransigeant* envía desde Badajoz un artículo (ver anexo II) que vio la luz el día 27 de agosto de 1936 en el número 20750, página 3. El título ya es suficientemente ilustrativo: *Badajoz l'épouvantée* (Badajoz la aterrorizada). El comienzo del párrafo subtítulo *À travers les ruines* (Entre las ruinas) hace referencia a la impresión que provocó en el

periodista la contemplación del teatro arrasado por el fuego. Incluimos la traducción cuidada:

Voy a pie por Badajoz. Todas las calles son literalmente un enjambre de tropas - legionarios, fusileros marroquíes, guardias civiles, falangistas, aviadores-.

En todas las ventanas, en todas las puertas, en todos escaparates banderas blancas. En la calle San Juan -una auténtica calle española, estrecha y empinada, que concentra las principales tiendas de la ciudad- observo las dependencias robadas, saqueadas, vacías de muebles, escaparates arrancados, puertas rotas, suelos cubiertos de escombros de todas clases.

Después me dirijo al teatro.

Tras su fachada aún en pie y que podría engañar, el incendio que lo ha devastado, acaba de extinguirse. Pasando por encima de las vigas carbonizadas, humeantes todavía, deslizándome entre los pliegues de las paredes desvencijadas, llego a la sala principal. Y de repente ante mis ojos el más fantástico, el más conmovedor espectáculo de devastación. Algo indescriptible: toneladas de escombros y de hierros torcidos, ennegrecidos, forman un caos de restos que se apilan hasta el segundo piso en el que me encuentro. Y de este montón de hierros y piedras sobresalen dos piernas, calcinadas...

4. LA RECONSTRUCCIÓN DEL TEATRO LÓPEZ DE AYALA Y LAS RAZONES DE SU SUPERVIVENCIA

En el Archivo de la Diputación Provincial de Badajoz se encuentra un expediente con la portada de la Secretaría de la Diputación Provincial de Sevilla relativo a la reconstrucción del Teatro López de Ayala. Se compone de 35 documentos, que detallamos en el anexo III, y que dan una idea de la tramitación administrativa seguida en la solicitud de autorización para la reconstrucción del Teatro López de Ayala. Nosotros, para no alargar en exceso este artículo, nos referiremos solamente a uno de esos documentos: el de la peritación que hacen las Compañías Aseguradoras un años después,

prácticamente adornada de apreciaciones subjetivas e interesadas.

La tramitación se prolongó durante más de dos años desde que ocurrió el incendio. Solo a partir del mes de noviembre de 1938 los propietarios dispondrán de la pertinente autorización para reconstruir el teatro. Esta tardanza administrativa está más que justificada por las circunstancias en que se encontraba el país, todavía en plena guerra civil que, como sabemos, no se dará por acabada hasta abril de 1939.

La cronología del proceso de reconstrucción permite diferenciar varios momentos:

a) Peritación de los daños e inicio del proceso. Toda la tramitación se iniciará casi un año después del incendio, concretamente a partir de abril de 1937, cuando las Compañías de Seguros del Teatro López de Ayala realizan sus pertinentes peritaciones.

b) Proyecto de reconstrucción. A partir del mes de enero de 1938 y hasta septiembre de ese año se desarrolla todo el proceso de tramitación administrativa para conseguir las autorizaciones oportunas.

- Mayo de 1938: Informe justificativo para el inicio de las obras, elaborado por el arquitecto Luis Murillo y solicitud del representante de los propietarios, Carlos A. Doncel, para que se periten y valoren los daños.

- Julio de 1938: Instancia y proyecto de reconstrucción, requisitos para iniciar el expediente, informe sobre conducta y propiedades del representante de los propietarios, requerimientos sobre si el Ayuntamiento de Badajoz autoriza las obras por estar la parcela libre de alineación o proyectos de reformas urbanísticas, valor catastral anterior al incendio, informe favorable de la fiscalía de la vivienda y valoración de los daños por el arquitecto provincial.

- Agosto de 1938: recopilación de toda la información requerida y su correspondiente tramitación administrativa.

- Septiembre de 1938: autorización definitiva para la reconstrucción del teatro, aunque con trámites pendientes que deben ser completados.

c) Reconstrucción a cargo de los propietarios, por cuenta propia, a la espera de alguna subvención o ayuda proveniente del Estado, cuando este elabore una Ley que aborde la reconstrucción del país, siempre que incluya un apartado referido a locales de espectáculos.

La documentación encontrada es muy importante para conocer detalles claves tanto de la propia reconstrucción o de las características y condiciones del teatro, como de las causas del incendio, aunque en esto

último todo esté muy mediatizado por la percepción que aporta solo una de las partes del conflicto que, como es lógico, achaca toda la culpa al otro bando.

Incluso, se aprecia una evolución interesada del representante de los propietarios que es quien tramita todo el expediente de solicitud de autorización. En los primeros escritos no entra en consideraciones políticas o juicios de valor. Sin embargo, cuando el expediente está concluido y la autorización aprobada, a pesar de que se indica claramente que “no pueden informar sobre el grado de adhesión al Movimiento Nacional, por no existir personas que le garanticen, y únicamente se muestra desde su iniciación, simpatizante con el Movimiento”, Carlos A. Doncel, consciente de que sus representados no obtendrán ayuda alguna para la reconstrucción del teatro, a pesar de todo el largo proceso vivido, hará apreciaciones de evidente calado político al afirmar que “dicho edificio fue incendiado por los rojos antes de la huida’ y que ‘fue vilmente quemado por la horda roja el día de su huida”, completamente coincidente con las primeras peritaciones que, interesadamente, hicieron las compañías aseguradoras para ahorrarse las indemnizaciones correspondientes.

Aunque eso es así, y por tanto con las precauciones oportunas ante apreciaciones o valoraciones interesadas, a través de la documentación conocemos una versión de los hechos. Del informe de las aseguradoras se extrae que hubo varios focos de incendio y no uno solo:

El fuego se desarrolló y tuvo su mayor intensidad en la parte de la finca destinada a teatro, sin poder precisar a ciencia cierta el punto en el cual debió empezar. existen (sic) otros cuatro focos de incendio que no llegaron a desarrollarse (sic) separados del principal del Teatro, siendo visibles los restos de los que están en las oficinas de Aguas de Gévora y en la escalera que desde la fachada principal sirve a las galerías del teatro, habiendo por contra desaparecido ya, por obra de los inquilinos, los restos de los focos que, nos refieren, estaban en la vivienda del conserje y en las oficinas de las líneas automovilísticas Brito.

En cuanto al desarrollo del incendio, siempre según las apreciaciones que realizaron los peritos de estas compañías aseguradoras:

[...] por el examen de los restos materiales del incendio deducimos que la techumbre del Teatro, con su armazón de hierro, debió derrumbarse después de estar ardiendo desde bastante tiempo el mobiliario y los pisos puesto que al levantar los escombros no hemos encontrado resto alguno de madera que no fuese reducida a cenizas, lo que no hubiera ocurrido si cubierta y tabiques se hubiesen hundido al poco tiempo de iniciarse el incendio, ya que el material amontonado, hubiera necesariamente ahogado el fuego, por lo menos en algunos sitios.

Después las compañías hicieron apreciaciones interesadas sobre autoría del incendio, con una clara intención de eludir las indemnizaciones:

Esto hace suponer no solamente que el incendio ha sido provocado intencionadamente sino que para que alcanzara tal intensidad y se desarrollara en tal forma tuvo que ser alimentado por materias altamente combustibles.

A continuación, basándose en las opiniones de los vecinos y “cuantas personas se decían enteradas de los hechos ocurrir”, detallaron las circunstancias del incendio:

Desde varios días antes del 14 de agosto los locales del Teatro habían sido invadidos por milicianos, quienes lo utilizaban como cuartel y -al parecer- como pequeño puesto de municionamiento (respecto a este último extremo varios testigos manifiestan que mientras duró el incendio se oyeron explosiones como de granadas de mano y cartuchos. El día 6 de agosto una bomba de avión cayó encima del escenario y el día 9 del mismo mes otra explotó en la vidriera de la escalera. Todos los vecinos abandonaron entonces sus viviendas que fueron ocupadas por los milicianos saqueándolas e inutilizando muebles, colchones y ropa. Las puertas de entrada de los pisos presentan todavía señales de violencia.

La descripción, más propia de un cronista que de un perito de una compañía aseguradora, que debería limitarse a un informe técnico exclusivamente, continuó en estos términos:

El día 14 de agosto por la tarde, al entrar en Badajoz las fuerzas del Ejército Nacional, hubo tiroteo entre los milicianos que disparaban desde la cubierta del Teatro, contra los aviones y desde las ventanas de las viviendas contra las fuerzas del ejército, que respondieron eficazmente, según se puede apreciar todavía por los impactos en las paredes.

Las valoraciones y juicios políticos continúan:

Después del combate y del incendio se encontraron tres cadáveres de rojos en la finca: un sargento muerto de herida en el pasillo del piso segundo, esquina Valdivia a Plaza Minayo, otro, cabo o sargento, caído en el portal de las oficinas de Brito y al cabo de unos días se observó que había otro militar o miliciano muerto en un trozo de la azotea del Teatro, que no se había derrumbado todavía, siendo su cadáver levantado por el inspector del Cuerpo de Seguridad S. Acero.

Debe tenerse en cuenta la descripción interesada que venimos transcribiendo, puesto que este informe se redactó casi un año después de los hechos, concretamente el 7 de junio de 1937. Es decir, los peritos no accedieron al teatro incendiado en los días siguientes con lo que todo lo que registraron en su informe fueron opiniones que recogieron de “cuantas personas se decían enteradas de los hechos ocurridos”.

Como estamos viendo, más que un detalle de los daños causados y su valoración, el informe, que lleva por título *Acta de Peritación*, fue un interesado alegato político:

De las muchas versiones que circulan acerca del origen del fuego, la más verosímil, recogida por la prensa y que

compartimos, es que este haya sido provocado por los milicianos rojos, al verse perdidos tanto más que varios testigos afirman que el fuego empezó antes de entrar en Badajoz las fuerzas de nuestro ejército. Descartamos por lo tanto la versión, que no tiene confirmación alguna, de que haya sido producida por nuestros soldados, por orden de sus Jefes, para evitar que los rojos, que se hacían fuertes en el Teatro, le produjeran más bajas (Había caído un sargento de regulares a consecuencia de un disparo hecho desde el interior del Teatro) como también otra, de que haya sido producido por efecto de las bombas de avión, puesto que las pequeñas bombas lanzadas por los aviones, difícilmente podían producir un incendio de tanta magnitud y los varios focos de incendio, antes mencionados, indican claramente que el fuego ha sido provocado intencionadamente.

El informe peritado se cerró con la descripción del teatro, pero sin concretar ni valorar los daños registrados:

[...] el edificio asegurado está situado en la Plaza Minayo esquina Paseo Pi y Margall (hoy del General Franco) dando el otro costado a la calle Rubén Landa (hoy Pedro de Valdivia). Está compuesto de planta baja y dos pisos, destinados a viviendas oficinas y entrada al Teatro, en su parte periférica, siendo destinada al Teatro propiamente dicho su parte central. La construcción es de mampostería y ladrillo, pisos de madera con pavimento de pizarra o baldosín en las viviendas, pavimentos entarimados en el Teatro, revestidos todos inferiormente por cielos rasos de cañizo y cal. La cubierta es de tejas sobre armazón de madera en la parte destinada a viviendas, y de uralita sobre armazón de hierro en el Teatro, uralita sobre armazón de madera en el escenario. Tiene anexos (sic) sin comunicación, dos pabellones destinado uno a garage (sic) y otro a garage (sic) y taller de reparaciones, de sola planta baja, con paredes de mampostería y ladrillo y cubierta de tejas y ladrillo tubo Bergmanen el Teatro y descubierta

en las viviendas. La calefacción del Teatro era por agua caliente. La cabina del cine tenía sus puertas de hierro y estaba incomunicada con el interior del Teatro, de acuerdo con lo prescrito en la ley.

Además, 'En el Teatro habían dado en el año último un número de representaciones inferior al que estaba prescrito en la póliza.

El acta de peritación fue firmada por José Almagia Gentili, vecino de Madrid, nombrado por las compañías aseguradoras y Luis Morcillo Villar, vecino de Badajoz, nombrado por uno de los propietarios del teatro, Manuel de Juan Rodríguez, y se fechó en Badajoz a 7 de junio de 1937, reflejando las apreciaciones realizadas en el lugar de los hechos el día 1 de abril y siguientes.

5. CONCLUSIÓN

Hablar de incendios y de teatros ha resultado siempre una combinación llamativa, pero real. Los materiales que se utilizaron para la construcción de los teatros y para sus decoraciones los convertían en pasto seguro de las llamas, dadas las técnicas de iluminación existentes, hasta que se generalizó el uso de la electricidad, a principios del siglo XX.

El Teatro López de Ayala, además de los incendios y conatos de los mismos sufridos como cualquier otro teatro, incluye en su ya dilatada existencia (130 años) un episodio relacionado con el fuego que no tuvo que ver ni con los sistemas de iluminación ni con ninguna causa, digamos, normal o natural.

El teatro de Badajoz fue protagonista, sin quererlo, de la entrada de las tropas *nacionales* en la ciudad el 14 de agosto de 1936. Se concitan un conjunto de circunstancias adversas que otorgan al Teatro López de Ayala un protagonismo que no buscó. Tuvo la mala suerte de encontrarse a escasos metros de donde se produjo el boquete de la muralla por la que entran los rebeldes (Cuartel de la Bomba, Memoria de Menacho, Puerta del Pilar); tuvo la mala suerte de servir de resguardo a varios milicianos defensores de la ciudad que, en su retirada, se refugian en el Teatro López de Ayala desde el que seguir ofreciendo resistencia; tuvo la mala suerte de ser utilizado como desahogo del odio acumulado y cainita que tantos

episodios lamentables arrojó la contienda civil.

Hay todavía muchos episodios de la historia de este teatro que son desconocidos por la ciudadanía. Este, referido a su incendio en los inicios de la Guerra Civil y todo lo relacionado con el expediente de su reconstrucción, es uno de ellos.

Hemos querido contribuir a completar esa historia. En la documentación encontrada y comentada, aparte de darse a conocer el expediente abierto por las aseguradoras y la Administración, a requerimientos de la propiedad, hay información sobre un episodio desconocido hasta ahora, pero que forma parte de los tristes y dramáticos acontecimientos que son recordados como *la matanza de Badajoz*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍEZ BORQUE, J.M.^a *et alii* (1988). *Historia del Teatro en España II. Siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus.
- PILO ORTIZ, F. *et alii* (2010). *La matanza de Badajoz ante los muros de la propaganda*. Madrid: Libros libres.
- SEPÚLVEDA, R. (1888). *El corral de la Pacheca*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- SUÁREZ MUÑOZ, Á. (1997). *El Teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y Estudio*. Madrid: Támesis¹.
- ____ (1996). “El teatro en la ciudad de Badajoz en el siglo XIX. Los comienzos”. *Revista de Estudios Extremeños* 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, Á. y SUÁREZ RAMÍREZ, S. (2002). “Espectáculos parateatrales en Badajoz en el siglo XIX (hasta 1886)”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 11, 257-296.
- ____ (2006). “El teatro clásico del Siglo de Oro en Badajoz (1860-1900)”.

1. Puede verse la tesis de doctorado de Ángel Suárez Muñoz, dirigida por el profesor José Romera Castillo, en la web del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/angelsuarez.pdf> [20/05/2017].

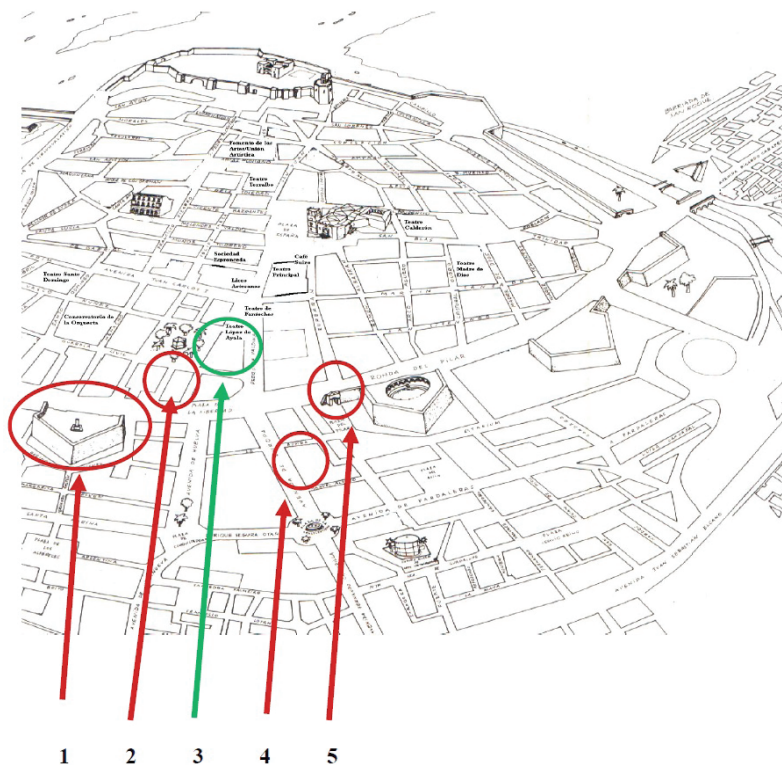
Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica 15, 85-96.

Recibido el 16 de marzo de 2017.

Aceptado el 5 de abril de 2017.

ANEXOS

Anexo I: Plano de la ciudad con indicación de la situación del Teatro López de Ayala y escenarios relevantes en la entrada de las tropas rebeldes en la ciudad el 14 de agosto de 1936.



- (1) Baluarte de Santiago, conocido popularmente como Memoria de Menacho
- (2) Edificio de Correos
- (3) Teatro López de Ayala
- (4) Cuartel de la Bomba
- (5) Puerta Pilar

Anexo II: Artículo firmado por Jean d'Esme, corresponsal del periódico francés *L'Intransigeant* publicado el día 27 de agosto de 1936 en su número 20750, página 3.

EN ESTREMADURE

Badajoz l'épouvantée

Badajoz, 22 août (par avion via Lisbonne). — L'hôtelier qui me reçoit est blême, hâve, fébrile. Il a une figure creuse et des joues broussailleuses que hérise une barbe de trois jours.

Nous bavardons cinq minutes, sur le seuil de la porte.

— Parcourez la rue principale, la calle San Juan... Jetez un coup d'œil sur le théâtre et à la Plaza de Toros...

Je demande :

— Ça été dur ?

Il lève sur moi des yeux rougis par l'insomnie. Ses paupières lourdes cli-gnottent.

— Horrible ! Pensez que durant six jours nous avons attendu le massacre. Moi et les miens nous figurions sur la liste rouge où étaient relevés les noms et les adresses de tous ceux qui devaient être supprimés dès que se présenteraient les troupes nationalistes... Ce qui nous a sauvés, c'est l'avance foudroyante des légionnaires de Castille... C'est à eux que 2.000 commerçants de la ville doivent la vie...

A travers les ruines

Je m'en vais à pied à travers Badajoz. Toutes les artères fourmillent littéralement de troupes — légionnaires, tirailleurs marocains, gardes civiques, phalangistes, aviateurs.

A toutes les fenêtres, à toutes les portes, à toutes les vitrines, des drapeaux blancs. Dans la calle San Juan — une vraie rue espagnole, étroite et montante, que bordent les principales boutiques de la ville — je note les magasins pillés, saccagés, vides de meubles, vitrines défoncées, portes crevées, sol jonché de débris de toutes sortes.

Puis j'atteints le théâtre. Derrière sa façade encore debout et qui pourrait faire illusion — l'incendie qui l'a dévasté achève de s'éteindre. Enjambant les poutres calcinées, fumantes encore, me glissant entre les pans de murailles branlants, j'atteints la salle. Et j'ai soudain sous les yeux le plus fantastique, le plus poignant des spectacles de dévastation. Quelque chose d'indescriptible : des tonnes de gravats et de ferraille tordue, noircis, formant un chaos de décombres qui montent jusqu'à la hauteur du second balcon où je suis...

Et de cet amas de fer et de pierres, deux jambes sortent, calcinées...

Je vais plus loin, vers la Plaza de Toros. Tout au long de ma route, les murs de la ville m'exhibent la même sinistre lèpre dont les ont marqués les rafales de mitrailleuses, les éclats d'obus, les entonnoirs des bombes !...

Une escouade de gardes civiques passe à me frôler, encadrant un milicien du Front populaire. L'homme est maigre, avec une tête hâve que barbouille une barbe de plusieurs jours. Il a les poings liés. On vient de l'arrêter. Il va être jugé — et fusillé, et il le sait. Il sait qu'il vit ses dernières heures. Adossé aux murs, tandis que ses gardes procèdent aux formalités d'usage, il tourne machinalement la tête de droite à gauche, sans arrêt...

D'autres piquets de gardes arrivent, amenant encore des prisonniers, par deux, par trois, poings liés.

Puis une femme, hurlante, toute jeune. Sur sa robe à fleurs, en longues, des maculures de sang. On la pousse au milieu des hommes qu'on a précédemment amenés. Elle continue à vociférer les mêmes mots qu'on me traduit :

— J'ai dix-huit ans... J'ai dix-huit ans...

Le lieutenant de la garde civique debout à côté de moi et que je regarde me dit lentement, tristement :

— C'est vrai, elle a dix-huit ans, et c'est elle qui a dirigé le pillage des magasins de la rue principale, et c'est elle qui, à coups de couteau, de sa propre main, a tué les deux vendeuses qui la suppliaient à genoux de leur laisser la vie... Cette lutte est atroce !...

◇◇◇

Je m'en vais...

Sur le trottoir en face du portail de la Plaza de Toros, des femmes sont assises par terre. Elles se taisent pour la plupart, les yeux rivés sur le bâtiment qui surgit tout près, de l'autre côté de la rue. D'autres pleurent, la tête enfouie dans leur bras replié. L'une sanglote, le poing collé à la bouche...

Ce sont les mères ou les épouses des détenus qui attendent là des nouvelles, qui espèrent la joie suprême d'embrasser celui que le peloton va emmener dans quelques instants !

A 4 heures, comme je regagne l'hôtel, on vient m'annoncer :

— Olivenza vient d'être prise. Vous pouvez y aller.

Nous sautons en voiture et partons le long de la route, toujours bordée de cadavres, toujours jalonnée d'autos abandonnées, toujours empuantée de pestilences...

Nous mettons vingt-cinq minutes pour accomplir le trajet. Et nous entrons dans le gros bourg.

Sur les 5.000 habitants qui le peuplent, nous en apercevons tout juste une vingtaine. Les autres demeurent terrés au fond de leurs maisons hermétiquement closes des fenêtres aux portes...

Sur la place centrale, quelques groupes de civils, des femmes surtout.

Notre auto est la première auto civile qui pénètre dans le village. Nous sommes acclamés.

Pour le salut du Front populaire

Les poings, le salut du Front populaire, fermés une heure plus tôt, s'ouvrent pour le salut phalangiste... Les détachements de gardes civiques et de miliciens qui ont occupé le bourg voici une heure patrouillent encore le long des rues, perquisitionnant, fouillant !...

Nous sommes accueillis à notre retour par une immense rumeur. La place de l'hôtel de ville est noire d'une foule hurlante qui entoure l'avion gouvernemental abattu avant-hier tandis qu'il bombardait la ville... C'est un avion ultra moderne, de marque anglaise, type de chasse. La trappe aux bombes demeure ouverte. Il est presque intact, son hélice seule ayant éclaté.

La foule le touche, le palpe, stationnant sur la place, sans cesse grossie par des flots de nouveaux arrivants.

◇◇◇

Une heure plus tard — cependant que j'achève cet article — un immense cri m'amène à ma fenêtre. Ce sont les camions ramenant une partie de la colonne partie ce matin à l'assaut de « pueblos » environnants qui rentrent en ville au milieu des acclamations.

Don Benito, Albuquerque, Olivenza, La Nava, Montijo, et de nombreux autres « pueblos » de la province viennent d'être soumis.

JEAN D'ESME.

Tous droits réservés « Intransigeant » 1936. Reproduction, même partielle, interdite.

H
pro
feu
con
se d
C'
E
là-b
très
la d
la s

C
ca,
dan
renf
mot
rieu
lend
- Sc
rent
ter.
vers
mal
Fi
gou
rom
trév

Le

Le
Di
Jace
mori
se t
légé
Hi
goss
Hue
salir
les
goss
O
on
arm
sont
plac
forn
qu'
être
Le
Ce
Et
lign
crou
l'om
ils
dre
mes
ils
d'an

Le

Is
et
mur
Une
les
et d
venu

Is

Un

Un

Un

Un

Un

Un

Anexo III: Relación de documento que componen el expediente sobre incendio y reconstrucción del Teatro López de Ayala de Badajoz.

1) Acta de peritación que realizó la Compagnie d'Assurances Generales. Póliza nº 2919, la Catalana Sociedad Española de Seguros con número de póliza 27582 y Covadonga S.A. de Seguros, con número de pólizas 1872, fechada en Badajoz el siete de junio de 1937.

2) Memoria descriptiva del Proyecto de Reconstrucción del Teatro López de Ayala de Badajoz, fechada en enero de 1938 en Badajoz por el arquitecto Luis Murillo.

3) Informe justificativo del comienzo de las obras de reconstrucción del teatro, firmado por el arquitecto Luis Murillo y fechado en Badajoz el dieciséis de mayo de 1938.

4) Solicitud que dirige el señor César A. Doncel, como agente de cambio y bolsa, en calidad de representante de los propietarios, al Ministro del Interior para que los técnicos del Ministerio inspeccionen el teatro y tasan los daños causados con vistas a autorizar las obras de reconstrucción, fechada en Burgos el treinta y uno de mayo de 1938.

5) Escrito que remite al señor Juan Talavera, como arquitecto Jefe de la Sección Técnica del Servicio Nacional de Regiones devastadas y reparaciones, el secretario de la Comisión, fechado en Sevilla el 14 de julio de 1938, por el que le remite instancia y Proyecto de reconstrucción del teatro.

6) Escrito que remite el señor Juan Talavera al Presidente Delegado de la Comisión de la 4ª zona de regiones devastadas y reparaciones, indicando los datos que se precisan para la tramitación del expediente de reconstrucción del teatro, fechado en Sevilla el 20 de julio de 1938.

7) Solicitud que dirige el Presidente Delegado del Servicio de regiones devastadas al señor Delegado de Orden Público de Badajoz, sobre informe reservado que solicita acerca de la conducta social y patriótica, fortuna y medios de vida de D. César A. Doncel, fechado en Sevilla el 22 de julio de 1938.

8) Solicitud que dirige el Presidente Delegado del servicio de regiones devastadas al Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Badajoz acerca de si el Teatro López de Ayala puede estar afectado de alguna alineación o proyecto de reforma legalmente aprobado y vigente, firmado en Sevilla también el 22 de julio de 1938.

9) El mismo Presidente Delegado dirige un escrito al señor Administrador de la Propiedad y Contribución territorial de Badajoz para que certifique el valor que el catastro le tuviera asignado al Teatro López de Ayala antes del 18 de julio de 1936. El escrito de solicitud está fechado en Sevilla también el 22 de julio de 1938.

10) El Presidente Delegado del Servicio de regiones devastadas solicita al señor César A. Doncel el título de propiedad sobre el teatro, declaración jurada sobre su fortuna y demás propiedades (muebles, inmuebles, valores) y cálculo de los daños causados sobre ellos y copia de los planos para completar el expediente, fechado en Sevilla el 22 de julio de 1938.

11) Escrito que dirige el Presidente Delegado del servicio de regiones devastadas al Arquitecto Municipal de Badajoz (Rodolfo Martínez González) para que le remita el aprecio del daño causado en el teatro como consecuencia de la guerra e informe acerca de si la pérdida sufrida en el edificio es total o parcial, así como la vida del inmueble hasta julio de 1936. El escrito está fechado en Sevilla el 22 de julio de 1938.

12) El Presidente Delegado del Servicio de regiones devastadas dirige al Sr. Fiscal de la Vivienda de Badajoz un escrito solicitándole informe sobre si tiene alguna objeción a la reconstrucción del teatro. Lleva fecha de 22 de julio en Sevilla.

13) Escrito que dirige Carlos A. Doncel al Sr. Presidente Delegado del servicio de regiones devastadas respondiendo a sus requerimientos del escrito de fecha 22 de julio (documento 10). Está fechado en Badajoz el 31 de julio de 1938.

14) Escrito que firma el oficial del Catastro en respuesta al documento 9 en el que indica que el valor catastral del edificio teatro a 18 de julio de 1936 era de 674.800 pesetas. Está fechado en Badajoz a 1 de agosto de 1938.

15) El arquitecto municipal certifica que el edificio teatro no está afectado por alineación ni proyecto alguno de reforma. Es respuesta al documento 8 y está fechado en Badajoz el 1 de agosto de 1938.

16) Respuesta de la fiscalía de la vivienda al escrito consignado como documento 12, indicando que no tiene nada que objetar a la reconstrucción del Teatro López de Ayala. Está fechada en Badajoz a 1 de agosto de 1938.

17) Oficio de la Delegación de Hacienda adjuntando valor de la finca Teatro López de Ayala antes del 18 de julio. Está fechado en Badajoz a 1

de agosto de 1938. Responde al documento 9.

18) Oficio firmado por el alcalde accidental acompañando certificación del arquitecto acerca de que el teatro no se encuentra afectado por alineación o proyecto de reforma, respondiendo al documento al documento 8. Está fechado en Badajoz a 2 de agosto de 1938.

19) Escrito de la Delegación de Seguridad interior, orden público e inspección de frontera por el que se da cuenta de bienes y adhesiones políticas del Carlos A. Doncel, tal y como se solicitaba en el documento 7. Está fechado en Badajoz el 6 de agosto de 1938.

20) Informe que realiza el arquitecto municipal en respuesta al requerimiento consignado como documento 11, acerca de si las pérdidas y daños sufridos por el teatro son totales o parciales. Está fechado en Badajoz a 10 de agosto de 1938.

21) Es un documento complementario del anterior. Se refiere al informe que eleva el arquitecto municipal sobre las características de la construcción del teatro y los daños sufridos por el incendio. Asimismo realiza estimación sobre el coste de los daños sufridos, concretados en 216.740 pesetas. Está fechado en Badajoz a 10 de agosto de 1938.

22) Oficio de remisión del informe anterior, firmado por el arquitecto municipal y fechado en Badajoz a 10 de agosto de 1938.

23) Declaración jurada que presentan los hermanos Juan, Restituto, Ramona y Luis Rodríguez, propietarios a partes iguales del Teatro López de Ayala, acerca de la finca que poseen, bienes e hipotecas sobre ella. Está fechado en Badajoz a 18 de agosto de 1938.

24) Informe que firma Juan Talavera y que dirige al Sr. Presidente Delegado de la Comisión de la 4ª zona de Regiones devastadas y reparaciones acerca de estimar que las obras de reconstrucción del teatro pueden ser autorizadas. Recopila datos que se han ido facilitando en otros documentos. Está fechado en Sevilla el 25 de agosto de 1938.

25) Ficha expediente de la Comisión de la Zona 4ª, respondiendo a la solicitud de Carlos A. Doncel, en representación de los propietarios del teatro, autorizando las obras de reconstrucción. Está fechada en Sevilla el 26 de agosto de 1938.

26) Informe complementario a la ficha anterior, fechado en Sevilla a 27 de agosto de 1938.

27) Oficio dirigido al Sr. Jefe del Servicio nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, con sede en Burgos, remitiendo el informe

favorable y expediente para la reconstrucción del teatro. Está fechado en Sevilla el 3 de septiembre de 1938.

28) Respuesta fechada en Burgos el 8 de septiembre con algunas matizaciones y requerimientos al informe sobre reconstrucción del teatro.

29) Oficio devolviendo a los propietarios del teatro la escritura de compraventa, una vez surtidos sus efectos. Fechado en Sevilla el 8 de septiembre de 1938. Está firmado por el Presidente Delegado de la Comisión de la 4ª zona y dirigido al alcalde de Badajoz.

30) Oficio comunicando a Carlos A. Doncel que se ha aprobado la reconstrucción del teatro. Está firmado por el Presidente Delegado de la Comisión de la 4ª zona. Está fechado en Sevilla el 10 de septiembre de 1938.

31) Escrito que dirige el Presidente Delegado de la Comisión de la 4ª zona al Sr. Delegado de Orden Público de Badajoz sobre conducta social y patriótica de los dueños del teatro, tal y como le fueron solicitadas en el documento 28. Está fechado en Sevilla el 12 de septiembre de 1938.

32) Documento manuscrito por Manuel de Juan Rodríguez, uno de los propietarios del teatro, y dirigido a secretario de la Diputación Provincial de Sevilla en el que acusa recibo de la escritura de compraventa que le ha hecho llegar el ayuntamiento de Badajoz. Está fechado en Badajoz a 14 de septiembre de 1938.

33) Oficio del Ayuntamiento de Badajoz en el que se constata la entrega a Manuel de Juan Rodríguez de la escritura de compraventa del teatro. Va dirigido al Presidente de la Diputación de Sevilla. Está fechado en Badajoz a 17 de septiembre de 1938.

34) Escrito que dirige Carlos A. Doncel al Presidente de la 4ª Zona de Regiones Devastadas de Sevilla acompañando número del periódico HOY del 18 de agosto de 1936, reproduciendo la fotografía del teatro incendiado y los motivos del mismo. Asimismo remite copia de los informes de dos arquitectos (Luis Morcillo y Almagia Gentili) por encargo de las compañías aseguradoras, que se niegan a hacer efectiva cualquier cantidad como indemnización a pesar de que, como dice el escrito, 'dicho edificio fue incendiado por los rojos antes de la huida'. Está fechado en Badajoz el 25 de noviembre de 1938.

35) Escrito que dirige Carlos A. Doncel al Presidente de la 4ª Zona de Regiones Devastadas de Sevilla comunicando que va a proceder a la reconstrucción del teatro antes de que se elabore una ley de Reconstrucción

Nacional en la que se incluyan los espacios para espectáculos, por ser necesaria para la población de Badajoz contar con teatro-cine, requerido por las autoridades locales. Comenta que el presupuesto se eleva a un millón de pesetas, que solo cuenta con una pequeña ayuda por parte de la banca de la localidad y, por tanto, figure en la lista para que el día que dicha ley sea un hecho pueda contar con fondos del Estado para la obra. Está fechado en Badajoz a 25 de noviembre de 1938.

**DESAFÍOS PARA EL DESARROLLO DE UNA COMPETENCIA
MULTIMODAL DISCIPLINAR. EL CASO DEL GÉNERO
INFORME DE POLÍTICA MONETARIA (IPOM)¹**

CHALLENGES FOR THE DEVELOPMENT OF A DISCIPLINARY
MULTIMODAL COMPETENCE. THE GENRE MONETARY POLICY
REPORT CASE (MPR)

Liliana VÁSQUEZ-ROCCA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

l_rocca@hotmail.com

Resumen: El estudio de los sistemas semióticos que convergen en la construcción del significado del texto, ha tenido predominio en los últimos 30 años y ha implicado un abandono del logocentrismo, derivando en desafíos para investigadores y para quienes leen textos. Por ejemplo, estudiantes universitarios se ven enfrentados a géneros multimodales claves en su tránsito al mundo profesional. Por tanto, esta investigación busca describir el género IPOM en el cual la configuración multisemiótica es una propiedad relevante. Los hallazgos muestran que leer textos del género IPOM requiere una competencia multimodal que va más allá de comprender sólo el sistema verbal.

Palabras clave: Competencia multimodal. IPOM. Multimodalidad. Sistemas semióticos.

1. Proyecto FONDECYT 1130033.

Abstract: The study of semiotics systems that converge in the construction of the meaning of a text, has been predominant in the last 30 years and has implied an abandonment of the logocentrism, resulting in new challenges for researchers and for those who finally read the texts. For example, university students are confronted to multimodal genres that are the key to their transition to the professional world. Therefore, the following research seeks to describe the MPR genre in which the multisemiotic configuration is a relevant property. The findings show that reading texts of the MPR genre requires the development of a multimodal competence that goes beyond comprehend only the verbal system.

Key Words: Multimodal competence. MPR. Multimodality. Semiotics systems.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos 30 años se ha producido un giro multimodal en el estudio del texto, ya que no sólo se consideran las palabras como constitutivas de significados, sino que se analizan también otros elementos que contribuyen a la construcción del sentido comunicativo. Sin embargo, esta visión no es una preocupación teórica reciente, por el contrario, fue presentada por Saussure (1969) y Benveniste (1999) en los comienzos de la lingüística como ciencia. Estos autores clásicos proponen que existen otros sistemas semióticos que contribuyen al significado además del verbal. No obstante lo anterior, el enfoque multimodal tomó fuerza desde la propuesta de Halliday (1982) sobre la construcción de significados del ser humano a partir de la confluencia de diversos sistemas semióticos. Posteriormente, Kress y van Leeuwen (1996) elaboran la teoría de la gramática visual que tuvo una importante repercusión en este emergente ámbito de estudio. Esta nueva perspectiva ha implicado un abandono de la visión logocéntrica en el estudio del texto (Parodi, 2015) que marcó durante largas décadas la investigación en lingüística y ha derivado en nuevos desafíos para los investigadores. Así, en el 2016 se cuenta con un desarrollo considerable de estudios multimodales en todo el mundo, que buscan avanzar en explicar cómo finalmente se construye el significado en un texto.

Ahora bien, la multimodalidad no sólo es un desafío para quienes

están realizando estas investigaciones, sino también para aquellos que leen, pues se trata de textos complejos, del que no sólo se debe elaborar una representación mental del significado a partir, exclusivamente, del sistema verbal, sino de la confluencia de múltiples sistemas (matemáticos, gráfico visual, entre otros). Si bien los programas de estudio de enseñanza básica y media en Chile han comenzado a considerar la formación multimodal, por ejemplo, en los textos de estudio, ello aún resulta incipiente, principalmente, porque es escasa la investigación de textos con enfoque multimodal en Chile. Como consecuencia, los estudiantes cuando ingresan a la educación universitaria, no siempre presentan una competencia multimodal en su área de estudio específica, a pesar de que en su tránsito, desde el mundo académico al profesional, los textos que leen son esencialmente multimodales.

En el marco de lo expuesto precedentemente, esta investigación busca describir multidimensionalmente el género Informe de Política Monetaria (IPOM), que pertenece al discurso profesional de la economía, pero que estudiantes del área también leen durante su formación, por tanto, se trata de un género importado (Bolívar & Parodi, 2015; Parodi, 2015). Para lograr este objetivo, se ha optado por una metodología que integra distintas técnicas y análisis, dividida en 2 dimensiones, esto es: “artefactos multisemióticos” y “relaciones intersemióticas”. Estas categorías abordan el desafío de un análisis multimodal y en conjunto permiten realizar una descripción pormenorizada del género que no se podría efectuar aislando cada dimensión. Tras el análisis, los hallazgos integradamente muestran que leer textos del género IPOM requiere del desarrollo de una competencia multimodal propia de la disciplina económica y que va más allá de comprender sólo el sistema verbal, sino que incluye otros sistemas semióticos, puesto que un estudiante universitario del área, debe integrar el sistema verbal y la lectura de gráficos de modo coherente si quiere lograr comprender ese texto en particular.

Para el desarrollo del artículo, el escrito está dividido en cuatro partes. En primer lugar, se realiza una contextualización teórica de la noción de multimodalidad, sistemas semióticos y artefactos multisemióticos, luego, se abordan las relaciones intersemióticas y el género IPOM. A continuación, se define la metodología y, posteriormente, se presentan los resultados y discusión del análisis. Finalmente, se exponen las conclusiones de esta investigación.

2. MULTIMODALIDAD, SISTEMAS SEMIÓTICOS Y ARTEFACTOS MULTISEMIÓTICOS

El estudio de cómo los seres humanos construyen significados de diversas formas para comunicarse con el entorno no es exclusivo de los investigadores de la multimodalidad, ni de la lingüística, sino que ha sido propuesto desde diversos ámbitos. Ahora bien, en específico en la lingüística, el logocentrismo imperante en la disciplina opacó durante varias décadas el estudio desde una perspectiva multimodal (Parodi, 2015) aun cuando lingüistas fundacionales contemplaron siempre otros sistemas además del verbal (Saussure, 1969; Benveniste, [1977] 1999; Halliday, 1982), pero otorgando siempre un rol central al sistema verbal.

En cuanto a su inicio, Kaltenbacher (2007) ha situado el origen del estudio multimodal en los clasicistas alemanes, sin embargo, una nueva revisión de la temática sitúa el origen en un periodo histórico anterior, esto es, en la Grecia antigua, en particular, en el texto *Poética* de Aristóteles ([1946] 2003). En la *Poética* el autor realiza una explicación de los constituyentes cualitativos de la tragedia dividida en dos ámbitos, uno textual y otro de la representación teatral. En el nivel textual el autor lo divide en: fábula, pensamiento, personajes y dicción; y en el segundo, melodía y espectáculo. En este análisis, Aristóteles ([1948] 2003) plantea la dualidad semiótica del discurso teatral como discurso complejo, entendido como el conjunto de componentes textuales y su representación formado por signos verbales y por signos no verbales (Albaladejo, 2012). Por tanto, el inicio de los estudios de la multimodalidad es propuesto seminalmente por Aristóteles ([1948] 2003) a partir de su estudio de la tragedia griega. No obstante lo anterior, es necesario reconocer que los estudios multimodales tomaron preponderancia, a partir de las ideas de Halliday (1982) quien propuso que el lenguaje es parte del sistema social y el más importante en la construcción de significados, pero que no es el único. Posteriormente, Kress y van Leeuwen (1996) desarrollaron los fundamentos de la investigación multimodal a partir de tres escuelas: Praga, París y Australia. Desde su perspectiva, se cuestiona la idea que representar algo sea equivalente a ponerlo en un código en particular, sino que más bien, se relaciona con diseñar de manera deliberada la creación de significado (*meaning making*) con diferentes elementos. En otras palabras,

si la construcción del significado del texto está conformado por diversos sistemas semióticos que confluyen para otorgan la coherencia global del discurso, avanzar en la explicación implica acercarse a entender si el procesamiento se hace separando o integrando los diversos sistemas semióticos que están involucrados en un texto.

Desde Kress y van Leeuwen (1996) en adelante, el desarrollo del estudio de la multimodalidad se amplió de manera diversa y con límites difusos, lo que ha arrojado como resultado una gran cantidad de conceptualizaciones para nociones que, en ocasiones, convergen en ideas similares. A pesar de las divergencias teóricas y terminológicas, los estudios empíricos sobre multimodalidad han aumentado considerablemente en todo el mundo (e.g. Schnotz, 2005; Hiippala, 2012; Taboada & Habel, 2013; Candlin, 2014; Bateman, 2014; Jewitt, Bezerman & O'Halloran, 2016). En particular, Jewitt (2009) propone dividir la investigación en multimodalidad a partir de 3 visiones: semiótico social, interaccional y discursivo. En el caso del enfoque semiótico social, se enfatiza en mayor grado el instante de la construcción de significado en un contexto y con determinados recursos, lo que se puede graficar, por ejemplo, con la propuesta de Schnotz (2005) y su modelo de aprendizaje multimodal integrado. En cambio, el análisis interaccional pone su atención en el momento de la creación de significado y los actores involucrados; mientras que el análisis del discurso multimodal pone su foco de atención en el sistema (Norris, 2014), en las elecciones que se toman y los principios de organización en un determinado contexto (e.g. Stöckl, 2004; Matthiessen, 2009; Parodi & Julio, 2015). Posteriormente, Jewitt et al. (2016) distinguen dos tipos de estudios en multimodalidad. En primer lugar, los que diseñan su investigación incluyendo como punto central la multimodalidad y, por tanto, se incluye en la teoría, en las preguntas de investigación y en el método; y, en segundo lugar, otros estudios que adoptan conceptos multimodales, pero que no están en el centro de la investigación. Cabe señalar que este escenario planteado del estudio multimodal no es concluyente, pues dependerá también de la disciplina desde la cual se aproxime el investigador, pero sí permite orientar a nuevos científicos en un ámbito de estudio en franco desarrollo.

En particular, respecto de la perspectiva de análisis de discurso multimodal, al que se acoge esta investigación, Stöckl (2004) propone observar la multimodalidad a partir de la idea de sistema semiótico que se constituye en un repertorio de signos, en los que el ser humano puede

seleccionar, entre las opciones que entrega cada sistema, los signos que son pertinentes para lograr el propósito comunicativo en contextos sociales variados. Las elecciones no son al azar, sino que se estructuran a partir de un conjunto de reglas que establecen la manera en que estos signos deben combinarse para construir significado a través de los géneros discursivos. Al respecto, Lemke (1998) sostiene que no es posible construir significado a través de un solo sistema semiótico. Por su parte, Matthiessen (2009), agrega que estos sistemas multisemióticos funcionan en paralelo en la construcción y en el transporte de significado. Todo lo anterior resulta fundamental como cimiento para entender este enfoque de estudio.

2.1. Sistemas semióticos y artefactos multisemióticos

Los sistemas semióticos, en esencia, son un conjunto de signos arbitrarios que se han creado con el paso del tiempo y que se comparten en una comunidad, la que asigna valores diferentes a cada uno de esos signos (Saussure, 1969; Benveniste, [1977] 1999). Éstos tienen sus propias formas de constituirse y de construir significado, los que se han desarrollado de manera progresiva y permiten elaborar discursos complejos y coherentes a través de diversos géneros (Matthiessen, 2009).

En este sentido, Benveniste ([1977] 1999) propone cuatro características que permiten identificarlos, definirlos y establecer las relaciones entre sistemas. Al respecto señala que un sistema semiótico está constituido por un modo de operación, un dominio de validez, un tipo de naturaleza y número de signos y un tipo de funcionamiento (Benveniste, [1977] 1999). En cuanto a las relaciones intersistemas, Benveniste ([1977] 1999) propone tres que se pueden producir entre sistemas: de engendramiento, de homología y de interpretación. En las relaciones de engendramiento, un sistema puede engendrar a otro, por ejemplo, el sistema verbal habría engendrado el sistema lógico-matemático. En segundo lugar, en cuanto a la relación de homología, quiere decir que se podría establecer una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos, pero que esta vinculación se produce entre sistemas distintos, por ejemplo, establecer un paralelismo entre la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico. Por último, la relación de interpretación quiere decir que un sistema semiótico puede interpretar a otro sistema. Esto último es fundamental, ya que el autor propone y justifica desde esa relación, el principio que la lengua es el

interpretante de todos los otros sistemas semióticos.

Ningún sistema dispone de una lengua en la que pueda categorizarse e interpretarse según sus distinciones semióticas, mientras que la lengua puede, en principio, categorizar e interpretar todo, incluso ella misma (Benveniste, [1977] 1999: 65).

En este sentido, para el autor el sistema verbal, la lengua, es el único con la capacidad de interpretar a otros y, por tanto, ocupa un lugar primordial en el universo de los sistemas de signos. Así, en esta investigación los sistemas semióticos se conciben como un conjunto de signos que tienen un modo de operación, un dominio de validez y funcionamiento y que su combinación sinérgica permite la construcción de significados (trabajo semiótico) coherentes.

Por su parte, un artefacto multisemiótico, se produce al combinar diferentes sistemas semióticos. Desde el ámbito de la lingüística, la noción de artefacto no ha sido suficientemente explorada aún. Uno de los investigadores que avanza en esta línea es Parodi (2010, 2015) al definir los artefactos multisemióticos como aquellos elementos creados por la confluencia de múltiples sistemas semióticos y que tienen un rol importante en la construcción del significado global de un texto. Parodi (2010, 2015) propone clasificar a los artefactos bajo tres criterios: función, modalidad y composición. Estos criterios han sido aplicados, además, en otras investigaciones (Parodi, 2015; Boudon & Parodi, 2014) en textos que circulan en el contexto académico. En el caso del ámbito de la economía, se cuenta con investigaciones que describen los tipos de artefactos multisemióticos en el género Manual (Boudon & Parodi, 2014).

Tanto sistemas semióticos como artefactos multisemióticos tienen características que comparten, pero también dimensiones que los diferencian. Ambos están supeditados a las elecciones que hace el sujeto que produce los textos escritos de acuerdo con ciertos propósitos comunicativos. Develar cuáles son estos propósitos es lo que motiva a realizar un estudio descriptivo multimodal del género IPOM.

3. RELACIONES INTERSEMIÓTICAS

Es precisamente la confluencia de múltiples sistemas semióticos y artefactos multisemióticos lo que genera nuevos tipos de relaciones semánticas en el texto: las relaciones intersemióticas. Al respecto, existen dos enfoques en las investigaciones de las relaciones intersemióticas: por un lado, “intrasemiótica” y, por otro, “intersemiótica”. En la primera, el foco se centra en comprender y describir las relaciones que se establecen en cada uno de los sistemas que participan en la creación de significado de un texto, pero de manera aislada, es decir, cada sistema independientemente; mientras que en la segunda, la mirada emerge a partir de las relaciones entre sistemas y jerarquías generados a partir de la utilización de estos en un texto. Precisamente, esta investigación busca avanzar en el estudio entre sistemas semióticos, en particular, entre el sistema verbal y un artefacto multisemiótico, ámbito de investigación que ha sido abordado desde una mirada centrada en lo descriptivo y otra focalizada en el procesamiento.

En el ámbito descriptivo de las relaciones intersemióticas, una de las principales líneas de investigación se ha desarrollado fundamentalmente en la Lingüística Sistémica Funcional (LSF). Por ejemplo, Royce (1999) estudia la co-ocurrencia de las relaciones entre un artefacto y el sistema verbal, utilizando un corpus extraído de la revista *The Economist*. El investigador, realiza un análisis de las relaciones semánticas, considerando las metafunciones ideacional, interpersonal y textual de la imagen y el sistema verbal en economía. En su estudio el autor propone el concepto de complementariedad intersemiótica, el que se entiende como la forma en que un artefacto se complementa con el sistema verbal para construir un significado global. Así el autor sostiene que un texto contextualizado y coherente utiliza distintos sistemas semióticos que se complementan para elaborar significado. También, siguiendo la línea de la LSF, Liu y O'Halloran (2009) plantean un estudio de la “textura intersemiótica” como la propiedad fundamental de la coherencia de los textos multimodales, proponiendo una serie de mecanismos de cohesión entre el sistema verbal y un artefacto en su estudio.

Sumado a lo anterior, Martinec y Salway (2005) presentan una propuesta de análisis de las relaciones entre imagen y sistema verbal que se basó en los planteamientos de Barthes (1977) y las relaciones lógico-semánticas de la LSF (Halliday, 1982). Los géneros analizados fueron las

enciclopedias electrónicas, los avisos publicitarios, los textos escolares de anatomía y marketing. Los resultados de la investigación de Martinec y Salway (2005) arrojaron que el artefacto imagen y el sistema verbal tienen diferentes estatus si es que uno modifica al otro, lo que genera una dependencia del artefacto al sistema verbal o viceversa (Barthes, 1977, 2014). Mientras que existen casos en que el artefacto y el sistema verbal poseen un estatus similar, los dos aportan información al mismo nivel, lo que se considera una relación de complementariedad. Por otro lado, en cuanto a los resultados vinculados a las relaciones lógico-semánticas entre artefacto y sistema verbal, Martinec y Salway (2005) señalan que se pueden dar, principalmente, de dos formas: expansión y proyección. Sin embargo, en este estudio no se problematiza la idea del núcleo, ya que siempre se está observando el sistema verbal como central.

Desde la Teoría de la Estructura Retórica (RST, por sus siglas en inglés) propuesta por Mann y Thompson (1988), Taboada y Mann (2006) y Taboada y Habel (2013), se ha propuesto una perspectiva diferente para estudiar las relaciones intersemióticas, ya que además de la visión semántica de la relación se incluye una visión pragmática. En específico, Taboada y Habel (2013) han estudiado las relaciones intersemióticas entre gráficos y tablas y sus cotextos verbales, en una muestra de textos de 3 géneros discursivos diferentes que consideraban 1.500 páginas y alrededor de 600 artefactos. Los autores plantean la existencia de múltiples conexiones entre artefacto y cotexto verbal; sin embargo, Taboada y Habel (2013) no justifican la elección de los artefactos multisemióticos que analizan. En este estudio, es difícil observar si los artefactos que revisan son los más recurrentes en un género específico, o bien, corresponden a elecciones subjetivas de los autores; no obstante, sus aportes resultan esenciales desde una perspectiva teórica, ya que abren una línea de análisis en multimodalidad que permite abordar este fenómeno de una manera diferente de lo que había primado en los estudios en estas materias. Hasta la fecha de esta investigación, la RST ha definido un total de 30 tipos de relaciones divididas en relaciones Multinucleares, de Presentación y de Contenido. De acuerdo a los planteamientos de Mann y Thompson (1988), esta taxonomía no constituye una totalidad cerrada ni menos definitiva, sino que se declara como abierta y, entonces, pueden surgir otros tipos de relaciones semántico-pragmáticas. Precisamente, se ha optado por utilizar la RST en este estudio, ya que proporciona, dentro de las diversas

investigaciones en multimodalidad, una aproximación contextual, incluyendo el nivel pragmático, que no aportan otras taxonomías.

Ahora bien, en el enfoque del procesamiento se han realizado investigaciones desde la psicología (Paivio, 1979, 1986; Sadoski & Paivio, 2011; Schnotz, 2002, 2005; Schnotz & Bannert, 2003) y la psicolingüística (Parodi, 2010; Gladic, 2012; Parodi, 2014; Parodi & Julio, 2015). Uno de los principales investigadores del procesamiento del texto multimodal desde la psicología es Paivio (1979) quien planteó la teoría del código dual (TDC, por sus siglas en inglés). El autor propone la convergencia de dos códigos representacionales, verbal y no verbal, estarían interconectados y, por tanto, el procesamiento del texto se haría en paralelo. Paivio (1986) construye un modelo explicativo que busca identificar cómo se realiza el procesamiento de ambos códigos, centrándose principalmente en la organización e interconexiones del sistema verbal y la imagen (Sistema no verbal). Posteriormente, Paivio (2007) en un afán por extender su teoría, busca explicar la evolución de la mente, señalando que el paso filogenético del ser humano desde una mente eminentemente verbal hacia otra que procesa diversos tipos de información, está dada por la manera en que el sistema verbal trabaja sinérgicamente con otras formas (sistemas) de codificación. Por su parte, Sadoski y Paivio (2011) buscan distinguir el procesamiento desde el cual proviene el conocimiento del mundo y el lingüístico.

En esta misma línea, Mayer (2001, 2005) también desarrolla la teoría cognitiva del aprendizaje multimedial. El autor propone tres principios cognitivos esenciales para comprender cómo se realiza el aprendizaje: un canal dual, capacidad cognitiva limitada y procesamiento activo, es decir, que existe más de un proceso cognitivo coordinado. Respecto del procesamiento multimodal, el autor parte de la idea de que ambos canales se codifican de manera independiente a través de la memoria sensorial y luego en la memoria de trabajo se integran a través de la construcción de un modelo verbal y de la imagen. Así, luego de la integración dicho conocimiento se integra a la memoria a largo plazo. Al igual que Paivio (1979, 1986, 2007), Mayer (2001, 2005) no logra explicar en detalle cómo se procesa la integración de los sistemas y en ello recaen principalmente las críticas a estas teorías expuestas.

Una tercera propuesta en esta perspectiva la presenta Schnotz (2002) que si bien usa como punto de partida a Paivio (1979, 1986),

se diferencia (de este u otro) en la manera que interrelaciona las representaciones verbales y del artefacto imagen. Schnotz (2002) propone un modelo integrado de comprensión textual e imágenes que se presentan en diferentes modalidades sensoriales. Al respecto, Schnotz (2002) sostiene que el lector de un texto construye una representación mental de la estructura superficial del texto, generando una representación proposicional del contenido semántico y, finalmente, construye desde ese texto base un modelo mental. El sistema verbal, *text* en el caso de Schnotz (2002), y las imágenes se basan en diferentes sistemas de signos y emplean principios de representación bastante distintos. El sistema verbal se constituye de representaciones descriptivas, las imágenes, en cambio, son icónicos. Por su parte, Schnotz y Bannert (2003) avanzan al afirmar que las imágenes facilitan el aprendizaje solo si los individuos tienen poco conocimiento previo y si la materia se visualiza de manera acorde a la tarea. No obstante, si los buenos lectores con alto conocimiento previo reciben un texto con imágenes en las que la materia se visualiza de manera inadecuada, entonces esas imágenes pueden interferir con la construcción de un modelo mental apropiado para la tarea. Schnotz (2005) avanza en proponer no sólo un nivel cognitivo, sino también uno perceptual. Este último, surge en el comienzo del proceso de aprendizaje multimodal y se caracteriza porque incluye el canal auditivo y visual que posibilitan el paso de la información textual verbal y visual a la memoria de trabajo.

En resumen, desde la psicología las propuestas de Paivio (1979, 1986, 2007), Mayer (2001, 2005) y Schnotz (2002, 2005), tienen como punto de partida del procesamiento cognitivo la separación entre el sistema verbal y la imagen –artefacto multisemiótico- a partir de lo cual se construye una representación proposicional del texto y una visión gráfica.

Desde la psicolingüística, Parodi (2014) ha propuesto en la teoría de la comunicabilidad (TC) que la comprensión de los textos implica un macroproceso en el que intervienen diferentes factores de tipo psicosociobiolingüístico. En este sentido, Parodi (2010) realiza su estudio a partir de cuatro sistemas semióticos: verbal, matemático, visual-gráfico y tipográfico, todos ellos articulados a través de los diversos géneros discursivos, por tanto, su planteamiento propone una vinculación ineludible entre el género y los sistemas semióticos involucrados. Al menos existirían cuatro sistemas semióticos en los textos: verbal, gráfico, matemático y tipográfico. Asimismo, Gladic (2012) exploró el

procesamiento de la comprensión multimodal en estudiantes de pedagogía en castellano y comunicación a través de dos pruebas de comprensión; una predominantemente verbal y otra con el artefacto mapa. También, Parodi y Julio (2015) han explorado el procesamiento cognitivo multimodal a través de estudios basado en corpus y experimentación. Tras las pruebas, los autores plantean que no hay evidencia que permita establecer una vinculación entre la predominancia de un sistema semiótico y un nivel más alto de comprensión de textos escritos especializado de Economía. No obstante, los estudiantes sí logran leer a partir de un solo sistema predominante ya sea verbal o gráfico.

En definitiva, tanto los estudios de las relaciones intersemióticas desde la descripción como del procesamiento están avanzando poco a poco para comprender mejor el fenómeno de la multimodalidad, principalmente basados en la idea que la representación mental del sujeto es a través de dos códigos diferentes. No obstante lo anterior, aún queda por desarrollar y entender bastante en el ámbito de las relaciones intersemióticas tanto en el nivel descriptivo como del procesamiento.

4. INFORME DE POLÍTICA MONETARIA (IPOM), UN GÉNERO PROFESIONAL IMPORTADO

El género Informe de Política Monetaria (IPOM) pertenece al discurso de la economía y cumple con una doble función; por un lado, es leído en la formación de un economista y, por otro, establece las políticas macroeconómicas de un país y, por lo tanto, está vinculado a la práctica diaria de un profesional del ámbito de la economía. En este informe se dan a conocer las principales decisiones que toma el Consejo del Banco Central con el fin de velar por la estabilidad económica del país. El IPOM es marcadamente multimodal, ya que cada columna de su formato de diagramación, por lo general, alberga mayoritariamente un sistema semiótico de modo que los significados se construyen interrelacionadamente.

En específico, la problemática que representa la lectura de un género profesional en la formación de universitaria del ámbito de la economía es compleja, ya que estos géneros importados (Bolívar & Parodi, 2015, Parodi, 2015) han sido trasladado a nuevos escenarios en una dimensión de

conexión con el mundo académico. En específico, los géneros profesionales importados son fundamentales para la inserción laboral de los estudiantes (Hyland, 2004; Bach & López, 2011). Al respecto, Cassany (2006) sostiene que un profesional, para poder insertarse en su área disciplinar, debe necesariamente conocer los géneros discursivos involucrados en su actividad profesional cotidiana, situación que no ocurre frecuentemente, ya que muchas veces los profesionales conocen los géneros discursivos solo en el momento de ingresar en el mundo laboral. Asimismo, Hyland (2004) sostiene que una comprensión exitosa de los textos de una disciplina se transforma en un camino fundamental de inserción en el ámbito disciplinar. Lo anterior no solamente porque, a través de los géneros profesionales, se logra obtener ciertos conocimientos especializados, sino porque implica también un rol importante en la integración de los individuos en sus comunidades discursivas (Swales, 1990, 2004).

Precisamente, una de las razones por la que se ha seleccionado el género IPOM radica en que se encontró en el contexto de circulación académico, en el marco del proyecto FONDECYT 1130033, lo que implica un reconocimiento a la necesidad de que sea leído por los estudiantes del área de la economía. Así también lo sostienen los docentes de esta área disciplinar al solicitar en diversas cátedras leer este género discursivo. Según especialistas de este ámbito, se requiere del dominio de este género por parte de los profesionales de la economía. En particular, según la bibliografía consultada, no existen estudios sobre la caracterización multimodal, sólo en el nivel retórico, del género IPOM en el discurso profesional especializado de la economía lo que lo convierte en un nicho a ocupar. En este sentido, Vásquez-Rocca (en prensa) ha descrito pormenorizadamente la organización retórica-funcional del género IPOM en el que se identificaron un total de 5 macromovidas, 13 movidas y 23 pasos que se detallan en la Tabla 1.

Tabla 1. Organización Retórico-Funcional del IPOM

| |
|---|
| Macromovida 1. Preámbulo |
| Movida 1.1. Organización de Contenidos |
| Paso 1.1.1. Presentar de manera clasificada los contenidos del informe |
| Movida 1.2. Contextualización del informe |
| Paso 1.2.1. Situar al lector |
| Paso 1.2.2. Presentar contenidos del texto |
| Paso 1.2.3. Informar aprobación de informe |
| Macromovida 2. Síntesis |
| Movida 2.1. Síntesis del estado del panorama mundial |
| Paso 2.1.1. Justificar medida tomada por institución |
| Paso 2.1.2. Describir las principales causas y consecuencia en torno a un tema en particular en un determinado contexto |
| Paso 2.1.3. Declarar la proyección local de un tema específico |
| Movida 2.2. Justificación de medidas |
| Paso 2.2.1. Exponer los cambios esperados en un periodo de tiempo pasado. |
| Paso 2.2.2. Argumentar una decisión de un periodo de tiempo pasado |
| Macromovida 3. Contextualización |
| Movida 3.1. Explicación y ejemplificación de conceptos |
| Paso 3.1.1. Presentar un núcleo temático |
| Paso 3.1.2. Explicar conceptos centrales que están vinculados al núcleo temático |
| Paso 3.1.3. Ilustrar la relevancia del núcleo temático |
| Movida 3.2. Proyección futuros escenarios |
| Paso 3.2.1. Proyectar futuros escenarios |
| Macromovida 4: Constatación y proyección |
| Movida 4.1. Situar al lector |
| Paso 4.1.1. Introducir al área temática |
| Paso 4.1.2. Presentar los contenidos de la sección |
| Movida 4.2. Panorámica de la situación actual y futura |
| Paso 4.2.1. Evidenciar las causas y consecuencias vinculadas a un área temática. |
| Paso 4.2.2. Proyectar una situación determinada del ámbito |

| |
|--|
| Paso 4.2.3. Constatar una generalización de una o varias evidencias |
| Paso 4.2.4. Declarar compromiso |
| Macromovida 5: Apoyo informativo |
| Movida 5.1. Organización de artefactos |
| Paso 5.1.1. Presentar de manera clasificada los artefactos del informe |
| Movida 5.2. Definición de Términos |
| Paso 5.2.1. Definir términos utilizados en el informe |
| Paso 5.2.2. Descripción de siglas |
| Movida 5.3. Detalle de fuentes de información |
| Paso 5.3.1. Enlistar las referencias de fuentes de información |

A partir de esta descripción, la autora sostiene que la macromovida 4 es la de mayor relevancia y constituye el eje central de este género, ya que en ella se ejecuta el propósito comunicativo del IPOM de proyectar, es decir, señalar qué ocurrirá con la economía a corto plazo (3 meses) y a largo plazo (2 años). Además, en esta macromovida, la manera de elaborar las proyecciones del IPOM está fuertemente anclado en los pasos 4.2.1. de “evidenciar”, lo que quiere decir, la presentación de datos de diversa índole y 4.2.2. de “proyectar”, afirmar de forma atenuada lo que ocurrirá en el futuro; dejando como pasos secundarios el 4.2.3. de “constatar” y 4.2.4. de “comprometer”. Así, el paso de “evidenciar” (4.2.1.) y “proyectar” (4.2.2.) concentran la ejecución del propósito comunicativo.

5. METODOLOGÍA

El género IPOM, objeto de esta investigación, reviste importancia debido a que es producido originalmente en el mundo profesional, aunque fue recolectado en un contexto universitario educativo; lo que indica que actúa como un mecanismo articulador entre el mundo académico y el profesional. En este marco, el estudio tiene un enfoque cualitativo (Corbetta, 2007) de alcance descriptivo con un diseño no experimental y transeccional. El objetivo es describir el género IPOM del discurso de la economía a partir de una muestra de 45 textos en dos dimensiones complementarias, emitidos por el Banco Central entre los años 2000 y 2013.

En cuanto al análisis, se consideran 2 dimensiones. La dimensión 1 busca identificar y cuantificar los “artefactos multisemióticos” que se presentan en el corpus del género IPOM de tal manera de categorizarlos bajo la propuesta de Parodi (2010, 2015). Para la identificación y cuantificación se siguieron los pasos metodológicos propuestos por Parodi (2010). En la dimensión 2, se buscó identificar las “relaciones intersemióticas” que existían entre el artefacto multisemiótico prototípico del IPOM y su cotexto verbal utilizando la propuesta metodológica de la RST. Cabe destacar que Mann y Thompson (1988) precisan que en el análisis se buscan las relaciones que representan juicios plausibles para el analista, por lo que son subjetivos, pero no por ello, menos científicos y, que además, para llevar a cabo el análisis, el texto es dividido en unidades. El tamaño de la unidad es arbitrario, sin embargo, tiene como principio fundamental representar lo que el autor quiere vincular. A esta unidad de análisis, la RST la denomina *spam*. La taxonomía de la RST divide las relaciones semánticas en dos grupos: multinuclear y núcleo-satélite. En el primero, diversos núcleos están conectados al mismo nivel, pero no hay dependencia; mientras que en el segundo, el Satélite aporta información adicional sobre el núcleo y, por lo tanto, sí existe dependencia. En el caso de las relaciones “núcleo-satélite”, se incluye una segunda división: relaciones de “contenido” y de “presentación”. Las relaciones de “contenido” buscan establecer la unión que se da entre las partes del texto en el ámbito semántico. En el caso de las relaciones de “presentación”, se focalizan en la relación entre las partes del texto, pero que además tiene algún efecto en el lector, es decir, presentan un foco pragmático (Mann & Thompson, 1988). Aplicado el análisis se realizó un proceso de validación a través de la aplicación de un instrumento a 3 expertos en lingüística de nivel doctoral. Para la dimensión 1 se obtuvo un 95% de validación y un coeficiente de Kappa de 0,92 lo que según Landis y Kock (1977) es un acuerdo casi perfecto; para la dimensión 2 se obtuvo un 81% de validación y un coeficiente de Kappa de 0,70 lo que según Landis y Kock (1977) es un acuerdo considerable. Tras el análisis de cada dimensión, se realizó la integración de los datos, lo que permitió explorar las conexiones entre ambas a partir del estudio basado en corpus y una lectura situada.

6. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En lo que sigue, se presentan los principales resultados del análisis. Para el caso de la dimensión 1, en el análisis del Corpus IPOM-2013 se identificaron un total de 3.983 artefactos y un promedio de 89 artefactos por IPOM, con una desviación estándar de 20,92. Estos datos estadísticos dan como resultado un coeficiente de variación de 23% lo que manifiesta una relativa homogeneidad en el periodo de 14 años analizados, ya que esto quiere decir que el 77% de los datos no presenta variación respecto del promedio. Además, se pudo observar que los “artefactos multisemióticos” utilizados para enseñar economía a los estudiantes en formación universitaria a través del género IPOM son cinco y principalmente el Gráfico (77,4%) y la Tabla (20,0%) y en menor medida el Complejo estadístico (1,4%), la Fórmula (1,2%) y el Esquema (0,1%).

Butler (1993) sostiene que en los últimos 50 años los gráficos son más frecuentes que las figuras en la revistas científicas. Según Cleveland (1984), producto de este avance tecnológico significativo, los gráficos se han convertido en importantes medios de comunicación de información cuantitativa en la escritura científica. Al respecto, Tufte (1983) propone que de todos los métodos para analizar y comunicar información, los gráficos bien diseñados son los más simples y, al mismo tiempo, los más poderosos instrumentos de información. De acuerdo a lo expuesto, la capacidad del “gráfico” de representar una gran cantidad de datos, los pone en primer lugar en la elección de los escritores del IPOM.

En términos de evolución diacrónica en el uso de artefactos, se ha mantenido a través de los años con cierta regularidad. Se destaca la incorporación del “complejo estadístico” en los últimos años, lo que evidencia un grado de complejización del uso prototípico de los gráficos. Ahora bien, si se revisan los resultados de otras investigaciones de uso de artefactos en géneros de la economía, el gráfico no es el más relevante en todos. En el caso de Gunnarsson (2009) que estudió el género artículo científico de la economía, el artefacto más relevante es la “tabla” más que los “gráficos”. En tanto, Boudon y Parodi (2014) identifican y contabilizan los artefactos multisemióticos del género Manual de economía. En su análisis los autores identificaron la Fórmula como el artefacto predominante.

Resumiendo los resultados obtenidos de esta dimensión, se puede sostener que los gráficos son esenciales en el IPOM, tienen una regularidad

diacrónicamente y aportan mayor objetividad a la construcción discursiva del IPOM.

En la dimensión 2 tras el análisis, se encontraron un total de 4.634 relaciones intersemióticas. Utilizando el *software* estadístico R versión 3.2.4. se pudo determinar que el promedio de “relaciones intersemióticas” por IPOM es de 103 relaciones, con una desviación estándar de 23,3 en la ocurrencia de tipos de relaciones intersemióticas en los 45 textos del género IPOM. Los datos anteriores dan como resultado un coeficiente de variación de 22% lo que evidencia un grado relativo de homogeneidad en los 14 años analizados. Esto quiere decir que hay un 22% de variación de los datos con respecto a la media aritmética.

En cuanto al desglose por tipo de “relaciones intersemióticas”, se determinó que un 3,3% corresponden al tipo “núcleo-núcleo” y un 96,7% a “núcleo-satélite”. En el caso de las relaciones intersemióticas “núcleo-núcleo”, el 100% de los datos evidencia una relación de tipo “unión”, es decir, el autor ha conectado efectivamente ambos elementos (gráfico y cotexto verbal) a través de una marca explícita, pero no se observa otro tipo de conexión, como por ejemplo, elementos léxicos que se compartan en ambos segmentos (verbal y gráfico) ya sea verbos, sustantivos u otro tipo de rasgo. En cuanto a las relaciones “núcleo-satélite”, en el Gráfico 1 se detallan los porcentajes de frecuencia relativa obtenidas en el análisis.

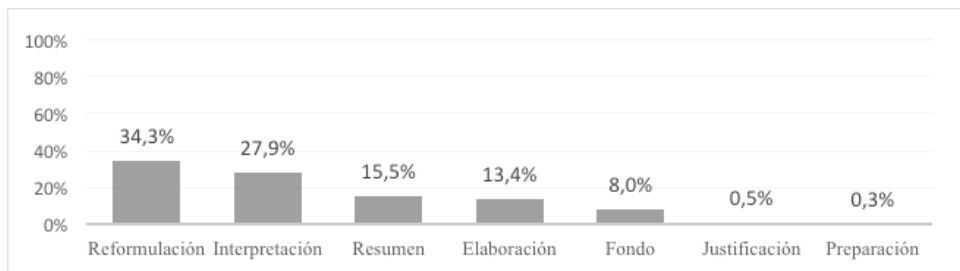


Gráfico 1. Tipos de relaciones intersemióticas Núcleo-Satélite.

La relación de “reformulación significa que, mayoritariamente, el núcleo es el “gráfico” que es reformulado en su totalidad por el cotexto verbal se trata de una relación de 1 a 1, pero no siempre se incluye la totalidad de la información del núcleo. En cambio, en la “interpretación”,

el satélite, mayoritariamente el cotexto verbal, busca entregar evidencia o datos estadísticos que no están contenidos en el “gráfico2, pero que permiten explicar o ampliar la información de este, en definitiva interpretar los datos. Por tanto, en el cotexto verbal se presentan ideas no incluidas en el “gráfico”. Por otro lado, se puede sostener que la “reformulación”, en comparación con la relación de “interpretación”, es una construcción más objetiva del discurso, esto basado en los planteamientos de Kebrat Orecchioni (1993) sobre los grados diversos de subjetividad que puede tener un autor en un texto, dependiendo del esfuerzo que realiza por borrar su huella del texto, o bien, de explicitar la fuente enunciativa de la afirmación. En este sentido, en la relación de Interpretación, más subjetiva, lo que se observa es que el sistema verbal busca entregar fundamentaciones y evidencias, que permitan ampliar y explicar la información contenida en el gráfico; por tanto, en el cotexto verbal se presentan ideas que no se pueden interpretar en el gráfico de modo de explicar por qué se producen los datos expuestos y por tanto, una mirada explícitamente identificada como sujeto enunciator, el Banco Central, claro que con altos grados de modalización. Una posible explicación al uso recurrente de estas relaciones surge a partir de la naturaleza mixta del discurso de la economía (McCloskey, 1985, Parodi & Julio, 2015; Parodi, Julio & Vásquez-Rocca, 2015), ya que en su búsqueda por hacer el discurso más científicista, los autores del IPOM utilizan rasgos más asociados a las matemáticas -objetivos-, pero siguen utilizando recursos de las ciencias sociales, por ejemplo, en la interpretación de esos datos.

Otro hallazgo relevante en el uso de relación de Interpretación de la RST se puede explicar en mayor detalle con los planteamientos de Benveniste ([1977] 1999, 2014) en que señala que el sistema verbal es el único sistema con la capacidad de interpretarse a así mismo e interpretar a otros sistemas semióticos. Lo anterior concuerda con lo sostenido por Barthes (2014) en cuanto a la función de anclaje del sistema verbal, en que el sistema verbal es el guía para la interpretación de la imagen. Si bien Barthes (2014) estudia la imagen, sus planteamientos pueden ser extrapolados a otros artefactos, como por ejemplo al “gráfico”. Así, el sistema verbal se posiciona como el único con la capacidad de interpretar. Esta capacidad interpretativa única del sistema verbal propone el desafío de repensar el análisis de las relaciones intersemióticas, ya que los sistemas no estarían al mismo nivel, si no que el sistema verbal siempre tendría un

rol central.

6.1. Análisis multidimensional

Usando como eje el propósito comunicativo del texto de proyectar y su organización retórica ya descrita en trabajos anteriores (Vásquez-Rocca, en prensa; Parodi, Julio & Vásquez-Rocca, 2015) y, los resultados de la dimension 1 en que el “gráfico”o es el artefactos prototípico del IPOM y de la dimensión 2 en cuanto al tipo de “relaciones intersemióticas”, a continuación se presenta la relación entre el “artefacto gráfico”, “relaciones intersemióticas” y su ocurrencia en la organización retórica-funcional del género IPOM. Cabe señalar que a nivel de macromovidas, solo tres macromovidas presentan uso de “artefactos gráfico” y “relaciones intersemióticas” (macromovidas 2, 3 y 4). En el nivel de las movidas, la concentración se observa en la movida 2.1., en la movida 3.1. y en la movida 4.2.

En el nivel de pasos retóricos de la movida 2.1, el uso del “artefacto gráfico” y “relaciones intersemióticas” se presenta en el Gráfico 2. La concentración se produce en el “paso retórico 2.1.2.” denominado Describir las principales causas y consecuencias en torno a la temática central.

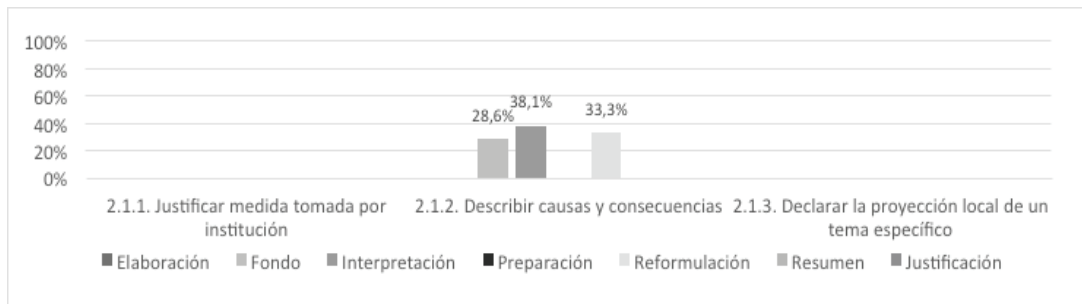


Gráfico 2. Relación entre pasos de movida 2.1., artefacto gráfico y relaciones intersemióticas.

En cuanto a la movida 3.1. también se presenta una concentración del “artefacto gráfico” y de “relaciones intersemióticas” en un solo paso retórico, lo que se presenta en el Gráfico 3.



Gráfico 3. Relación entre pasos de movida 3.1., artefacto gráfico y relaciones intersemióticas.

Por último, como se observa en el Gráfico 4, en la movida 4.2. del IPOM no hay una concentración específica en un paso tanto en el “artefacto gráfico” como en las “relaciones intersemióticas”. Se observa su uso en los pasos de “evidenciar” (4.2.1.) “proyectar” (4.2.2.) y “constatar” (4.2.3.) medianamente equilibrada.

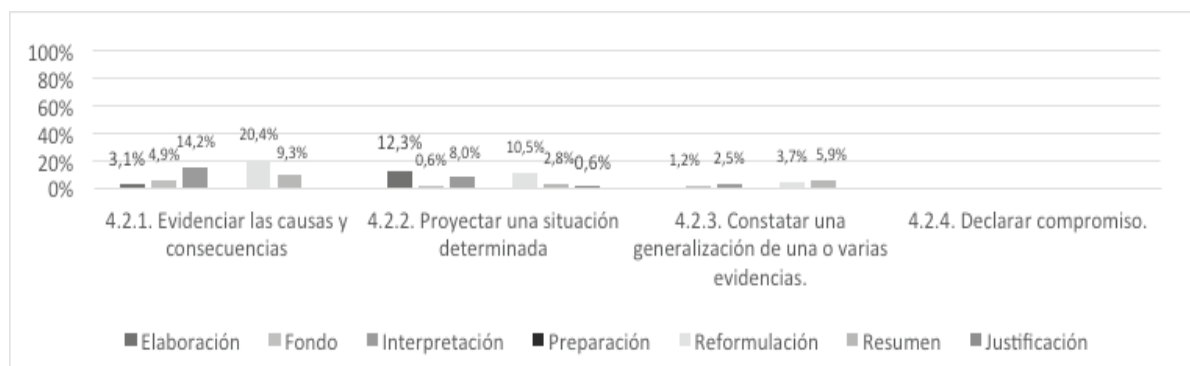


Gráfico 4. Relación entre pasos de movida 4.2., artefacto gráfico y relaciones intersemióticas.

Como se detalló existe un alto grado de concentración de uso del “gráfico” y de las “relaciones intersemióticas” en cinco pasos retóricos del IPOM. Esto evidencia que existen pasos retóricos que son

eminentemente más multimodales que otros, pues la construcción del significado se realiza a partir de dos sistemas semióticos predominantes: verbal y gráfico-visual.

Un aspecto importante a considerar en esta investigación es el rol que se ha relevado al “artefacto gráfico”. Al ser “relaciones intersemióticas”, la direccionalidad en que se produce la relación entre núcleo y satélite puede variar. Lo anterior quiere decir, que la dirección puede ir desde el gráfico al cotexto verbal, o bien, del cotexto verbal al gráfico. Ello no ocurre si solo se analiza el sistema verbal. Esta propuesta resulta ser un hallazgo relevante de la investigación, ya que en los estudios realizados con RST no se había planteado una esquematización al respecto, al menos hasta ahora. Por lo anterior, en la Tabla 2 se presenta la categorización que emergió en el análisis para el caso de la dirección núcleo-satélite.

| Dirección del vínculo | Descripción |
|-----------------------|--|
| N-S | El gráfico funciona como núcleo y el cotexto verbal como satélite. |
| S-N | El gráfico funciona como satélite y el cotexto verbal como núcleo. |

En el IPOM y tal como se observa en el Gráfico 5, la direccionalidad de las relaciones del tipo “núcleo-satélite” presenta como unidad central al gráfico y como “satélite” al cotexto verbal (77%). Al mismo tiempo, los datos permiten observar la direccionalidad en que el artefacto gráfico funciona en estos textos como Satélite y el sistema verbal como “núcleo” (solo en un 20% de los casos) y sólo un 3% en la relación “núcleo” a “núcleo”.

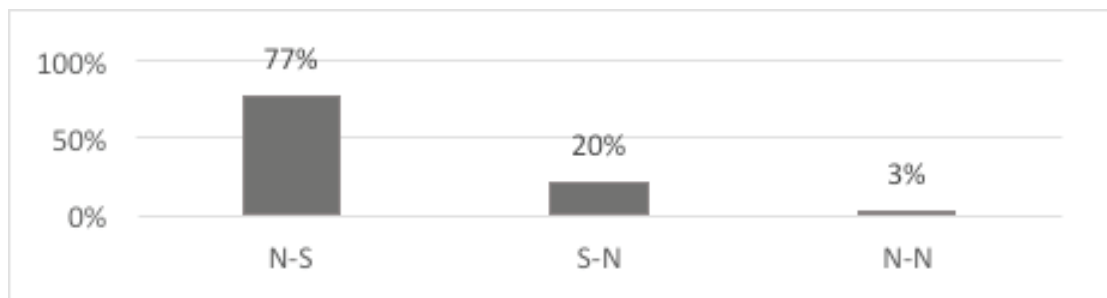


Gráfico 5. Tipo de dirección de las relaciones intersemióticas del género IPOM.

Estos resultados se pueden explicar a través de la capacidad que tiene el sistema verbal de ser el único sistema semiótico que puede cumplir la función de interpretante de otros sistemas semióticos (Benveniste, [1977] 1999, 2014). En particular, que el núcleo en las “relaciones intersemióticas” sea preponderantemente el “gráfico” y el satélite, el “cotexto verbal” se da porque el “gráfico” no tiene esa capacidad de interpretación del sistema verbal. Ahora bien, en los casos en que el cotexto verbal funciona como núcleo, se observa que ocurre cuando el sistema verbal está interpretándose a sí mismo y el “gráfico” solo aporta un dato específico de esa explicación, pero el núcleo de lo que se quiere significar está dado por lo verbal. Como se ha dicho antes, Barthes (2014) también plantea esta idea que posiciona al sistema verbal en un rol de control de la interpretación de otros sistemas semióticos. El autor propone que “[...] el texto [sistema verbal en esta investigación] constituye realmente el derecho a la mirada del creador [...] sobre la imagen: el anclaje es un control [...]” (Barthes, 2014: 40). De esta manera, se identifica así la centralidad del “artefacto gráfico” en la construcción del significado en este tipo de género altamente especializado. El rol nuclear que tiene el “gráfico” en el IPOM, permite corroborar los planteamientos de Lemke (1998) y Parodi (2015) en cuanto a que cada disciplina determina la funcionalidad de sus artefactos multisemióticos y es donde adquieren su pleno sentido. Este hallazgo es una de las diferencias claves con los estudios anteriores realizando con RST en multimodalidad (Hiippala, 2012; Taboada & Habel, 2013) y plantea un nuevo desafío para el estudio de los géneros con enfoque multimodal basado en corpus y considerando la disciplina.

7. CONCLUSIONES

El objetivo principal del estudio fue describir multidimensionalmente el género IPOM a través de una metodología de enfoque cualitativo en la que las diferentes fases buscaron caracterizar el género desde dos dimensiones que posteriormente fueron analizadas de manera integrada. Ahora bien, en el escenario expuesto se puede concluir, en primer lugar, en cuanto al ámbito metodológico, que este estudio propone y realiza un análisis integral de un género discursivo, entregando no solo una visión lingüística tradicional (logocentrista), sino que incorporando, al mismo tiempo, dimensiones escasamente exploradas en el análisis de los géneros

discursivos como es el caso de las “relaciones intersemióticas”. En este sentido, uno de los aportes de esta investigación es que da cuenta de que los estudios de los géneros discursivos se enriquecen al ser abordados desde diferentes ángulos, pero integradamente, puesto que una panorámica integradora puede dar cuenta del fenómeno, abarcando todas sus complejidades. Ciertamente, aún falta integrar más dimensiones, pero el tipo de análisis propuesto en este estudio es un avance en la forma de estudiar los géneros discursivos.

En segundo lugar, a partir de la integración del análisis de las dimensiones, se evidencia que el “artefacto gráfico” funciona principalmente como núcleo y el cotexto verbal como satélite. Esto se explica por medio de la relación interpretante que propone Benveniste ([1977] 1999). El autor señala que el sistema verbal es el único que puede interpretar todos los otros sistemas semióticos, por tanto, si el “gráfico” tiene un rol central en este género, difícilmente las palabras podría funcionar como núcleo, ya que solo el sistema verbal tiene la capacidad de interpretar a otros. Esta visión es la que también ha discutido Barthes (2014), cuando propone la función de anclaje de las palabras para el caso de las imágenes. Según este último autor, toda imagen es polisémica, así se puede afirmar también que todo gráfico es polisémico, a todo Gráfico le subyacen una cadena flotante de significados que solo pueden ser anclados por el sistema verbal, es decir, el anclaje de los sentidos posibles del “gráfico”. Así el escritor, obliga al lector a evitar unos significados y recibir otros a través de un *dispatching*, como lo denomina Barthes (2014), por lo tanto, esta elección dirige al lector a un significado escogido de antemano.

Lo anterior se traduce en que la construcción de significados en el género IPOM se sustenta a partir de las relaciones intersemióticas entre gráficos y cotexto verbal, en el que el gráfico actúa como núcleo en el 77% de los casos y fundamentalmente por medio de relaciones intersemióticas de tipo “reformulación” e “interpretación”; esto quiere decir que leer textos del género IPOM es fundamentalmente construir representaciones mentales multisistemas semióticos de al menos dos códigos: uno gráfico visual y otro verbal. Basados en lo anterior y en una perspectiva multidimensional se puede sostener que leer textos del género IPOM requiere el desarrollo de una competencia multisemiótica en la que es imposible construir significados exclusivamente desde el sistema verbal.

Por último, con los hallazgos logrados en esta investigación se

pretende contribuir a una mejor comprensión del género IPOM desde un punto de vista multidimensional. De la misma manera, este estudio ayuda al desarrollo de estrategias de lectura para los estudiantes que están en formación en economía y que deben leer este género importado. Así, esta investigación constituye un insumo para quienes están encargados de desarrollar estrategias de comprensión lectora para esta disciplina y para este género en particular.

En cuanto a las limitaciones, se reconocen dificultades principalmente en la dimensión 2, en la clasificación de las relaciones de las unidades de análisis y en la identificación de tales relaciones. Esta complejidad podría ser eliminada -en parte- en la medida que se efectúen más investigaciones en multimodalidad en el texto escrito utilizando la RST. Respecto de las proyecciones del estudio, se pueden señalar la posibilidad de ampliar el estudio hacia el ámbito experimental vinculando las relaciones intersemióticas y el procesamiento del texto, observando, por ejemplo, las rutas de lectura que se ejecutan en las relaciones de “reformulación” e “interpretación”, puesto que este tipo de relaciones reflejan grados diferentes de subjetividad y, por tanto, se podría presuponer que en la relación de Interpretación podría predominar la lectura del sistema verbal a diferencia de lo que ocurriría en la de Reformulación. Esta propuesta plantea avanzar desde la descripción al procesamiento psicolingüístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2012). “La semiosis en el discurso retórico. Relaciones intersemióticas y retórica cultural”. En *Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*, A. Macedo, C. Mendes de Sousa & V. Moura (eds.), 89-101. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- ARISTÓTELES. (2003). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- BACH, C. & LÓPEZ, C. (2011). “De la academia a la profesión: Análisis y contraste de prácticas discursivas en contextos plurilingües y multiculturales”. *Cuadernos Comillas* 1, 127-138.
- BARTHES, R. (1977). “Rhetoric of the image”. En *Image, music and text*,

- S. Headth (ed.), 32-51. Londres: Fontana.
- _____. (2014). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Madrid: Paidós.
- BATEMAN, J. (2014). *Text and image. A critical introduction to the visual/verbal divide*. Nueva York: Routledge.
- BENVENISTE, E. (1999). *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.
- _____. (2014). *Últimas lecciones*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOLÍVAR, A. & PARODI, G. (2015). "Academic and professional discourse". En *The Routledge Handbook of Hispanic Applied Linguistics*, M. Lacorte (ed.), 459-476. Nueva York: Routledge.
- BOUDON, E. & PARODI, G. (2014). "Artefactos multisemióticos y discurso académico de la Economía: Construcción de conocimientos en el género Manual". *Revista Signos* 47 (85), 164-195.
- BUTLER, D. (1993). "Graphs in psychology: Pictures, data, and especially concepts. Behavior research methods". *Instruments & Computers* 25 (2), 81-92.
- CANDLIN, C. (2014). "Afterword: Working with multimodality in action – conceptual challenges and interdisciplinary opportunities". *Pedagogies: An International Journal* 9 (1), 86-94.
- CASSANY, D. (2006). *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*, <http://upvv.clavijero.edu.mx/cursos/ContenidosBasicosLenguaLiteratura/vector2/actividad7/documentos/TRASLASLINEAS.pdf> [20/12/2016].
- CLEVELAND, W. (1984). "Graphs in scientific publications". *The American Statistician* 38 (4), 261-269.
- CORBETTA, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: Mc Graw Hill.
- GLADIC, J. (2012). *Niveles de comprensión y su relación con la predominancia de sistemas semióticos en textos del área de la lingüística: Una aproximación al fenómeno multimodal desde el discurso académico universitario*. Tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- GUNNARSSON, B. (2009). *Professional discourse*. Londres: Continuum.
- HALLIDAY, M. (1982). *El lenguaje como semiótica social: La interpretación social del lenguaje y del significado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- HIIPPALA, T. (2012). "The interface between rhetoric and layout in multimodal artefacts". *Literary and linguistic computing* 28 (3),

- 461-471.
- HYLAND, K. (2004). *Disciplinary discourses. Social interactions in academic writing*. Londres: Longman.
- JEWITT, C. (2009). "Different approaches to multimodality". En *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, C. Jewitt (ed.), 28-39. Londres: Routledge.
- JEWITT, C, BEZERMAN, J, & O'HALLORAN, K. (2016). *Introducing Multimodality*. Londres: Routledge.
- KALTENBACHER, M. (2007). "Perspectivas en el análisis de la multimodalidad: Desde los inicios al estado del arte". *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* 7 (1), 31-57.
- KERBRAT ORECCHIONI, C. (1993). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.
- KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- LANDIS, J. & KOCK, G. (1977). "The measurement of observer agreement for categorical data". *Biometrics* 33, 159-74.
- LEMKE, J. (1998). "Multiplying meaning: Visual and verbal semiotics in scientific text". En *Reading science*, J. Martin & R. Veel (eds.), 87-113. Londres: Routledge.
- LIU, Y & O'HALLORAN, K. (2009). "Intersemiotic Texture: Analyzing cohesive devices between language and images". *Social Semiotics* 19 (4), 367-388.
- MANN, W. & THOMPSON, S. (1988). "Rhetorical Structure Theory: Toward a functional theory of text organization". *Text* 8 (3), 243-281.
- MARTINEC, R. & SALWAY, A. (2005). "A system for image-text relations in new (and old) Media". *Visual communication* 4 (3), 337-371.
- MATTHIESSEN, C. (2009). "Multisemiosis and context-based register typology: Registerial variation in the complementarity of semiotic systems". En *The world shown and the world told*, E. Ventola & A. Moya (eds.), 11-38. Oxford: Blackwell.
- MAYER, R. (2001). *Multimedia learning*. New York: Cambridge University Press.
- (2005). "Cognitive theory of multimedia learning". En *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*, R. Mayer (ed.), 31-48. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCCLOSKEY, D. (1985). *The Rhetoric of Economics*. Wisconsin:

- University of Wisconsin Press.
- NORRIS, S. (2014). "Developing multimodal (inter)action analysis: A personal account". En *Interactions, images and texts*, S. Norris & C. Mauier (eds.), 13-17. Boston: Gruyter Mouton.
- PAIVIO, A. (1979). *Imagery and verbal processes*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- _____. (1986). *Mental representations. A dual coding approach*. New York: Oxford University Press.
- _____. (2007). *Mind and its evolution: A dual coding theoretical approach*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- PARODI, G.; (2010). "Multisemiosis y lingüística de corpus: Artefactos (Multi)Semióticos en los textos de seis disciplinas en el corpus PUCV-2010". *Revista RLA* 48 (2), 33-70.
- _____. (2014). *Comprensión de textos escritos. La teoría de la comunicabilidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____. (2015). "Más allá de las palabras: Exploración de rasgos multisemióticos en los textos de seis disciplinas en el Corpus PUCV-2010". En *Leer y escribir en contextos académicos y profesionales: Géneros, corpus y métodos*, G. Parodi & G. Burdiles (eds.), 291-334. Santiago: Ariel.
- PARODI, G. & JULIO, C. (2015). "Más allá de las palabras: ¿Puede comprenderse el género discursivo Informe de Política Monetaria desde un único sistema semiótico predominante?". *Revista ALPHA* 41, 133-158.
- PARODI, G., JULIO, C. & VÁSQUEZ-ROCCA, L. (2015). "Los géneros del Corpus PUCV-UCSC-2013 del discurso académico de la economía: El caso del Informe de Política Monetaria". *Revista ALED* 15 (3), 179-200.
- ROYCE, T. (1999). *Visual-verbal intrnsemiotic complementarity in the Economist magazine*. Tesis doctoral, The University of Reading, Centre for Applied Language Studies.
- SADOSKI, M. & PAIVIO, A. (2011). "Lexicons, contexts, events, and images: Commentary on Elman (2009) from the perspective of Dual Coding Theory". *Cognitive Science* 35, 198-209.
- SAUSSURE, F. (1969). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- SCHNOTZ, W. (2005). "An Integrated Model of Text and Picture

- Comprehension”. En *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*, R. Mayer (ed.), 49-69. New York: CUP.
- _____. (2002). “Towards an integrated view of learning from text and visual displays”. *Educational Psychology Review* 14 (1), 101-120.
- SCHNOTZ, W. & BANNERT, M. (2003). “Construction and interference in learning from multiple representation”. *Learning and Instruction* 13, 141–156.
- STÖCKL, H. (2004). “In between modes”. En *Perspectives on Multimodality*, E. Ventola, Ch. Cassily & M. Kaltenbacher (eds.), 9–30. Amsterdam: Benjamins.
- SWALES, J. (1990). *Genre analysis. English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2004). *Research genres. Explorations and applications*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TABOADA, M. & MANN, W. (2006). “Applications of Rhetorical Structure Theory”. *Discourse studies*, 8(4), 567-588.
- TABOADA, M. & HABEL, C. (2013). “Rhetorical relations in multimodal documents”. *Discourse studies* 15 (1), 65-89.
- TUFTE, E. (1983). *The visual display of quantitative information*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- VASQUEZ-ROCCA, L. (en prensa). “Una aproximación lingüística al discurso de la economía a partir del género Informe de Política Monetaria”.

Recibido el 17 de enero de 2017.

Aceptado el 2 de abril de 2017.

APROXIMACIÓN A LA HERMENÉUTICA LITERARIA DE ROLAND BARTHES¹

AN APPROACH TO ROLAND BARTHES' LITERARY HERMENEUTICS

Sultana WAHNÓN

Universidad de Granada

swahnon@ugr.es

Resumen: Este trabajo defiende la tesis de que Roland Barthes habría sido uno de los autores que, a lo largo del siglo XX, contribuyeron a la fundación y desarrollo de una *hermenéutica literaria actual* en el sentido en que Peter Szondi utilizó esta expresión. Una relectura de los primeros trabajos de Barthes permite afirmar que sus propuestas metateóricas llegaron a satisfacer los dos grandes requisitos de Szondi para hablar de hermenéutica actual: el del condicionamiento histórico de la literatura y el del condicionamiento histórico del conocimiento. La aventura semiológica de Barthes fue, pues, también y al mismo tiempo una aventura hermenéutica.

Palabras clave: Barthes. Szondi. Hermenéutica. Semiología. Literatura.

Abstract: The present paper argues that Roland Barthes was one of the main contributors to the foundation and development of a *contemporary literary hermeneutics* in Peter Szondi's terms. A new reading his first works

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores" (FFI2013-41662-P), que ha recibido financiación del Ministerio de Economía y Competitividad para el período 2013-2018.

proves that Roland Barthes' metatheoretical proposals met Szondi's two main requirements for a contemporary hermeneutics, in so far as Barthes' thought is based on the idea that both literature and knowledge are subject to historical conditions. Indeed, Roland Barthes' semiotic challenge was at the same time a hermeneutic challenge.

Keywords: Roland Barthes. Peter Szondi. Hermeneutics. Semiology. Literature

1. ¿QUÉ QUIERE DECIR HERMENÉUTICA LITERARIA?

En *Estructura del texto artístico* Iuri Lotman se refirió a la existencia de un prejuicio, muy extendido hacia finales de los años sesenta, según el cual el análisis estructural estaba llamado a “distraer la atención del contenido en el arte, de su problemática social y moral en nombre de estudios puramente formales” (Lotman, 1970: 47). Entre los autores más afectados por este prejuicio se encontraba Roland Barthes, a quien sus propios admiradores habían presentado y descrito en un primer momento como un “formalista” (Sontag, 1964 y 1982). Aunque esta apreciación habría ido cambiando y matizándose a lo largo del tiempo (Culler, 1983; Merquior, 1986), la imagen de un Barthes lúdico, vanguardista e indiferente a los problemas del contenido y a los valores ético-sociales del arte no se habría disipado del todo ni siquiera a día de hoy, y por lo mismo apenas se tiene conciencia –ni siquiera relativa– del papel que el autor habría desempeñado en la gestación y desarrollo de lo que aquí llamaremos, en formulación tomada de Peter Szondi, una *hermenéutica literaria actual* (Szondi, 1975a: 57, 106).

Para explicar qué se quiere decir con esto, hay que referirse en primer lugar a las tesis de Szondi en relación con la necesidad de una *hermenéutica literaria* o –lo que para él era lo mismo– *actual*. La principal de estas tesis, contenidas en el primer capítulo de las lecciones de Berlín de 1967-1968², era que la disciplina sobre la que estaba tratando, la *hermenéutica literaria*, era en realidad una disciplina *casi* inexistente³ y, por consiguiente, algo que

2. Las lecciones, que Szondi impartió en la Universidad de Berlín durante el semestre de invierno de 1967-1968, fueron editadas póstumamente con el título de *Introducción a la hermenéutica literaria* (Szondi, 1975a: 40).

3. Las palabras literales del autor fueron que “apenas” existía “actualmente una hermenéutica literaria” (Szondi, 1975a: 42).

todavía estaba por elaborar y desarrollar. Al sostener esto, Szondi no estaba en modo alguno pasando por alto la existencia de una larga y muy conocida historia de la hermenéutica (Ferraris, 1988; Domínguez Caparrós, 1993), que por el contrario tuvo muy en cuenta, tanto en el primer capítulo del libro –donde hizo expresa mención a algunos de los episodios más remotos de esa historia–, como sobre todo en los otros nueve capítulos, dedicados en su totalidad a la revisión crítica de algunas hermenéuticas modernas: las de Chladenius, Meier, Ast y Schleiermacher. Sin embargo, ni la existencia de todos estos antecedentes, ni tampoco el éxito de que en aquel preciso instante empezaba a disfrutar la nueva hermenéutica filosófica, y del que Szondi era igualmente conocedor, le impidieron afirmar que en el momento en que estaba escribiendo esas lecciones, apenas existía una hermenéutica *literaria* “en el sentido de una doctrina material (es decir, que incluya la práctica) de la interpretación de textos literarios” (Szondi, 1975a: 57).

Existía, por supuesto –y Szondi lo sabía también una consolidada práctica de interpretación de textos literarios en el ámbito de las filologías, pero en la que el autor no reconocía una auténtica hermenéutica *literaria*. El motivo de ello era que, a pesar de ocuparse muchas veces de textos modernos –y por tanto *literarios* stricto sensu–, se trataba de una praxis interpretativa regida todavía por los principios y criterios de la “hermenéutica filológica” que los siglos precedentes habían transmitido a las filologías modernas, y cuyos orígenes habían estado en el encuentro del Humanismo con los textos clásicos. Por lo mismo, presentaba un doble inconveniente: en primer lugar, el de no ser una hermenéutica específicamente diseñada para los textos literarios, i.e., *estéticos*; en segundo lugar, el de no ser mínimamente consciente de las transformaciones que tanto la literatura como la propia hermenéutica habían experimentado en el último siglo. A la hora de fijar los contornos de una hermenéutica literaria actual, era por tanto imprescindible –argumentaba Szondi– que se revisaran las reglas y criterios tradicionales de la anterior hermenéutica filológica, y ello a la luz de dos nuevas realidades: en primer lugar, “la comprensión actual de la literatura”; en segundo lugar, “la reciente hermenéutica filosófica” (Szondi, 1975a: 46).

Aunque distaba mucho de profesarle una admiración incondicional y aunque se mantuvo a distancia de algunos de sus postulados (Cuesta Abad, 2004: 16-18; Wahnón, 2008: 239-242), lo que Szondi valoraba de esta nueva hermenéutica, la de Gadamer, era, sobre todo, la tesis de “la

historicidad de la comprensión”, que en perfecto acuerdo con el filósofo alemán contrapuso al anterior convencimiento por parte de la filología tradicional de poder “prescindir de su posición histórica y transportarse a cualquier época pasada” (Szondi, 1975a: 46). La misma idea se encuentra en un trabajo posterior, de 1970, titulado “Observaciones sobre la situación de la hermenéutica literaria”, donde el autor formuló expresamente los que a su juicio debían ser los dos requisitos o “puntos de cristalización de una nueva hermenéutica literaria” (Szondi, 1975b: 235). En primer lugar, y enlazando con lo que acaba de decirse sobre su acuerdo con Gadamer, “la tesis del condicionamiento del conocimiento histórico”; y en segundo lugar, la ya mencionada “idea del condicionamiento histórico de la literatura” (Szondi, 1975b: 234), cuya consecuencia más importante –que comentó también en las lecciones– era que las reglas o métodos de la interpretación literaria tampoco podían ser eternos, sino mudables en función de los cambios experimentados por la propia literatura (Szondi, 1975a: 58).

El ensayo de 1970 reiteraba otras ideas expuestas asimismo en las lecciones de Berlín. Szondi insistió, por ejemplo, en que “en el dominio de la filología” la hermenéutica “apenas” había salido “del estado en que se encontraba en el siglo XIX”, y en que, por consiguiente, era necesario elaborar “una nueva metodología filológica” (Szondi, 1975b: 234). Sin embargo, en esta ocasión –que fue cronológicamente posterior a la de las lecciones de Berlín⁴– el autor no atribuyó la responsabilidad de esta situación sólo al positivismo de la filología tradicional, sino también al de las modernas escuelas de crítica literaria, a las que se refirió como “las distintas escuelas de la interpretación inmanente” y a las que caracterizó por el esfuerzo en “demostrar que la obra literaria solo puede comprenderse adecuadamente partiendo de ella misma” prescindiendo de la “génesis” de la comprensión (Szondi, 1970b: 234). De estas afirmaciones podría inferirse que las modernas escuelas de interpretación literaria, entre las que habría necesariamente que incluir al estructuralismo y la semiótica, no habrían contribuido de forma decisiva a la elaboración de una nueva metodología filológica ni transformado el estado de cosas en relación con la hermenéutica literaria.

4. Szondi redactó este esbozo de texto en 1970. Los editores de *Introducción a la hermenéutica literaria*, Jean Bollack y Helen Stierlin, informan de que lo escribió para un coloquio sobre hermenéutica que iba a celebrarse en Zurich (Szondi, 1975b: 234, n.*).

Fuese o no la verdadera opinión de Szondi⁵, esta ha sido y sigue siendo una idea bastante generalizada en relación con las escuelas de interpretación inmanente, que por vinculadas a la *teoría de la literatura*, tienden por lo general a verse como opuestas o, cuando menos, diferentes a la *hermenéutica* —a la que, por lo mismo, se suele ubicar en la cronología de los hechos como lo ocurrido después del estructuralismo. Según esta muy extendida visión de las cosas, la teoría literaria del siglo XX habría sido básicamente formalista o estructuralista y, por ende, indiferente al problema del sentido, hasta la irrupción en los años setenta-ochenta del nuevo paradigma hermenéutico. Sin negar la parte de verdad que habría en este relato, conviene recordar que la teoría literaria no fue nunca solo y exclusivamente teoría, sino también *crítica* o *análisis*. Solo eso explica, precisamente, que a pesar de estar negándoles el carácter hermenéutico, el propio Szondi pudiera referirse a ellas como “escuelas de *interpretación inmanente*”. Tal como ha señalado recientemente Vincent Kaufmann, “las fronteras entre teoría literaria y enfoque hermenéutico —o entre la teoría y su aplicación en la interpretación” habrían sido, a lo largo del siglo XX, “borrosas o al menos porosas”, siendo por lo mismo bastante difícil separarlas e identificarlas completamente (Kaufmann, 2011: 20; traducción mía).

La continuidad que Kaufmann detecta entre lo teórico y los acercamientos interpretativos sería especialmente perceptible en el caso concreto de Roland Barthes, autor, como se sabe, de una abundante e ininterrumpida producción crítico-literaria, dentro de la que se encuentran lecturas decisivas de grandes textos de la literatura francesa (Camus, Racine, Balzac...). Se da, además, la circunstancia de que el autor no realizó esa ingente tarea crítica de manera irreflexiva, sino con un alto grado de conciencia teórica. Así lo prueban textos que, como “Las dos críticas” o *Crítica y verdad*, pertenecen indiscutiblemente al género de la teoría de la interpretación literaria. Las páginas que siguen se dedicarán por eso a plantear la cuestión de si esta concreta teoría barthesiana de la interpretación podría ser una hermenéutica literaria en el sentido en que Szondi definió esta expresión. Para ello, y de acuerdo con lo antes

5. En un ensayo anterior el autor había emitido juicios más positivos en relación con las escuelas francesas e inglesas de “crítica literaria”, en especial sobre el *New Criticism*, que a diferencia de la ciencia filológica alemana, se habían vuelto hacia los problemas hermenéuticos y demostrado una mayor conciencia de su no cientificidad (Szondi, 1962: 15-17).

expuesto, se analizará si Barthes contribuyó de alguna manera a modificar las reglas y/o procedimientos de la interpretación literaria en función de los dos criterios exigidos por Szondi: la comprensión actual de la literatura y la nueva conciencia de la historicidad del comprender.

2. LA COMPRENSIÓN ACTUAL DE LA LITERATURA

La idea del condicionamiento histórico de la literatura y, junto con ella, la del cambio operado en la comprensión actual de lo literario, es una de las que precisamente –y a despecho de su presunta inconstancia teórica (Todorov, 1984: 76)– atraviesan la obra entera de Roland Barthes. De hecho, era ya medular en *El grado cero de la escritura* (1953), texto capital de la teoría literaria del siglo XX, que al igual que otros ensayos posteriores del autor versaba precisamente sobre la relación entre Literatura e Historia. El autor abordó este problema de una manera, eso sí, muy diferente de la habitual entre los historiadores, tradicionales o marxistas, de la literatura. En lugar de buscar la Historia en o a través de los temas literarios (la obra como reflejo o representación de la Historia), lo que Barthes pretendió fue desvelar la historicidad de la idea misma de Literatura⁶. Enfocado a este objetivo, subrayó en primer lugar la datación histórica del propio término Literatura, de cuya fecha de *nacimiento* invitó a tomar conciencia⁷, tras recordar la existencia de otras denominaciones anteriores como la muy dieciochesca de Bellas Letras. La tesis central de Barthes era, con todo, que el tiempo ya había pasado incluso por este reciente término, el de Literatura, fracturado en dos significaciones diferentes a raíz de ciertos acontecimientos socio-políticos. Mientras que en el momento de su nacimiento ese término se refería a textos con determinadas características, todavía muy similares a los producidos con el nombre de Bellas Letras, desde mediados del siglo XIX había seguido usándose para referirse a obras de muy diferente factura. En argumento que volvería a reiterar en sus ensayos críticos de los años sesenta, Barthes sostuvo, pues, que existía una enorme diferencia entre lo que el término Literatura había significado

6. El autor seguiría insistiendo sobre esta idea en trabajos posteriores, tales como “Histoire ou littérature?”, donde afirmó que la pregunta sobre el ser de la literatura solo podía tener “una respuesta histórica” (Barthes, 1960a: 145). Las traducciones que se ofrecerán aquí de este ensayo son mías.

7. Barthes dató ese momento de manera vaga, limitándose a decir que fue “poco antes” de la fecha de 1850, en la que sí situó en cambio con toda precisión el nacimiento de la literatura “moderna” (Barthes, 1953: 13).

hasta mediados del siglo XIX, Balzac incluido, y lo que había empezado a significar “hacia 1850”⁸, momento en que “la escritura clásica estalló” y en que empezó a abrirse paso un nuevo objeto (moderno) al que todavía se seguía llamando Literatura a pesar de no ser ya exactamente lo mismo que a comienzos de siglo recibía ese nombre ni, menos aún, lo mismo que en otro tiempo llevó el nombre de Bellas Letras (Barthes, 1953: 13).

Que esta comprensión actual de la literatura estaba destinada a desembocar en una metodología crítico-literaria muy diferente a la que por entonces era la habitual en el ámbito de las filologías y a la que Barthes se referiría muy pronto como semiológica y/o estructuralista, es algo que se puede comprobar sin necesidad siquiera de desplazarse a los ensayos abiertamente metacríticos que el autor publicó a partir de 1960. Incluso en *El grado cero*, libro que en apariencia versaba solo y exclusivamente sobre la literatura –y no sobre su estudio–, es posible detectar un primer debate de Barthes con la ciencia literaria, última responsable de la serie de ideas que a su juicio estaban dificultando el acceso a las *significaciones* éticas y sociales de la literatura más actual, y a las que en cierto momento del libro se refirió como “las antiguas categorías literarias” (Barthes, 1953: 86). Aunque planteado como un debate con las ideas, en lugar de con la disciplina o con sus concretos representantes⁹, las antiguas categorías a las que se refería Barthes, que no eran otras que “idea”, “lengua” y “estilo”, eran fácilmente reconocibles como las propias de la ciencia literaria del momento, i.e., de la misma filología a la que años más tarde Szondi iba a responsabilizar de la falta de actualidad de la hermenéutica literaria. Se trataba también de la misma disciplina con la que Barthes polemizaría luego abiertamente con los nombres, todos ellos sinónimos, de historia de la literatura, crítica positivista, crítica universitaria, etc. (Barthes, 1963a; 1963b). Por lo mismo, parece posible concluir que, junto a un renovado concepto de literatura, Barthes había alcanzado, ya en la década de los cincuenta, el convencimiento de que los conceptos, reglas y criterios con que hasta entonces se había venido abordando el estudio o la crítica de los textos literarios tenían necesariamente que ser revisados a la luz de los

8. Con esta vaga fórmula Barthes hizo suya la tesis de Sartre acerca de 1948 como fecha en la que se produjo la gran crisis de la literatura burguesa (Sartre, 1948: 152).

9. El hecho de que Barthes llevara a término este primer debate con la ciencia universitaria sin siquiera mencionarla se compadecería muy bien con el hecho, mucho más conocido y universalmente aceptado, de que en este primer libro, el más cauteloso de su producción, también polemizó con las tesis de Sartre sin advertir de que lo estaba haciendo ni, por tanto, referirse a ellas expresamente.

nuevos problemas e interrogantes suscitados por la modernidad literaria.

Aunque poco analizado hasta el momento, el carácter metateórico o metacrítico de las reflexiones de Barthes en *El grado cero* resulta evidente sobre todo en el primer capítulo del ensayo, “¿Qué es la escritura?”, en el que llevó a término la revisión crítica de dos de las categorías mencionadas, *lengua* y *estilo*. A efectos de ir disipando ya la imagen, tan grata a Susan Sontag, de un Barthes formalista, subversivo y vanguardista, conviene subrayar el hecho de que la tarea acometida en este libro fuera, tal como se acaba de decir, de revisión, no de destrucción, de las antiguas categorías. Lejos de menospreciar los logros de la ciencia literaria, lo que Barthes puso aquí de manifiesto fue que categorías y reglas que podían seguir siendo de gran utilidad a la hora de analizar, comprender y explicar obras del período clásico, dejaban sin embargo de ser pertinentes cuando, de manera acrítica, se aplicaban a obras contemporáneas. Así ocurría a juicio del autor cuando, por ejemplo, se intentaban explicar las diferencias formales entre Mallarmé y Céline, o entre Gide y Queneau, en términos de “fenómenos de lengua” o “accidentes de estilo”, conceptos estos que, en cambio sí podían seguir explicando algunas diferencias entre dos autores clásicos como Merimée y Fenelon (Barthes, 1953: 22-23). Lengua y estilo, dos categorías centrales de la ciencia literaria del momento, no tenían, pues, que ser abandonadas, pero sí profundamente revisadas si se quería que siguieran siendo de alguna utilidad en un momento histórico en el que ni el estado de lengua ni el estilo agotaban todo lo que podía decirse de la forma literaria.

La tarea de revisión iba, sin embargo, acompañada de otra más arriesgada y en la que con el tiempo Barthes acabaría siendo un experto: la de creación de conceptos nuevos y, por ende, de justificados neologismos. En el caso de *El grado cero*, el concepto novedoso era el que daba título al libro, el de *escritura*. Definido como “una realidad formal independiente de la lengua y del estilo” (Barthes, 1953: 15), lo más importante de la escritura barthesiana —y lo que debería desmentir definitivamente el tópico acerca de su formalismo— era que, a pesar de definirse como una realidad formal, no era *puramente formal*, sino que incluía aspectos que tradicionalmente se habrían asignado al plano del contenido (Moriarty, 1991: 32). De ahí, precisamente, que la nueva categoría contribuyera a modificar las acepciones de sus homólogas lengua y estilo, pero también la de su supuesta contraria, la antigua categoría de *idea*. Lo que Barthes sostuvo aquí

fue, por tanto, algo muy similar a lo que desde hacía años venían defendiendo teóricos de inspiración kantiano-hegeliana como Lukács y Bajtin, a saber, que el dualismo tradicional con que se había venido entendiendo la relación entre forma y contenido debía ser sustituido por una concepción más dialéctica, de resultados de la cual se percibiesen tanto los aspectos formales del contenido como las significaciones de la forma (Lukács, 1914: 251; Bajtin, 1924: 39). Solo que, en el caso de *El grado cero*, la idea o significación transmitida por la escritura no versaba, como en los casos de sus predecesores, sobre realidades extraliterarias del tipo “visión del mundo” o “moral”, sino acerca de la *realidad literaria* misma, conteniendo pues información sobre lo que el autor optó por denominar, de manera muy calculada, la “moral del lenguaje” (Barthes, 1953: 15).

La escritura era, en fin, eso que en los aspectos formales de un texto delataba o *significaba* la comprensión que su autor se hacía, no acerca del mundo en general, sino acerca de lo literario mismo; los rasgos lingüísticos, técnicos y compositivos que traslucían lo que hoy llamaríamos la poética (con minúscula) de un autor. A través de la escritura se podía, entonces, conocer la manera en la que ese autor *pensaba* la literatura y en la que, por consiguiente, la practicaba. Tras describirla al comienzo del libro como “la elección general de un tono”, Barthes ofreció un listado provisional de algunos de los *signos* de la escritura: el fin o intencionalidad del lenguaje, la idea de la forma y el fondo, la aceptación de un orden de convenciones y el uso de determinados recursos técnicos (Barthes, 1953: 21- 22), cada uno de los cuales desglosó luego en signos más concretos o específicos. En lo que se refiere a los dos últimos apartados, el de las convenciones y los recursos técnicos, el inventario era imposible por ilimitado: abarcaba cualquiera de los rasgos empírico-materiales de un texto, desde el uso de metáforas (escritura clásica) al de los tiempos verbales (el pretérito indefinido del relato), encontrándose unos u otros en función del autor, género y período de que se tratase. Lo que Barthes hizo en los capítulos más crítico-literarios del ensayo fue por eso, solamente, identificar algunos de los recursos con que ciertas escrituras contemporáneas (la artesanal, la del silencio, la neutral, etc.) señalaban y comprometían a sus autores, poniendo de manifiesto –sin necesidad de decirlo con palabras– sus ideas sobre literatura y, con ellas, su concreta posición en los conflictos

relacionados con el posible uso social de la misma¹⁰.

Todo esto tenía, desde luego, muy poco de formalista. Y menos aún de vanguardista. De hecho, la mayor originalidad y acierto de la teoría barthesiana, vista desde hoy, radicaría en no haber establecido una identidad entre Modernidad y Vanguardia. Barthes no cifró la diferencia entre literatura clásica y moderna en el paso de una escritura instrumental y comunicativa a otra desprovista por completo de esas dos cualidades, es decir, radicalmente autónoma y centrada en sí misma. Desde su perspectiva, mucho más sutil, no había *una* escritura moderna, sino un fenómeno complejo al que se refirió con los nombres de *pluralidad* y “multiplicación de las escrituras” (Barthes, 1953: 85). Por supuesto que todas estas escrituras eran más “opacas” que la anterior escritura clásica, pero había grados diferentes de espesor, y el autor no dio signos de inclinarse por los casos más extremos, a los que se refirió como escrituras del silencio o del suicidio (Barthes, 1953: 76-77). Aunque nunca las habría considerado, como hacía Sartre, “chucherías de inanidad sonora” (Sartre, 1948: 12), las poéticas de Mallarmé y del surrealismo fueron tratadas en *El grado cero* en pie de igualdad, e incluso con algo menos de simpatía, que las que habían apostado por una autonomía moderada (la artesanal de Flaubert o del simbolismo), o incluso por una nueva “instrumentalidad” y “claridad”, caso este último que era precisamente el de la escritura neutral o en grado cero de Camus.

Destacada en el título mismo del libro, la modernidad de esta concreta escritura moderna, que Barthes encarnó en Albert Camus residía en que, a diferencia de lo que ocurría con la transparencia clásica y/o realista, la claridad expresiva no estaba “al servicio de una ideología triunfante” (Barthes, 1953: 79). Haciendo de cronista, limitándose a describir los hechos en lugar de juzgarlos, la escritura en grado cero de Camus se caracterizaba también por el rechazo de los signos visibles de la Literatura, por el deseo de superar la Literatura mediante “una ausencia ideal de estilo” (Barthes, 1953: 78), y si bien el apartado que Barthes le dedicó terminaba advirtiendo del imposible cumplimiento de este deseo¹¹, parece indudable que, al

10. En el caso, por ejemplo, de la escritura del realismo socialista -tal como se cultivaba en la literatura francesa del momento (Gautier y André Stil)-, Barthes detectó recursos como la metáfora-clisé, el preciosismo en la sintaxis, el uso de palabras populistas, o de giros relajados en medio de una sintaxis puramente literaria, etc., todos ellos indicativos de que, en contraste con sus intenciones revolucionarias, los autores comunistas seguían cultivando una escritura característicamente burguesa (Barthes, 1953: 74-75).

11. Tras el análisis de todas estas escrituras modernas, la conclusión a la que llegó Barthes fue, pre-

menos en ese preciso instante, en el contexto de la polémica con Sartre, era esta escritura neutral –y no la propiamente vanguardista- la preferida por el autor, quien vio en ella la mejor respuesta que hasta el momento se había dado a la problemática actual del lenguaje¹².

Sin profundizar aquí en estos aspectos, los más contextuales y sociológicos de la reflexión barthesiana (Moriarty: 1991: 31-43), lo importante es reparar en que incluso este primer libro, que todavía no era ni estructuralista ni semiótico stricto sensu, contenía ya una importante contribución del autor a la hermenéutica literaria actual -si por esto se entiende *una teoría y una práctica actuales de la interpretación de textos literarios (modernos)*. Como ha podido verse, a partir de una teoría, la de la escritura, creada ad hoc para las obras modernas, Barthes ensayó aquí una nueva práctica de análisis-interpretación de las mismas, cuyo rasgo más peculiar consistía en una especial atención a las formas. Pese a ser, en este sentido, una metodología *formal*, la praxis crítico-literaria que Barthes inauguró en este primer ensayo distaba mucho de ser ni de quererse meramente analítica o descriptiva. El interés por las formas expresado en *El grado cero* no tenía por objetivo detenerse en ellas, sino acceder, en o a través de ellas, a las nuevas e insólitas significaciones de los textos modernos. Lejos, pues, de reducir la literatura, ni siquiera la moderna, a sus aspectos puramente formales o técnicos, el proyecto de Barthes consistía en demostrar que aquello que a Sartre le había parecido “un juego puramente formal que ya no interesa a nadie” (Sartre, 1948: 146) era, en realidad, un complejo hecho de pensamiento o *reflexión* que por lo mismo podía y debía ser abordado atendiendo también a sus *nuevas significaciones* (Barthes, 1953: 24). No es casual que la propia Susan Sontag acabase reconociendo que Barthes fue un crítico especialmente interesado en “buscar nuevos significados” (1982: 337), si bien, y para no desdecirse de lo antes sostenido en “Contra la interpretación” (1964), la teórica optara por asegurar con algo de inconsistencia que esto era lo que precisamente permitía considerar a Barthes un “formalista” (Sontag, 1982: 337)¹³.

cisamente, la de que en las circunstancias generadas por la mala conciencia del escritor burgués contemporáneo, “una obra maestra moderna” era “imposible” (Barthes, 1953: 87).

12. Opiniones no del todo positivas sobre las “rebeliones” de la vanguardia pueden verse en diversos textos de Barthes, entre ellos “El mito hoy” (Barthes, 1957: 234).

13. Las afirmaciones de Sontag, que habrían sido válidas de aplicarse al estructuralismo barthesiano, en lugar de al formalismo, fueron: “El giro formalista de la crítica moderna –desde su etapa prístina, como en la idea de defamiliarización de Shklovsky, en adelante- impone precisamente esto. Le atribuye al crítico la tarea de trocar los significados manoseados por otros nuevos. El mandato consiste en buscar nuevos significados.

Pero la verdad es que no se trataba de formalismo, sino de estructuralismo y semiología, disciplina esta última que Garrido Domínguez (2004: 103) incluye acertadamente entre las protagonistas del desplazamiento hacia el sentido en la teoría literaria del siglo XX. Pero lo que se afirma de la semiótica de Lotman debería decirse, con iguales motivos, acerca de la semiología barthesiana, cuya característica atención a los aspectos formales no se debió solo a la influencia del modelo científico de la lingüística estructural, sino también, como acaba de verse, a la aparición y consolidación de un objeto nuevo, la literatura moderna, que así precisamente lo exigía. Tal como Barthes explicó en su primer libro, echando de este modo los fundamentos de su posterior semiología, lo que ocurría en esta moderna literatura era que sus significaciones más importantes no se encontraban allí donde era habitual, i.e., en los signos de la lengua, sino en la *superposición* entre ésta y otro sistema de comunicación, la escritura¹⁴, integrado por “los Signos de la Literatura” (Barthes, 1953: 12-13). Por enunciarlo en los conocidos términos de su posterior semiología –y también de la semiótica lotmaniana–, la semántica que interesaba a Barthes en 1953 no era la de la lengua natural, sino una especie de *segunda* semántica que se superponía a la primera permitiéndole así transmitir *más* –y no menos– de lo que transmitiría un mensaje en lengua natural. Esto es, al menos, lo que se infiere de este semiológico pasaje de *El grado cero*:

La forma literaria desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y de su eufemia; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso; ya no se siente a la Literatura como un modo de circulación socialmente privilegiado, sino como un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos... (Barthes, 1953: 13).

El poder segundo al que Barthes se refirió en este momento del ensayo era por supuesto un poder semántico, i.e., de *significar*. Y si estas significaciones segundas le interesaron tanto, fue porque en ellas creyó encontrar lo distintivo de la literatura más actual o contemporánea, donde

Étonne-moi” (Sontag, 1982: 337).

14. La idea de superposición de intenciones y significaciones en un mismo texto se encuentra literalmente expresada en el capítulo dedicado a la escritura del relato (Barthes, 1953: 40).

la forma, lejos de ser algo puramente formal, de estar al servicio del fondo, era ella misma *fondo*, transmitía ideas, pensamientos o mensajes. Anticipándose a la conocida tesis jakobsoniana, Barthes advertía aquí de que estas ideas no se comunicaban con la claridad y transparencia del lenguaje habitual, sino con la fascinante *ambigüedad* (Barthes, 1953: 27) de un lenguaje profundo y lleno de secretos. Aun cuando el autor no utilizó ni una sola vez a lo largo de este ensayo el término interpretación, se convendrá en que un lenguaje profundo y lleno de ambiguos secretos solo podía recibir un tratamiento hermenéutico, entendido además en sentido bastante tradicional. Esto explica que en cierto momento del ensayo la escritura fuese definida como “la forma captada en su intención humana” (Barthes, 1953: 22). De acuerdo con esto, el moderno teórico francés seguía tratando de penetrar en las “intenciones” de los autores, solo que lo hacía a través de un camino inhabitual, el de las formas. Y esto no por desinterés hacia los contenidos, sino con el objetivo de demostrar que la idea de *pura forma* era un espejismo y que incluso las obras modernas más aparentemente desprovistas de mensaje habían tenido su origen en una *reflexión* del autor sobre el uso social de su forma, y transmitían, cuando menos, su *intención* de liberar a su lenguaje de todo compromiso y responsabilidad (Barthes, 1953: 23).

En lo que se refiere a la literatura moderna, las tesis de Barthes apenas experimentaron cambios, al menos durante el período estructuralista de su producción. Los artículos que dedicó a escritores del siglo XX en sus *Ensayos críticos* verifican todo cuanto se ha ido viendo aquí. En primer lugar, habría que mencionar sus poco recordadas opiniones sobre el teatro del siglo XX, que revelan a un Barthes abiertamente partidario del “teatro político” de Brecht frente al puramente vanguardista, respecto del cual emitió juicios bastante poco complacientes (Barthes, 1956). En segundo lugar, estarían las importantes reflexiones emitidas en el trabajo que el autor dedicó a Kafka. El artículo, titulado “La respuesta de Kafka” (1960b), se abría con un comentario sobre la actualidad literaria, en el que Barthes tomaba distancia de dos actitudes o tendencias extremas que le parecían igualmente inconvenientes: por un lado, la de la literatura *engagée* representada por la novela sartreana y por la novela socialista; pero por otro, la de una “ola de sentido contrario” que amenazaba otra vez con recubrir a la literatura y que consistía en “la desvinculación declarada” con las “ideas” y las “significaciones del mundo”. Ante esta situación, Barthes se lamenta-

ba de que la literatura pareciese condenada a un “pendular agotador entre el realismo político y el arte por el arte”, entre la “moral del ‘engagement’ y un purismo estético”, entre “el compromiso y la asepsia” (Barthes, 1960b: 167). Y, a la pregunta de si la literatura no podía ocupar “un lugar equilibrado en *este mundo*”, él mismo ofrecía “una respuesta concreta”, la obra de Kafka y, más en concreto, la obra de Kafka tal como la había entendido y explicado Marthe Robert en un libro de ese mismo año sobre el novelista (Barthes, 1960b: 168).

Barthes resumió así las conclusiones de la estudiosa francesa: “Esto es lo que nos dice Marthe Robert: que el sentido de Kafka reside en su *técnica*” (Barthes, 1960b: 168). Si la aportación de Robert le había parecido digna de comentario, era entonces porque la autora practicaba una modalidad de crítica literaria que no era ni formalista ni contenidista. Se trataba de llegar a las ideas del escritor, pero a través sobre todo de sus técnicas de escritura. Por otro lado, las ideas a las que Marthe Robert y el propio Barthes trataban de acceder no versaban solo acerca del mundo, sino también de la literatura y su capacidad de dar respuesta a las preguntas sobre el mundo; la de Kafka era, pues, una literatura reflexiva, como lo habían sido ya las de los escritores analizados y comentados en *El grado cero*. Por último, si Kafka fue uno de los pocos narradores no franceses a los que Barthes dedicó un comentario, se debió sin duda a su convicción de que su obra representaba precisamente ese lugar de equilibrio entre el compromiso y el purismo que él estaba buscando para la literatura actual. Tal como él lo veía, los relatos de Kafka no eran juegos puramente formales, carentes de significaciones, sino que, como las novelas realistas, mantenían una relación con el mundo. Solo que esa relación se establecía, lingüísticamente hablando, no con las técnicas habituales de la denotación y la metáfora, sino con la de la alusión (o sugerencia). La escritura alusiva de Kafka era, pues, otra modalidad de escritura moderna, diferente a la transparente de Camus, pero movida de la misma intención que ella: la de no ser dogmática ni, por tanto, ideológica. Al decir cosas acerca del mundo, pero decirlas de manera vaga, imprecisa e incierta, Kafka conseguía hacer de la literatura el espacio de una interrogación sobre el mundo, pero sin darle una respuesta única (Barthes, 1960b: 170-171). Se entiende, pues, que este tipo de literatura moderna, a la que parece posible referirse como *mundana*,

aunque no realista¹⁵, se convirtiese en los años sesenta en la preferida por Barthes, quien hizo de Kafka el paradigma de una literatura interrogativa, tan distante de las asertivas o ideológicas, como también de las puristas y más propiamente vanguardistas (Barthes, 1961: 192).

Puede concluirse, pues, que la propuesta metodológica ensayada por Barthes en *El grado cero*, que él mismo identificó luego como semiológica (Barthes, 1957: 8), cumplía desde el momento de su gestación el principal requisito exigido por Szondi para hablar de una hermenéutica literaria actual, el de partir de una comprensión actual de la literatura. Al igual que ocurriría luego en la obra del propio Szondi, en la de Barthes encontramos, por un lado, una teoría de la Modernidad literaria; y por otro, y en combinación con ella, una teoría de la explicación-comprensión de las obras actuales o modernas, cuyas concretas peculiaridades formales, muy diferentes de las tradicionales o clásicas, eran las que a su juicio obligaban a conceder una especial atención a las formas y, por ende, a la clase de *signos segundos* cuyo estudio era competencia de la ciencia general de los signos o semiología. La adscripción de Barthes a lo que él mismo llamó “la aventura semiológica” (Barthes, 1974) no habría sido por consiguiente incompatible, sino todo lo contrario, con su simultánea participación en lo que me permitiré llamar aquí *la aventura hermenéutica*. Tal como se verá en el siguiente apartado, fue precisamente en el curso de esta aventura como Barthes acabó adquiriendo la autoconciencia hermenéutica de la que carecía en su primer libro, alcanzando así el segundo gran requisito de modernidad hermenéutica establecido por Szondi: la toma de conciencia sobre el condicionamiento histórico del propio intérprete o crítico.

3. LA HISTORICIDAD DE LA COMPRENSIÓN

En *El grado cero* Barthes había puesto en cuestión las antiguas categorías literarias, dejando así constancia sobre la historicidad de la ciencia literaria y sobre la necesidad de que dicha ciencia se transformase al ritmo que le marcaban los cambiantes hechos literarios. Sin embargo, este primer libro no contenía todavía el menor indicio de que Barthes se interrogase sobre el lugar igualmente histórico desde el que él mismo estaba

15. Uso aquí el adjetivo “mundano” en el sentido empleado por Edward W. Said en sus trabajos de crítica literaria (Said, 1983).

realizando ese trabajo de cuestionamiento y crítica de las viejas categorías. De hecho, lo más llamativo del ensayo, visto desde hoy, es la sorprendente seguridad con que emitió sus juicios sobre cualquiera de los temas allí explorados: la diferencia entre lo clásico y lo moderno, las características de lo moderno, el valor de los escritores comentados... Quiere esto decir que a las alturas de 1953, y a despecho de su indudable modernidad literaria, Barthes no había alcanzado aún la modernidad hermenéutica, ejecutando su tarea crítico-literaria con absoluta certidumbre y sin el menor atisbo de duda en cuanto a sus propias posibilidades de acceder a las intenciones de los autores o de emitir juicios correctos acerca de la literatura moderna en su conjunto. Bastaron, sin embargo, cuatro años para que el autor empezara a plantearse abiertamente la cuestión de su propia historicidad como ser situado.

Ocurrió, en concreto, en sus famosas *Mythologies* (1957), donde se encuentran ya explícitas reflexiones sobre este tema, tanto en el prólogo, como en el ensayo teórico que cerraba el libro, “El mito, hoy”. Conocido por ser el ensayo fundador de la semiología barthesiana, este capítulo del libro se cerraba a su vez con un título de sorprendentes y seguramente casuales reminiscencias diltheyanas, “Necesidad y límites de la mitología” (Barthes, 1957: 253-257). Más allá del grado de conocimiento que Barthes pudiera tener en ese momento de las tesis de la hermenéutica filosófica (a las que no es imposible que hubiera accedido a través de la filológica), lo importante es que el apartado contenía una primera interrogación sobre los *límites* de la tarea crítica, término este con el que el autor estaba además aludiendo expresamente a las restricciones cognoscitivas impuestas al crítico por su propia *situación* (Barthes, 1957: 9). Conviene advertir que, dada la complejidad del problema, lo que se propuso Barthes en esta primera incursión no fue tanto resolverlo, como simplemente plantearlo y dejarlo abierto. Pero a pesar de eso el autor dejó apuntadas algunas ideas que se reiterarían en su producción posterior y en las que, por lo mismo, sería posible reconocer lo más característico de su reflexión hermenéutica. Una de estas tesis, formulada en el prólogo, fue precisamente la referida a la “objetividad del sabio”, ideal este en el que Barthes empezaba a ver ya una imposible pretensión de “libertad” respecto de “los límites reales de su situación” (Barthes, 1957: 9).

A diferencia de lo que ocurría en *El grado cero*, la situación histórica no era ahora algo que solo condicionase a los otros, sino también a él

mismo. De hecho, Barthes destinó el prólogo a advertir a los lectores del carácter inevitablemente histórico de su propia actividad como crítico o mitólogo, de la que dijo que no se trataba de “una operación olímpica” y que se estaba realizando desde un momento muy concreto al que se refirió con la expresión “mi tiempo” (Barthes, 1957: 9). A esto obedeció, por otra parte, su decisión de renunciar al término “desmitificación” (que puso entre comillas), para usar en cambio el de mitología. Lo que distinguía a la mitología de la desmitificación era la promesa de desvelamiento de “lo real” inherente a la segunda. Toda operación desmitificadora descansaba en el erróneo presupuesto de una posible libertad por parte del desmitificador para escapar, él sí, a su propia condición histórica, alcanzando la verdad sobre una realidad cualquiera. De ahí que, a diferencia de la desmitificación, la mitología de Barthes no tratara de presentarse como capaz de desvelar plenamente lo real, sino solo de ofrecer una cierta dosis de verdad o, como él mismo la definió, “una *comprensión inestable* de lo real” (Barthes, 1957: 256; cursiva mía).

El autor reconocía así por primera vez que, lejos de limitarse a revelar las significaciones ideológicas subyacentes a los textos y discursos ajenos, su actividad crítica era ella misma instauradora de nuevas significaciones ideológicas o mitos, que por lo mismo podrían ser a su vez objeto de posterior crítica -argumento que poco después esgrimiría respecto de la historicidad del propio estructuralismo (Barthes, 1963c: 262). Con objeto de advertir a los lectores sobre el carácter mítico, i.e., ideológico, de su propia textualidad, Barthes se formuló la famosa pregunta “¿Existe una mitología del mitólogo?”, a la que, acto seguido y de manera consecuente con su argumentación, respondió en estos rotundos términos: “Sin duda, y el lector verá claramente cuál es mi apuesta” (Barthes, 1957: 9). Nada de esto significaba, con todo, que la actividad crítica fuera completamente ajena a la “verdad”. La opinión de Barthes era más bien la de que en el ámbito de que él se ocupaba, el de la cultura, la verdad solo podía aparecerse, *al menos por el momento*, en forma de comprensión histórica y, por ende, inestable y cambiante.

La diferencia entre este concreto planteamiento de 1957 y el de la hermenéutica propiamente dicha residiría en que Barthes no parecía resignarse del todo al carácter inestable de las comprensiones, lo que le condujo a presentarlo, en términos todavía marxistas, como un efecto de la “alienación” presente, proclamando consecuentemente la necesidad de seguir

buscando “una reconciliación de lo real y los hombres, de la descripción y la explicación, del objeto y del saber” (Barthes, 1957: 257). La comprensión de la propia historicidad que Barthes había alcanzado, en el momento de escribir sus *Mythologies*, no era, pues, la misma de la que Szondi hablaría en el contexto concretamente germánico que él mismo caracterizó como “la época de la interpretación” (Szondi, 1975a: 45). Previa a la difusión, e incluso a la publicación, de *Verdad y método*, la de Barthes era todavía una comprensión marxista de la historicidad, que por lo mismo confiaba al paso del tiempo la posibilidad de alcanzar, si no la verdad absoluta, sí al menos comprensiones más estables de las cosas.

Pese a esta comprensible limitación histórica, lo importante de este texto de 1957 reside en que las observaciones de Barthes estaban referidas a una actividad, la mitología, que el propio autor había descrito previamente, en el ensayo “El mito, hoy”, en términos característicamente hermenéuticos, como de desciframiento y *comprensión de significaciones* (Barthes, 1957: 221). Ciertamente, en el caso de la mitología, no se trataba de cualesquiera significaciones, sino de las que Barthes identificó como deformaciones o imposturas (Barthes, 1957: 221). Lo que él llamó mitología era, pues, eso que una década después iba a conocerse como crítica de las ideologías (Habermas, 1968), pero también como *hermenéutica de la sospecha* (Ricoeur, 1965). Por lo mismo, y aunque las consideraciones metateóricas vertidas en las *Mythologies* no sean de directa aplicación a la crítica literaria, permiten verificar el progresivo acercamiento de Barthes a las tesis de la hermenéutica, así como reparar en lo temprano de las fechas en las que el autor, aunque fuese desde una perspectiva marxista, se planteó ya el problema de la historicidad y relatividad de las comprensiones, incluidas las del crítico de las ideologías y, por tanto, las suyas propias.

Estas mismas consideraciones, pero referidas más en concreto a la actividad crítico-literaria y sin restos ya de epistemología marxista, empezaron a ser habituales en la obra de Barthes a partir de 1960, año en que publicó en la revista *Annales* el artículo “Histoire ou littérature?”, convertido luego en el tercer y último capítulo de *Sur Racine*. A diferencia de los otros dos ensayos que integraban este libro, “Histoire ou littérature?” no versaba sobre la obra de Racine, sino sobre la crítica de Racine, y, aunque no fue el primero en el que Barthes se ocupó de la crítica literaria de su

tiempo¹⁶, sí fue en cambio el primero de la larga serie que el autor dedicó en los años sesenta a cuestionar abiertamente los presupuestos de lo que Szondi habría llamado la hermenéutica filológica. Barthes se refirió a ella con los nombres de *historia de la literatura*, *crítica universitaria* o *crítica positivista*, pero el antagonista con el que luchó durante 1960-1966 y que finalmente se encarnó en la persona de Raymond Picard siguió siendo, por supuesto –como lo era ya en *El grado cero*–, la misma metodología filológica contra la cual Szondi diseñaría luego su propia propuesta de una hermenéutica literaria actual. En cuanto al motivo de la disputa, idéntico también al de Szondi, no era otro que el de la presunta objetividad y científicidad de una metodología que, a juicio de Barthes, se caracterizaba en realidad por ser *subjetiva e interpretativa*.

Que el autor no empleara aquí, ni en ninguno de sus ensayos de los años sesenta, el término hermenéutica –cuyo uso sí se documenta en cambio en *S/Z* (1970: 70)– no debería ser ningún obstáculo para reconocer el carácter propiamente hermenéutico de su reflexión metateórica a lo largo de la década estructuralista¹⁷. No sólo Barthes o Umberto Eco, sino tampoco Spitzer ni Dámaso Alonso –de cuya adscripción a este paradigma no parece haber duda–, pudieron todavía reconocerse en un término que solo empezó a difundirse a partir del auge de la llamada nueva hermenéutica a finales de los sesenta. Lo esencial a la hora de decidir sobre la adscripción de Barthes al paradigma hermenéutico no sería, pues, la presencia en su obra de este concreto término, sino de aquello a lo que éste alude, i.e., a la teoría o filosofía de la interpretación en tanto que metodología específica de las ciencias humanas, diferenciada de los métodos de la Ciencia¹⁸. Y en lo que a esto respecta, las aportaciones metateóricas de Barthes no dejan lugar a dudas en lo que respecta a su índole hermenéutica, avalada por motivos tan característicos de su producción como la discusión con el positivismo, el interés por las metodologías de interpretación literaria o el ya mencionado énfasis en la imposible objetividad de la tarea crítico-literaria

16. Un ensayo anterior a éste, que versaba también sobre crítica literaria, fue el titulado “Nuevos caminos de la crítica literaria en Francia”, que puede verse en: Barthes (1959).

17. Apelaré aquí a un argumento del propio Barthes, para quien no hablar de sadismo en Racine “so pretexto de que el nombre no existía en el siglo XVII”, equivalía a negarse a “reconstruir el clima de un país en una época pasada so pretexto de que entonces no existía la dendroclimatología” (Barthes, 1960a: 150).

18. Evito premeditadamente la definición gadameriana de la hermenéutica como filosofía del comprender y empleo también de manera calculada la definición diltheyana de la disciplina, por ser la única en la que encajaría el proyecto metodológico de una hermenéutica específicamente literaria.

y en los consiguientes límites de la interpretación. Desde este punto de vista, habría además que ver en Barthes a uno de los autores más prolíficos de la hermenéutica literaria del siglo XX, a la que habría contribuido tanto con una teoría (la doctrina de Szondi), como también con una abundante práctica material de la interpretación de textos literarios.

“Histoire ou littérature?” fue la primera de las contribuciones específicamente teóricas del autor, y en ella concurrieron ya todos los motivos centrales de la teoría barthesiana de la interpretación literaria, que siguió desarrollando, con diferentes matices, en trabajos como “Las dos críticas” (1963a), “¿Qué es la crítica?” (1963b) y, sobre todo, *Crítica y verdad* (1966)¹⁹. Uno de estos motivos era la discusión con el positivismo, encarnado en este trabajo por los historiadores de la literatura. Aunque Barthes citaba a Picard y a otros como Antoine Adam²⁰, Jean Orcibal²¹ o René Jasinski²², su objetivo no eran estos historiadores en concreto, cuyos trabajos dijo admirar (Barthes, 1960a: 157), sino más bien una manera de entender y abordar el estudio de la literatura. Se sabe que el principal reproche que Barthes dirigió a la historia de la literatura fue, precisamente, el de no ser en realidad ni *historia*, sino *crónica*; ni de *la literatura*, sino de los autores y de las obras, confundiéndose así con lo que por otro lado se cultivaba con el nombre de *crítica literaria*. La propuesta de Barthes consistió, por ello, en delimitar claramente las dos actividades, encomendando a la Historia el estudio de los hechos colectivos integrados en el concepto de “institución literaria” (Barthes, 1960a: 139)²³, y reservando a la Crítica el estudio de “la creación literaria”, i.e., de obras, autores y proyectos concretos (Barthes, 1960a: 147). Ahora bien, puesto que había dos disciplinas diferentes, con diferentes objetos –la institución, por un lado; la creación, por otro–, las metodologías de trabajo no podían ser exactamente las mismas. Se trataba, explicó el autor, de “dos disciplinas diferentes tanto en el objeto como en

19. Me refiero aquí en concreto a la teoría elaborada en los años sesenta, es decir, la del período estructuralista. No se abordan en este trabajo las tesis del período posestructuralista ni, por tanto, en las nuevas propuestas hermenéuticas contenidas en *S/Z*.

20. Antoine Adam, profesor de la Sorbona, era experto en el siglo XVII y autor de una muy conocida *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, cuyo quinto tomo fue citado por Barthes en el ensayo.

21. Jean Orcibal fue un historiador francés especialista en jansenismo y editor de la correspondencia de Fénelon, al que Barthes citó como autor de un trabajo sobre Racine, *La Genèse d'Esther et d'Athalie* (1950).

22. René Jasinski fue otro historiador de la literatura, profesor de la Sorbona, al que Barthes citó por ser autor del libro *Vers le vrai Racine* (1958).

23. Las propuestas de Barthes en relación con una verdadera historia de la literatura, de metodología sociológica, encontraron desarrollo en las aportaciones de Dubois (1990) y Bourdieu (1992).

el método” (Barthes, 1960a: 139).

En lo que respecta al método de la Crítica, único en el que aquí nos detendremos, el caballo de batalla era precisamente la presunción de objetividad y científicidad de la crítica que Barthes llamó erudita o universitaria (Barthes, 1960a: 139) y que coincidía con la cultivada por los historiadores, Picard, Orcibal, etc. Para Barthes, se trataba de una pretensión “ilusoria” (Barthes, 1960a: 156) cuyo origen estaba en una ideología, la *ideología positivista* heredada del siglo XIX²⁴ y del sistema de Gustave Lanson (Barthes, 1960a: 156). Frente a esta clase de trabajos universitarios que recurrían a “todo un aparato científicista” para garantizar la validez de sus hipótesis (Barthes, 1960a: 152), lo que el autor puso de manifiesto fue el carácter necesariamente no científico de la tarea crítica, gobernada por “otra lógica”, “otras exigencias” y “otra responsabilidad” que las de la ciencia (Barthes, 1960a: 147). Y, aunque Barthes no acertó todavía a identificar esta otra lógica como hermenéutica, sí le dio desde luego el nombre de interpretación: “Se trata –dijo acto seguido– de *interpretar* la relación entre una obra y un individuo” (Barthes, 1960a: 147; cursiva mía). El científicismo de los historiadores de la literatura fue, pues, contrarrestado ya en este ensayo de 1960 por la tesis, característicamente barthesiana, de que la crítica consistía siempre y necesariamente en un trabajo de interpretación. Y la interpretación, siguió explicando el autor en un sentido muy parecido al desarrollado luego en *Crítica y verdad*, no solo no era una tarea científica propiamente hablando, sino que tampoco podía regirse por “los mismos criterios de objetividad” de otras disciplinas (Barthes, 1960a: 139).

Entre los factores que lo impedían estaba, por supuesto, el que aquí estamos rastreando, a saber, el de la historicidad de la comprensión, a la que Barthes aludió claramente con la expresión de “situación del crítico” (Barthes, 1960a: 151). Y a este respecto, el contenido del ensayo demuestra que en 1960, año de la publicación de *Verdad y método*, Barthes había llegado ya a conclusiones muy similares a las de Gadamer en relación con las posibilidades y límites del comprender. En primer lugar, en lo referido al papel de los prejuicios en la tarea interpretativa, a los que Barthes se refirió al hablar de las “ideas preconcebidas” con las que los críticos se

24. Para afirmar el “carácter ideológico” del positivismo, Barthes se apoyó en la sociología del conocimiento de Karl Mannheim, de quien citó *Ideología y utopía* (1936), libro decisivo en lo que respecta a la tesis sobre el condicionamiento histórico del conocimiento y que no por casualidad fue también una referencia clave en el pensamiento de Paul Ricoeur (1986).

acercaban, inevitablemente, a las obras (Barthes, 1960a: 149). Y en segundo lugar, en relación con la inevitable actualización o aplicación del texto a la situación actual del intérprete (Gadamer, 1960: 379), tesis esta que también se deja ver en la expresa oposición de Barthes al “postulado” de la historia literaria según el cual se debía “descifrar a Racine, no en función de nuestros propios problemas, sino desde la perspectiva de una literatura eterna” (Barthes, 1960a: 145). Desde la contraria perspectiva de Barthes, completamente acorde en esto con las tesis de la nueva hermenéutica, ningún crítico, por objetivo e impersonal que tratase de ser a la hora de tomar decisiones sobre la significación de un texto, podía evitar leerlo e interpretarlo a partir de su propia subjetividad y de sus propias coordenadas históricas, o dicho de otro modo, a partir de presuposiciones de sentido que pertenecían a su propio horizonte histórico²⁵.

Esto incluía, por supuesto, a la propia crítica universitaria, por más que ella se creyera a salvo de todo prejuicio y de todo interés subjetivo, amparada como estaba por una representación ilusoria de su objetividad y rigor científico. Como prueba de esto, Barthes citó especialmente el caso de René Jasinski, quien a pesar de haber partido en búsqueda del “verdadero” Racine, solo había podido ofrecer una lectura o interpretación del mismo que, por sustentada en cierta filosofía o concepción del ser humano, resultaba ser tan parcial e incompleta como podían serlo las elaboradas por críticos marxistas o psicoanalíticos desde sus respectivos lenguajes o filosofías (Barthes, 1960a: 155-156). Con la diferencia de que estos últimos tenían al menos la honestidad de declarar “sus referencias” (Barthes, 1960a: 151), en tanto que la crítica tradicional se reclamaba objetiva y empleaba despectivamente el término interpretación para rechazar las lecturas que no coincidiesen con las suyas propias (Barthes, 1960a: 155). Lo que Barthes solicitó de esos críticos universitarios cuyos trabajos dijo admirar no fue, pues, que renunciasen a sus propias lecturas o interpretaciones para abrazar otras más actuales o modernas, sino solo que las reconocieran tan relativas como lo eran las de la nueva crítica (Barthes, 1960a: 155).

Y en esto consistió, precisamente, la principal modificación que Barthes imprimió en este ensayo a las reglas y criterios tradicionales de la

25. Barthes volvió sobre esta idea en *Crítica y verdad*, que se abría precisamente con la reivindicación del derecho de la crítica a realizar una “revisión de nuestra literatura clásica al contacto de nuevas filosofías”: “Nada tiene de asombroso –siguió argumentando Barthes– que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo para saber *qué puede hacer con ellos*” (Barthes, 1966: 9).

hermenéutica filológica. A diferencia de lo que ocurría en *El grado cero*, lo que Barthes se planteó a partir de 1960 fue ya algo más que extraer las consecuencias lógicas de la mutación modernista y elaborar un método que, como el semiológico, tuviera en cuenta el nuevo espesor formal de las obras de la Modernidad. Incluso en el caso de que la obra no fuese moderna, sino clásica, y aunque en consecuencia el objetivo de la crítica fuese acceder a sus significaciones más mundanas y no meramente metaliterarias, las reglas con que esto debía hacerse no podían seguir siendo las mismas que habían regido la práctica filológica del último siglo. El objetivo del ensayo de 1960 fue, por eso, formular la que Barthes llamó, literalmente, “la primera *regla objetiva*” de la crítica, que tanto si se ocupaba de obras clásicas como modernas, estaba obligada a “anunciar el sistema de lectura” (Barthes, 1960a: 156; cursiva mía). Solo así, explicaba, empezaría la crítica a reconocer y asumir, con verdadera objetividad, la “impotencia para la verdad” que la caracterizaba en tanto que praxis interpretativa (Barthes, 1960a: 156). El ensayo se cerraba por último con la afirmación de que ningún crítico, por objetivo y riguroso que se pretendiera, podía dejar de ser “un ser plenamente subjetivo, plenamente histórico” (Barthes, 1960a: 157). Aunque Barthes siguió desarrollando y matizando todas estas tesis en el transcurso de la década, hasta llegar a la perfecta formulación contenida en *Crítica y verdad*, el ensayo de 1960 demuestra que el autor alcanzó muy pronto una clara conciencia sobre la historicidad de la comprensión y sobre su propio condicionamiento histórico, dando así temprano cumplimiento al segundo requisito exigido por Szondi para poder hablar de una hermenéutica literaria actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAJTÍN, M. M. (1924). “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. En *Teoría y estética de la novela*, 13-75. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. (1959-1961). “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”. En *Estética de la creación verbal*, 294-323. México: Siglo XXI, 1982.
- BARTHES, R. (1953). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo

- XXI, 1973.
- _____. (1956). "En la vanguardia ¿de qué teatro?". En Barthes (1964: 97-100).
- _____. (1957). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- _____. (1959). "Nuevos caminos de la crítica literaria en Francia". En *Variaciones sobre la literatura*, 141-142. Barcelona: Paidós.
- _____. (1960a). "Histoire ou littérature?". En *Sur Racine*, 137-157. Paris: Seuil, 1963.
- _____. (1960b). "La respuesta de Kafka". En Barthes (1964: 167-172).
- _____. (1961). "La literatura, hoy". En Barthes (1964: 187-199).
- _____. (1963a). "Las dos críticas". En Barthes (1964: 293-299).
- _____. (1963b). "¿Qué es la crítica?". En Barthes (1964: 301-307).
- _____. (1963c). "La actividad estructuralista". En Barthes (1964: 255-262).
- _____. (1964). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____. (1966). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1981.
- _____. (1970). *S/Z*. México: Siglo XXI, 1987.
- _____. (1974). "La aventura semiológica". En *La aventura semiológica*, 7-14. Barcelona: Paidós, 1990.
- BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CULLER, J. (1983). *Barthes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- CUESTA ABAD, J.M. (2006). "*Lectio stricta*. La hermenéutica material de Peter Szondi". En *Introducción a la hermenéutica literaria*. P. Szondi, 7-37. Madrid: Abada.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid: Gredos.
- DUBOIS, J. (1990). *L'institution de la littérature: Introduction à une sociologie*. Bruxelles: Labor.
- FERRARIS, M. (1988). *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal, 2000.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2004). "El texto literario a la luz de la hermenéutica". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 103-124.
- HABERMAS, J. (1968). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus, 1982.
- KAUFMANN, V. (2011). *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Seuil.
- LOTMAN, I. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.

- LUKÁCS, G. (1912). "Sociología del drama moderno". En *Sociología de la literatura*, 251-281. Barcelona: Península, 1966.
- MANNHEIM, K. (1936). *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- MERQUIOR, J. G. (1986). *De Praga a París. Crítica del pensamiento estructuralista y posestructuralista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- MORIARTY, M. (1991). *Roland Barthes*. Cambridge: Polity Press.
- RICOEUR, P. (1965). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1970.
- _____. (1986). *Ideología y utopía*. México: Gedisa, 1991.
- SAID, E. (1983). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.
- SARTRE, J.-P. (1948). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- SONTAG, S. (1964). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- _____. (1982). "La escritura misma: sobre Roland Barthes". En R. Barthes, *Ensayos críticos seguidos de La escritura misma: sobre Roland Barthes*, 333-363. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- SZONDI, P. (1962). "Acerca del conocimiento filológico". En *Estudios sobre Hölderlin*, 13-42. Barcelona: Destino, 1992.
- _____. (1975a). *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid, Abada, 2004.
- _____. (1975b). "Observaciones sobre la situación de la hermenéutica literaria". En *Introducción a la hermenéutica literaria*, 233-238. Madrid: Abada, 2004.
- TODOROV, T. (1984). *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil.
- WAHNÓN, S. (2008). "Hermenéutica filosófica y hermenéutica literaria. El precedente de Dilthey". En *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria*, 235-258. Vigo: Academia del Hispanismo.

Recibido el 30 de mayo de 2017.

Aceptado el 6 de julio de 2017.

**LA FORMA *CANTABA* EN LAS GRAMÁTICAS DE ESPAÑOL
COMO LENGUA EXTRANJERA: PROPUESTAS TEÓRICAS Y
CONTRASTE DE CORPUS**

THE FORM *CANTABA* IN THE GRAMMARS OF SPANISH AS
A FOREIGN LANGUAGE: THEORETICAL PROPOSALS AND
CONTRAST OF CORPUS

Alfonso ZAMORANO AGUILAR

Universidad de Córdoba

azamorano@uco.es

María MARTÍNEZ-ATIENZA

Universidad de Córdoba

mmartinezatienza@uco.es

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el tratamiento que recibe el pretérito imperfecto (forma *cantaba*) en un corpus constituido por 24 gramáticas de español como lengua extranjera (ELE) de distintos niveles y lenguas publicadas entre 1988 y 2015. Estudiamos, en particular, el marco teórico de las obras, caracterizado generalmente por el eclecticismo, así como la terminología, los valores, ejemplos y oposición de esta forma verbal, en especial, con el pretérito perfecto simple *canté*. Destacamos a partir de la investigación la necesidad de prestar atención al enfoque teórico y metodológico en la práctica de ELE para la obtención de un mayor rendimiento didáctico.

Palabras clave: Imperfecto. Gramática. ELE. *Cantaba*. Metodología.

Abstract: The aim of this article is to analyze the treatment of imperfect tense in a corpus constituted by 24 Spanish grammars of a foreign language (ELE) of different levels and languages published between 1988 and 2015. We investigate, in particular, the theoretical framework of the works, generally characterized by the eclecticism, as well as the terminology, values, examples and the opposition of this verbal form, especially with the simple past *canté*. We emphasize from the research the need to pay attention to the theoretical and methodological approach in the practice of ELE in order to obtain a greater didactic performance.

Key Words: Imperfect tense. Grammar. ELE. *Cantaba*. Methodology.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio teórico de materiales didácticos en la enseñanza-aprendizaje de lenguas debe ser un instrumento evaluativo de sumo interés y preocupación para los profesionales de este ámbito del conocimiento. Enseñar una lengua no es simplemente cuestión de uso (uso de la lengua) o de materiales dinámicos y aparentemente pedagógicos. Enseñar una lengua supone transmitir al discente un instrumento de comunicación, de concepción y de entendimiento del mundo. Por ello, un buen método de enseñanza-aprendizaje de una lengua debe partir, necesariamente, de un concepto de lengua y de un constructo teórico (aunque sea mínimo) de cómo debe diseccionarse y explicarse dicha lengua a partir de un contexto y una situación pragmática dada.

Sobre esta hipótesis construimos la base del presente artículo, conscientes de la necesidad de abordar el sustento teórico de los materiales didácticos, en este caso, de español como lengua extranjera (en adelante, ELE). Solo así se podrá enseñar de forma adecuada y coherente el español o cualquier otra lengua.

Este trabajo, además, se inscribe en un proyecto más amplio sobre el sistema verbal español y su tratamiento en gramáticas y materiales/manuales de ELE que pretende ofrecer al profesorado y alumnado un conjunto de reflexiones y directrices sobre cómo se aborda, en cada uno de estos

textos, una de las categorías más ricas y complejas del sistema lingüístico español: el verbo. En, aproximadamente, dos años pretendemos presentar un volumen completo de todas las unidades de la conjugación española con el análisis detallado, en cada manual/gramática, de nomenclatura o terminología, ejemplos, modelo teórico de base, perspectiva de análisis, tipo de enfoque, contraste entre unidades verbales, usos prototípicos y no prototípicos (según la forma verbal estudiada), etc.

Así pues, este trabajo pretende contribuir, desde el ámbito de la teoría lingüística y su contraste en un corpus concreto, a la amplia producción y perspectivas de análisis de los diversos aspectos relacionados con el español como lengua extranjera, lo que supone una potenciación de la que fue línea pionera en los estudios sobre lingüística aplicada: la enseñanza-aprendizaje de lenguas, de acuciante actualidad y demanda en una sociedad cada vez más multicultural y polilingüe.

2. OBJETIVOS

En un interesante y útil trabajo, Susana Pastor Cesteros (2000) parte de cinco aspectos fundamentales de la relación entre teorías lingüísticas actuales y enseñanza-aprendizaje de una lengua. En síntesis, son estos:

1. Cómo y en qué ha influido la teoría lingüística en la enseñanza de segundas lenguas en general y del español en particular.
2. Cómo puede aprovecharse en la actualidad, para la enseñanza del español, el rico bagaje de investigación teórica sobre las lenguas y su enseñanza-aprendizaje.
3. Presencia de la reflexión metalingüística en el contexto del aula.
4. La reflexión metalingüística como estrategia de aprendizaje del alumnado.
5. Necesidad de la teoría lingüística en la formación del profesorado de ELE.

Teniendo presentes estas ideas y en la convicción de que las relaciones entre teoría lingüística y enseñanza de segundas lenguas resulta no solo necesaria sino muy útil y fructífera, hemos construido los objetivos de este artículo:

1. Contribuir al análisis teórico de los materiales de ELE.
2. Ayudar en la selección de manuales y materiales.
3. Apoyar la idea de la importancia del enfoque teórico y metodológico

en la práctica de ELE.

4. Enfatizar las necesarias y útiles relaciones entre teoría/práctica de ELE y teorías lingüísticas.

Contribuimos, en definitiva, a corroborar la idea de Pastor (2000: 39) en la que afirma:

Una opinión generalmente aceptada y de la que a menudo oímos hablar coincide en considerar que existe una distancia enorme (e injusta, podemos añadir), entre lingüística y enseñanza de segundas lenguas: parece que los contenidos teóricos que se enseñan en la universidad están muy alejados de la posterior práctica docente [...] En realidad, sería conveniente que “estudiosos” y “enseñantes” de la lengua tuvieran los suficientes puntos de contacto como para que se beneficiaran de sus respectivos conocimientos unos de otros (entre otras cosas porque, aunque con distintos matices, la mayoría de los “estudiosos” enseñan y la mayoría de los “enseñantes” estudian). Partimos de la base de que en todo buen profesor de idiomas una sólida formación lingüística es inseparable del bagaje didáctico; la utilidad que tenga después una determinada teoría lingüística o gramatical dependerá de la aplicación que se haga de ella o, lo que es lo mismo, de la habilidad didáctica y de la sensibilidad del profesor para extraer de ella cuanto considere que puede mejorar el aprendizaje.

3. EL CORPUS

3.1. Referencia descriptiva

Constituye nuestro objeto de estudio el análisis de un amplio corpus formado por veinticuatro gramáticas de ELE cuyos datos completos incluimos en el apartado de referencias bibliográficas, en concreto, en el de fuentes primarias. Hemos procurado que integraran este corpus aquellas gramáticas y aquellos autores o autoras que se suelen reconocer como referente en la metodología de la enseñanza-aprendizaje de ELE, como son Aquilino Sánchez Pérez (1991), Ángel López García (2005), Francisco

Matte Bon (1995) o la *Gramática básica del estudiante de español* (2005), de la editorial Difusión, traducida a varias lenguas y que ha gozado desde su publicación de una excelente acogida tanto por parte del profesorado como del alumnado.

Por lo que respecta a las fechas de publicación, hemos procurado analizar gramáticas publicadas recientemente, de hecho es 2015 el año de algunas de ellas, como la *Grammaire de l'espagnol moderne*, cuyo autor es Jean-Marc Bedel (2015). La menos reciente de las analizadas es *A new reference grammar of modern Spanish*, cuyos autores son J. Butt y C. Benjamin (1988). Por último, una de las obras está publicada por el Instituto Cervantes, la *Gramática práctica del español*, cuya autora es María Victoria Pavón Lucero (2007).

Con el objetivo de que el corpus fuera lo más abarcador posible, entre las gramáticas que analizamos, si bien la mayoría están destinadas a estudiantes extranjeros sin especificar su lengua materna, han constituido también nuestro objeto de estudio gramáticas destinadas a los hablantes de algunas de las lenguas que más demandan el español, como son los hablantes italianos, ingleses y franceses. Así pues, seis gramáticas de nuestro corpus están destinadas de modo específico a su enseñanza, dos para cada grupo de hablantes. No obstante, determinadas obras como *Actual. Gramática para comunicar en español*, cuyos autores son Juan Carlos Barbero y Félix San Vicente (2006), o las dos gramáticas publicadas en Milán por María Lozano Zahonero (2010; 2011), a pesar de que no lo anuncian en el título, prestan especial atención al alumnado italófono.

3.2. Objetivos de las obras

3.2.1. Marco teórico y metodológico

En la mayoría de las gramáticas analizadas, hay un predominio del eclecticismo como marco teórico y metodológico. Este rasgo ha caracterizado en la tradición tanto a las gramáticas como a los manuales de ELE. En efecto, si pensamos en el propio enfoque comunicativo, no podemos afirmar que esté basado en una teoría lingüística concreta, sino más bien en diversas teorías y con el objetivo, entre otros, de asumir que el lenguaje es un instrumento de comunicación y que, por lo tanto, no es suficiente conocer la gramática de una lengua para saber comunicarse con

ella.

No obstante, aun partiendo de este presupuesto, las obras que estudiamos tienen como objeto principal el análisis de la gramática de la lengua española, sin que descuiden, en general, el principio de la lengua como instrumento de comunicación. Encontramos variación entre aquellas gramáticas de carácter más formalista, como las dos obras de María Lozano Zahonero: *Gramática de referencia de la lengua española. Niveles A1-B2* y *Gramática de perfeccionamiento de la lengua española. Niveles A1-B2* (Lozano Zahonero, 2010; 2011) y aquellas gramáticas con predominio de un análisis semántico, como las dos obras de Luis Aragonés y Ramón Palencia: *Gramática de uso del español*, niveles A1-A2 y niveles B1-B2 (Aragonés/Palencia, 2009a; 2009b), o la *Gramática explicada. Para niveles intermedios* de Tarricone (Tarricone/Giol/González, 2012).

Por otro lado, varias de las obras de nuestro corpus se insertan en el marco teórico de la lingüística cognitiva y, por tanto, también dan importancia al componente semántico en el estudio de la lengua. En este grupo se incluyen la *Gramática básica del estudiante de español*, la obra coordinada por Alejandro Castañeda *et al.* (2014), titulada *Enseñanza de gramática avanzada de ELE: criterios y recursos*, o la *Gramática cognitiva para profesores de español L2: cómo conciben los hispanohablantes la gramática* de Ángel López García (2015). En cuanto a la importancia que conceden estas gramáticas al componente semántico, recogemos a continuación un fragmento tomado de la presentación de la *Gramática básica del estudiante de español* (Castañeda *et al.* (2014: 10): “Las características esenciales de la GBE son: explica el sistema gramatical español teniendo en cuenta siempre –tanto en la descripción gramatical como en los ejercicios– el *significado* y el *uso* real de los distintos recursos”¹.

Por último, si nos fijamos en la estructura de estas obras, observamos que la mayoría de ellas organiza los contenidos partiendo de las categorías gramaticales o de los diversos tipos de oraciones, a partir de lo cual analizan su forma y su significado, con mayor o menor predominio de uno u otro componente, como ya hemos destacado arriba.

1. La negrita (que trasladamos a cursiva) aparece en el texto.

3.2.2. *El destinatario*

Podemos distinguir de nuestro corpus aquellas gramáticas destinadas al alumnado de ELE en general o aquellas destinadas al profesorado, con independencia de que ambas puedan ser utilizadas por unos u otros. Entre las destinadas a la formación del profesorado, destaca la obra de M.^a Luz Gutiérrez Araus (2004), titulada *Problemas fundamentales de la gramática del español como L2*, así como la obra que ya hemos citado arriba *Enseñanza de gramática avanzada de ELE: criterios y recursos*. En el propio título indica Ángel López García el destinatario de su obra: *Gramática cognitiva para profesores de español L2: cómo conciben los hispanohablantes la gramática* (López García, 2015); así procede también Elisabet Areizaga Orube (2015) en *Gramática para profesores de español como lengua extranjera*. Por otro lado, en algunas de las obras los autores/as o coordinadores/as indican explícitamente que están destinadas tanto al profesorado como al alumnado. Así lo afirma María Lozano Zahonero (2010: XIX) en sus dos gramáticas:

La obra está dirigida, en primer lugar, al estudiante universitario italiano, si bien esperamos que pueda resultar también de utilidad a un público más amplio, en particular a los estudiantes adultos que aprenden español de manera autónoma y a los profesores de español como lengua extranjera de cualquier nivel de enseñanza, quienes podrán encontrar aquí materiales e ideas para sus clases.

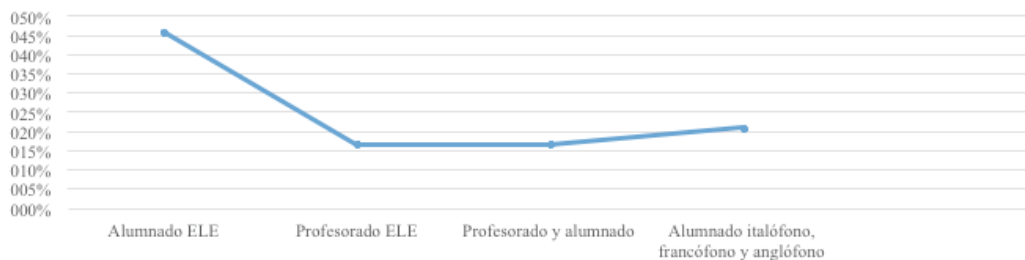
En otros casos, como la *Gramática de referencia de español para italófonos*, coordinada por Félix San Vicente (2013), se destina al profesorado de ELE para estudiantes italófonos y también a estudiantes italianos que tengan una alta competencia en español.

Analizando unas obras y otras, constatamos que las destinadas al profesorado suelen incorporar un mayor componente teórico explícito, mientras que las destinadas al alumnado, si bien lo presuponen, suelen plantearse como objetivo la descripción de la gramática que le resulta válida a todo aquel que aprende español, y no la reflexión teórica sobre la lengua.

Por otro lado, como ya hemos afirmado en el §3.1., nuestro corpus

está constituido tanto por gramáticas cuyos destinatarios son el alumnado o el profesorado de ELE en general (11 y 4 gramáticas; 45,83% y 16,6%, respectivamente), por gramáticas destinadas tanto al profesorado como al alumnado de ELE (4; 16,6%), como por las dirigidas a estudiantes cuya lengua materna es el italiano, el francés o el inglés (5 gramáticas; 20,83%). Al incluir estas últimas obras, nuestro objetivo ha sido abarcar un corpus extenso y cuyos objetivos fueran diversos; las destinadas al alumnado italófono, francófono y anglófono son, además, gramáticas de carácter contrastivo. Recogemos, a continuación, en un gráfico los datos que acabamos de exponer:

Gráfico 1



El destinatario

3.2.3. Los niveles

Forman nuestro corpus gramáticas de todos los niveles de enseñanza-aprendizaje fijados por el *Marco común europeo de referencia para las lenguas*. La mayoría de las obras hacen referencia a los niveles establecidos por el *Marco*, desde A1 hasta C2, si bien algunas hablan de niveles *inicial*, *intermedio* y *superior*. Por otro lado, hemos constatado que las gramáticas destinadas al alumnado especifican con más frecuencia los niveles de lengua que las destinadas al profesorado, que, en general, abarcan todos los niveles o bien están destinadas a los niveles superiores.

4. EL IMPERFECTO DE INDICATIVO: VALORES PROTOTÍPICOS Y NO PROTOTÍPICOS

A lo largo de la tradición bibliográfica, muchos han sido los trabajos dedicados a la forma verbal del español *cantaba*. En ellos destacamos, por un lado, la atención a los valores que en Zamorano/Martínez-Atienza (2014) denominábamos *prototípicos* y que se corresponden con los rasgos de tiempo pasado o presente del pasado y aspecto imperfecto o imperfectivo tradicionalmente asignados a esta unidad verbal. Por otro lado, la atención a los valores que etiquetábamos como *no prototípicos*, esto es, aquellos usos en los que el valor temporal y aspectual expresado no corresponde con el de tiempo pasado y aspecto imperfectivo; se trata de valores como el llamado *imperfecto de cortesía*, *imperfecto narrativo*, *imperfecto lúdico*, etc.

En la tradición que va desde Nebrija (1492) hasta Amenós, Leonetti y Morgado (2012) dos han sido las constantes con relación a *cantaba* (vid. Zamorano Aguilar, 2013):

a) El tipo de terminología utilizada para hacer referencia a los valores no prototípicos.

b) La explicación que se ofrece en los distintos trabajos al hecho de que el pretérito imperfecto, frente a otros tiempos como el pretérito perfecto simple o indefinido, manifieste significados que no corresponden al valor temporal de pasado ni al aspectual de imperfecto.

Por lo que respecta a la terminología, constatamos la tendencia a considerar secundarios los valores no prototípicos del pretérito imperfecto. Observamos que frente a los *usos rectos*, se habla de *usos dislocados*, frente a los *usos reales*, de *usos irreales*, frente a los *valores primarios*, de *valores secundarios*.

En cuanto a la explicación ofrecida, con frecuencia se presenta una descripción de los distintos significados modalizados del pretérito imperfecto, más que la justificación de que estos se manifiesten. A menudo, los usos modales se entienden a partir de los rasgos de los usos prototípicos. Así, el carácter aspectual imperfectivo, de acuerdo con el cual los límites inicial y final del evento no se focalizan, explicaría que el tiempo verbal objeto de nuestro estudio presentara determinados usos no referidos al pasado, sino al presente, al futuro o al futuro del pasado, o cuyo

carácter no fuera factual². Frente a ello, otros tiempos como el pretérito perfecto simple, de aspecto aoristo, no permiten tales usos. Observamos esta explicación incluso en autores que no defienden el valor aspectual imperfectivo para el pretérito imperfecto, como Gutiérrez Araus (1995).

4.1. Valores prototípicos

El análisis de la tradición anterior a 1950 (Zamorano Aguilar, 2013) arrojó las siguientes conclusiones de interés: 1) la nomenclatura asienta valores temporales (pasado) o aspectuales (imperfecto) en el Renacimiento, por influjo de la tradición latina (Prisciano); 2) el archilexema de *cantaba* es *pretérito imperfecto* y se gramatiza en el Anónimo de 1555; 3) se pueden distinguir tres etapas de evolución: i) gestación, en el siglo XVI; ii) seguimiento (1565-1830), conservación de las etiquetas renacentistas y reorganización de los valores conceptuales; iii) tradición e innovación (1830 en adelante), mantenimiento de las etiquetas anteriores y, guiados por la influencia de Port-Royal y la tradición racionalista francesa (Condillac, Destutt, Beauzée, Girard, entre otros), se introducen nombres que materializan la hipótesis temporal, a partir de la dicotomía tiempos absolutos/tiempos relativos.

Desde el punto de vista conceptual, el proceso de gramatización de *cantaba* se ha venido estableciendo sobre *canté*: a) el 48,21% de los tratados que se analizaron en Zamorano Aguilar (2013) se acoge a la hipótesis temporal de diferenciación de ambas formas; b) en algunos casos se observa la defensa de una hipótesis vaga tempo-aspectual, como consecuencia de factores externos a la propia constitución de la obra: receptor (extranjeros, alumnado de primaria o secundaria, etc.), naturaleza del texto (escolar, comercial, pedagógico, etc.), entre otros; c) se observa una pervivencia absoluta de las tres hipótesis fundamentales: temporal, aspectual y tempo-aspectual.

En la tradición posterior a 1950, y por lo que se refiere al aspecto imperfectivo, encontramos discrepancia entre los distintos autores. Por un lado, figuran aquellos que consideran que el pretérito imperfecto expresa aspecto imperfectivo y, por tanto, mantienen que el contraste entre esta

2. En este mismo sentido, se ha hablado también de la *indeterminación* del pretérito imperfecto, que permitiría la diversidad de usos modalizados, a diferencia de otros tiempos como el pretérito perfecto simple o indefinido. Véase al respecto el trabajo de Bazzanella (1990).

forma y el pretérito perfecto simple es aspectual, ya que la segunda expresa un evento concluido y del que se focalizan sus límites (aspecto aoristo), mientras que el pretérito imperfecto expresa un evento del que se focaliza una parte (aspecto imperfectivo)³. Una postura distinta la mantienen los autores que defienden que entre ambas formas la diferencia es temporal: el pretérito perfecto simple expresa anterioridad del evento con respecto al momento de la enunciación y el pretérito imperfecto simultaneidad con respecto a un evento o momento temporal anterior al momento de la enunciación. Este análisis se desarrolla en la línea de Bello (1847-1860), quien habla, para el pretérito imperfecto, de *copretérito* por expresar simultaneidad con respecto a un pretérito. En esta segunda línea se sitúan los trabajos de Rojo (1974), Gutiérrez Araus (1995) o Rojo y Veiga (1999). El resto de los autores sostiene que el valor de copretérito es uno de los que puede expresar el pretérito imperfecto, si bien no el único.

Otro de los rasgos característicos del pretérito imperfecto es el carácter relativo o anafórico, esto es, el hecho de que no se oriente directamente con respecto al momento de la enunciación, sino a otra referencia anterior. De nuevo, contrasta con el pretérito perfecto simple, de carácter deíctico y, por tanto, orientado con anterioridad al momento de la enunciación. Junto a la oposición *deíctico-anafórico*, encontramos la de *tiempo absoluto* (junto a *canté*, para las formas *canto* y *cantaré*) y *tiempo relativo primario* o *relativo* propiamente dicho (junto a *cantaba*, *cantaría*, *he cantado*, *habré cantado* y *hube cantado*) (Marcos Marín, 1981).

Debido a las características tempo-aspectuales del pretérito imperfecto, se ha presentado con frecuencia como tiempo por excelencia para la descripción y para la expresión de eventos durativos. Así, cuando la narración se presenta en pretérito imperfecto “resulta más demorada, sugestiva y minuciosa, frente al corte que el indefinido impone” (Alcina y Blecha, 1955: 796).

Tanto la oposición entre descripción y narración como la de acción secundaria frente a acción principal no parecen corresponder con la que establecen aquí el pretérito imperfecto y el pretérito perfecto simple, que, en ambos casos, desde el punto de vista del aspecto léxico o modo de acción, expresan eventos de carácter puntual.

3. Alarcos (1994) utiliza la terminología *terminativo-no terminativo* para referirse a este contraste aspectual entre el pretérito perfecto simple y el pretérito imperfecto.

4.2. Valores no prototípicos

La historia lingüística española anterior a 1950 explica que la gramatización de los valores modales de los tiempos del verbo se produce, según los datos del corpus estudiado en Zamorano Aguilar (2013), en las primeras décadas del siglo XIX, específicamente, con Calleja (1818). El Renacimiento y el siglo XVIII han sido los siglos de la gramatización formal y de la gramatización conceptual de los valores rectos (básicos) temporales y aspectuales.

Los valores modales que se han descrito y analizado a partir de 1818 son los siguientes: narrativo, futuridad⁴, supratextualidad⁵, oblicuidad⁶, entre otras⁷.

Por su parte, la crítica posterior a 1950 recoge y explica los siguientes valores no prototípicos: narrativo, de conato, de cortesía (valor de presente), condicional o de pospretérito, de opinión, hipotético, lúdico o imaginativo y contrafactual. En Zamorano/Martínez-Atienza (2014) defendimos que estos usos del imperfecto pueden ser explicados mediante la que hemos denominado *hipótesis como focalizador de la enunciación*. El imperfecto, en numerosos casos, se emplea para formalizar el evento de una enunciación presente y el valor que adquiere en estas secuencias es el de focalizador de toda una enunciación pasada (o varias), para lo cual neutraliza sus valores tempo-aspectuales.

De esta manera, podemos afirmar que los múltiples valores que la tradición y la crítica actual han asignado al imperfecto se pueden concentrar en dos. Por un lado, valores prototípicos de tiempo pasado y aspecto imperfectivo; por otro, valores no prototípicos como focalizador de la enunciación.

4. El valor de futuridad lo encontramos por vez primera en nuestra tradición en Noboa: este singular valor del imperfecto se localiza por vez primera en el corpus en Noboa (1839: 84). La tradición marca la futuridad de *cantaba* bien con relación al momento de la enunciación, bien con relación a un momento anterior al de la enunciación.

5. Bello (1847-1860) intuye un valor supratextual o, simplemente, textual que permite el empleo del copretérito en un juego de movimientos más amplios que los estrictamente oracionales.

6. El imperfecto hace las veces de otras formas verbales (oblicuidad) pero, con frecuencia, no se explican ampliamente las razones de ese intercambio de unidades.

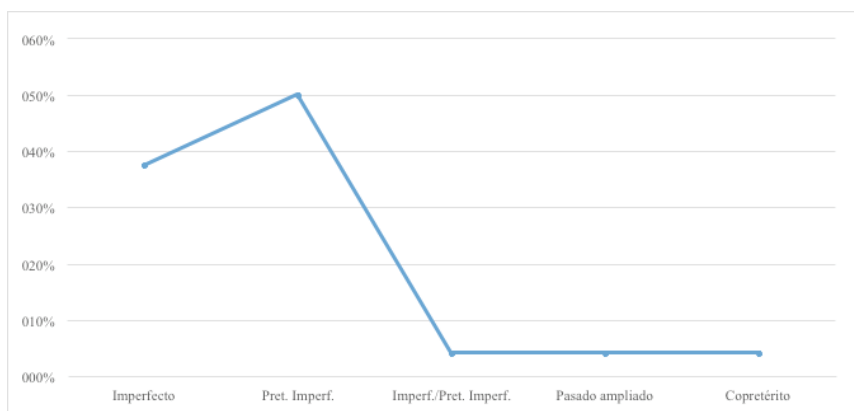
7. Otros autores, sobre todo del XX, se refieren a muchos más valores del imperfecto, en un intento de sistematización semántico-nocional, sobre ejemplos concretos, del contenido gramatical que puede condensar el imperfecto.

5. ANÁLISIS DE LOS DATOS

5.1. Terminología

La terminología empleada para rotular la unidad *cantaba* suele estar bastante consensuada en el corpus analizado. Los datos cuantitativos (véase Gráfico 2) reflejan la presencia de términos tradicionales junto a términos de acuerdo general. Así, la etiqueta *copretérito* solo la emplea De Molina Redondo (y, de forma indirecta, Butt y Benjamin, 1988)⁸ y, además, conjuntamente con *pretérito imperfecto*, nombre del que dice que es *tradicionalmente* (De Molina Redondo, 2011: 107) considerado así. El empleo de la nomenclatura de Andrés Bello es una muestra de prestigio (histórico) ante una modificación de las tradicionales etiquetas en donde primaban los valores temporales de las formas y el contraste entre ellas. La metodología de ELE se hace, pues, eco de esta innovación en el terreno de la terminología técnica en lingüística.

Gráfico 2



Terminología de *cantaba*

8. Estos autores utilizan el rótulo *imperfect* pero también hacen referencia a cómo se denomina la unidad *cantaba* en otros textos: pretérito imperfecto (la RAE y Seco) y copretérito (Bello). También indica que otras gramáticas inglesas lo denominan *imperfect*: Ramsey/Spaulding (1958) y Harmer/Norton (1957), como vía para reforzar su propuesta terminológica en textos para anglófonos.

Solo en el caso de López García (2015) el empleo de la etiqueta *pasado ampliado* supone una manera de recoger aquellos valores que el autor considera, desde el ámbito de la lingüística perceptiva, prototípicos o, al menos, más exclusivos y excluyentes de la forma. En este caso, López García (2015) apuesta por el valor que en Zamorano/Martínez-Atienza (2014) denominamos focalizador de la enunciación y cuyo rasgo más característico es su proyección hacia el presente.

El consenso con relación a las etiquetas *imperfecto* y *pretérito imperfecto* se manifiesta, por ejemplo, en el uso indistinto de ambos términos que se hace en Barbero y San Vicente (2005), aunque el valor prototípico destacado en esta obra para *cantaba* es el aspectual.

El 87,5% de los textos del corpus emplean o *imperfecto* (37,5%) o *pretérito imperfecto* (50%). En el caso de *imperfecto* se ha observado que suele ser más empleado por textos que defienden el valor aspectual o tempo-aspectual de *cantaba* como valor prototípico. Por su parte, *pretérito imperfecto* se emplea en aquellos textos que tienen una consideración semántico-temporal o tempo-aspectual (nunca exclusivamente aspectual) de *cantaba* con relación a sus valores prototípicos.

Así pues, podemos establecer las siguientes tendencias con respecto a la terminología que se observa en el corpus analizado:

1. Las etiquetas que nuestros gramáticos emplean suelen ser transparentes con relación al valor que otorgan, como más destacado o prototípico, a la forma *cantaba*.

2. El uso de *imperfecto* suele reflejar valores aspectuales o tempo-aspectuales, nunca exclusivamente temporales.

3. El uso de *pretérito imperfecto* suele plasmar valores temporales o tempo-aspectuales, nunca exclusivamente aspectuales.

5.2. El contraste (o no) de *cantaba* con otras unidades del sistema verbal español

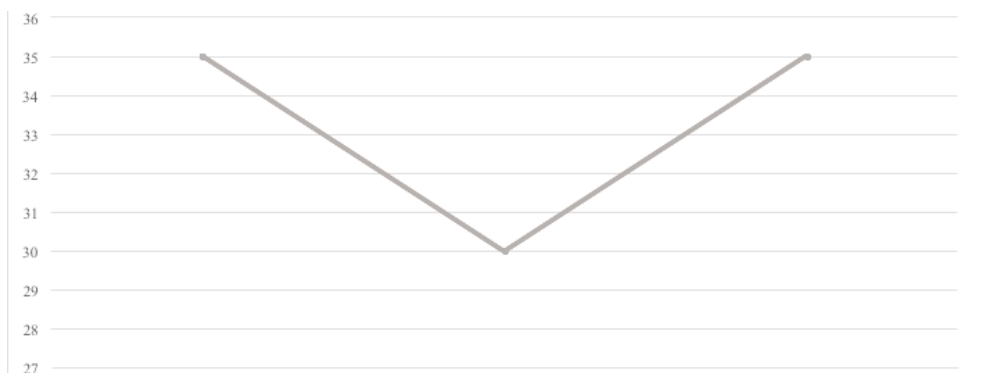
El análisis del corpus revela, en primer lugar, que la unidad *cantaba* es claramente una unidad relativa y que se explica y justifica en relación con otras unidades del sistema verbal español; por ello, el 91,6% de los tratados/gramáticas estudiadas incluyen en la descripción de *cantaba* algún tipo de contraste con otras formas del verbo. Solo en dos textos (Bedel, 2015 y Gerboin/Leroy, 2015), que suponen el 8,4% del corpus,

no establecen *stricto sensu* oposición con ninguna otra forma del sistema; en cambio, sí abordan las posibles sustituciones que se pueden realizar, funcional y semánticamente hablando, entre *cantaba* y otras unidades⁹, sobre todo, para referirse a valores no prototípicos. Resulta sintomático que ambos textos sean gramáticas contrastivas español-francés, las dos únicas de nuestro corpus.

En la mayoría de los casos, pues, se establece contraste con otras unidades del sistema, como acabamos de indicar. Pueden distinguirse, en ese contraste, tres situaciones distintas:

- a) Se establece con una sola unidad del sistema.
- b) Se contrasta con varias formas del verbo.
- c) Se establece una jerarquía en el contraste que implica lo que podemos llamar (1) contraste prototípico (en una primera fase explicativo-descriptiva); (2) contraste no prototípico o secundario (en una segunda fase). De esta manera, *cantaba* queda bien analizada en primera fase y, además, bien delimitada en segunda.

Gráfico 3



Tipo de contraste de *cantaba* y otras formas del sistema verbal español

Veamos, por grupos, las conclusiones del análisis:

9. Nos referimos a intercambios funcionales (en ambas gramáticas los mismos) entre el imperfecto y el condicional o el presente de indicativo. En los dos casos, nos encontramos ante textos que abordan los valores de *cantaba* de manera individualizada, aunque sí abordan otro tipo de contrastes, como, por ejemplo, *canté-he cantado*.

a) Cuando el contraste se realiza con una sola forma del sistema dicha unidad es, en el 100%, de los casos con *canté*. Los valores del contraste, aunque se analizan más detalladamente en el apartado 4 de este artículo, podemos señalar que se centran en contenidos (1) semántico-temporales, (2) tempo-aspectuales o (3) de tipo aspectual (*cantaba-canté*: acciones pasadas no acabadas vs. acciones pasadas acabadas).

b) Si el contraste se realiza con varias formas, los valores que se manifiestan en el contraste son, preferentemente, de tipo aspectual:

b1) Aspecto durativo vs. aspecto no durativo: *cantaba* vs. *canté/he cantado* (San Vicente, 2013: 121; Sánchez/Sarmiento, 2008: 114-115; Lozano Zahonero, 2010: 285; Lozano Zahonero, 2011 51-52; Sánchez Pérez, 1991: 537-541).

b2) Pasado de la descripción vs. pasados de la acción: *cantaba* vs. perfectos (Areizaga, 2015: 26-28).

b3) Tiempos absolutos vs. tiempos relativos, es decir, sitúan la acción con relación al momento de la enunciación vs. con relación a un momento distinto al de la enunciación. La unidad *cantaba* sería un tiempo relativo (Pavón, 2007: 114).

c) Por último, un 35% de los tratados abordan el contraste desde una consciente o inconsciente jerarquía. Es lo que hemos denominado *jerarquía de contraste*. Así, la mayoría de estos textos (el 85,7%) establece un primer nivel de contraste (primera fase o contraste prototípico) con la unidad *canté*; el resto (14,3%) lo lleva a cabo con todo el sistema verbal español.

Por lo que respecta al segundo nivel de contraste (segunda fase o contraste no prototípico), se realiza con:

unidades perifrásticas con imperfecto (*estaba* + gerundio vs. pret. indef.);

canté (en el 14,3% del total);

había cantado, y en un tercer nivel con *canto*;

había cantado, solamente;

he cantado;

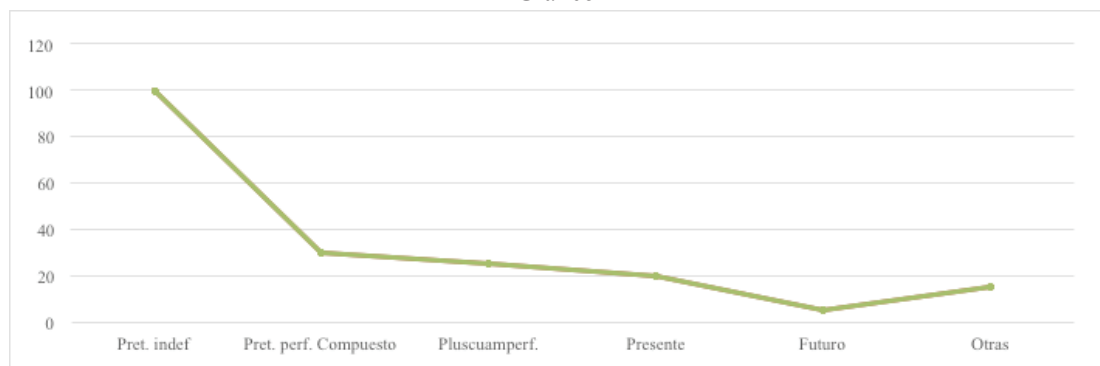
canto;

cantaré.

Los valores de dicho contraste suelen ser de tipo aspectual o tempo-aspectual, como se explica en el apartado 4 de este estudio.

Por último, si analizamos con qué unidades del sistema (de forma global) se contrasta la unidad *cantaba*, los resultados que muestra la investigación del corpus son:

Gráfico 4



Unidades del contraste

El contraste en estos casos se basa en la propia concepción prototípica o no prototípica de los valores asignados, como abordamos seguidamente.

5.3. Valores prototípicos

En la tradición investigadora sobre el pretérito imperfecto, se ha estudiado casi siempre este tiempo verbal en contraste con otro tiempo también simple de pasado, a saber, el pretérito perfecto simple o pretérito indefinido. Las teorías sobre las diferencias entre ambos tiempos se pueden sintetizar en dos:

1) La teoría temporal, de acuerdo con la cual las diferencias entre el pretérito imperfecto y el pretérito perfecto simple se basan, exclusivamente, en el tiempo gramatical. Los estudiosos de esta línea caracterizan el pretérito imperfecto como un *presente del pasado*, o, siguiendo a Andrés Bello (1847¹-1860⁵), como *copretérito*. En esta teoría se sitúan, entre otros, destacados estudiosos como Guillermo Rojo (1974) o Alexandre Veiga (2008).

2) La teoría tempo-aspectual, de acuerdo con la cual las diferencias entre ambos tiempos se basan en la categoría del aspecto. Según esta teoría, el pretérito perfecto simple se caracteriza por expresar un evento de

aspecto perfecto, esto es, el evento completo, mientras que el pretérito imperfecto se caracteriza por expresar aspecto imperfectivo, y por tanto por mostrar una parte del evento, pero no los límites inicial y final. En esta segunda línea se sitúan también estudiosos del verbo en español como Ángeles Carrasco Gutiérrez (2000) o Luis García Fernández (1998).

En el corpus de gramáticas que constituye nuestro objeto de estudio, la mayoría sigue la hipótesis tempo-aspectual y, por lo tanto, caracteriza el pretérito imperfecto como forma de pasado imperfectiva o no terminativa. No obstante, vemos reflejada también la hipótesis temporal en obras como Gutiérrez Araus (2004: 49), quien sostiene que

La forma cantaba, caballo de batalla del aprendizaje del Español como Segunda Lengua, creemos que queda perfectamente explicada sobre la base de la categoría temporalidad, sin necesidad de implicar al aspecto verbal y considerarla imperfectiva, como se ha venido haciendo y aún se hace en gran parte de las gramáticas de la lengua española.

En esta segunda teoría se sitúan también las dos gramáticas de Luis Aragonés y Ramón Palencia (2009). El resto de las obras analizadas explican el pretérito imperfecto y su relación con el pretérito perfecto simple según criterios tempo-aspectuales.

Entre los valores semánticos característicos que con mayor frecuencia destacan las distintas gramáticas y que consideramos *prototípicos*, figuran la descripción de eventos en pasado o la expresión de eventos habituales.

Por otro lado, gramáticos como López García (2005) definen el pretérito imperfecto como *pasado ampliado*. Otros como Matte Bon (1995) caracterizan este tiempo por su estatismo, frente al dinamismo del pretérito perfecto simple.

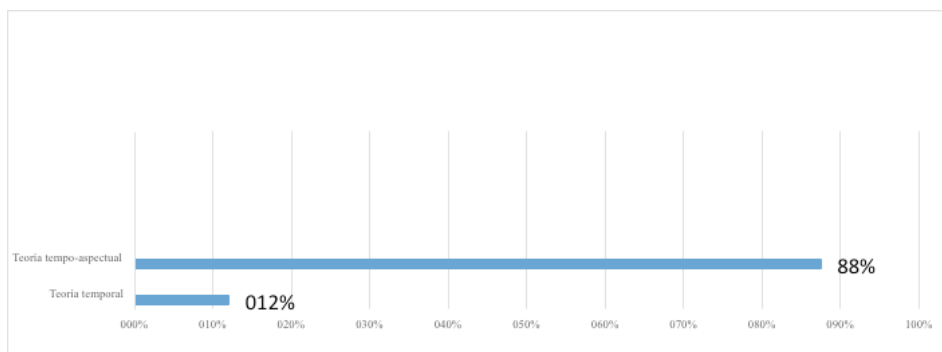
Junto a la relación con el pretérito perfecto simple, es frecuente que en la caracterización del pretérito imperfecto se haga referencia a su relación con el presente, que, como ya hemos señalado arriba, mostraba Bello. Así, destaca Castañeda (2014: 287):

¿De dónde procede entonces la habitual interpretación no terminativa? La respuesta tiene que ver con la concepción

implícita en el sistema esbozado hasta ahora. El IMPERFECTO, en esencia, es el equivalente al PRESENTE pero en un espacio no actual (al igual que el CONDICIONAL cantarí lo es respecto del FUTURO cantará). Esta idea se resume con la fórmula usada antes de 'presente de entonces'. [...] Así las cosas, el carácter no teminativo prototípico del IMPERFECTO es equivalente al carácter no terminativo prototípico del PRESENTE, pero en la esfera del pasado o lo no actual.

Así pues, nuestra investigación demuestra que en el corpus existe un claro predominio de la explicación tempo-aspectual de la forma *cantaba* y de su contraste con *canté*:

Gráfico 5



Teorías para explicar *cantaba* en el corpus de la investigación

5.4. Valores no prototípicos

En casi todas las gramáticas que hemos analizado, encontramos referencia a los valores que denominamos *no prototípicos* del pretérito imperfecto. Cabe destacar que buena parte de los autores, al hacer referencia a ellos, establecen relaciones con otros tiempos verbales, como veíamos con los valores prototípicos. En particular, con el condicional, con el futuro y con el presente. El ejemplo más claro de ello en nuestro corpus lo constituye la obra de Gutiérrez Araus (2004), que clasifica estos valores no prototípicos según criterios temporales. Así pues, distingue entre 1) imperfecto en contexto de presente; 2) imperfecto en contexto

de futuro hipotético e 3) imperfecto en contexto de pasado de narración principal. A su vez, en 1) incluye 1.1) discurso anterior presupuesto; 1.2) imperfecto de cortesía e 1.3) imperfecto de fantasía. Entre los valores de 2), destaca: 2.1) expresar un deseo y 2.2) expresar condicionalidad y concesión. Comprobamos, pues, que los distintos valores modalizados se describen partiendo de sus significados temporales.

Por otro lado, en varias de las obras analizadas encontramos la referencia a la relación que el pretérito imperfecto mantiene con el condicional. Así lo reflejan Barbero/San Vicente (2006: 340):

En la expresión común, el imperfecto, dada su condición de tiempo del pasado, puede sustituir al condicional simple, sin el matiz hipotético común de esta forma verbal:

- Para expresar una acción futura en relación con el pasado: Ayer Margarita me dijo que venía hoy a vernos. Pues yo le entendí que no venía (en lugar de vendría en ambos casos).

- Para dar un consejo: Yo que tú, iba a la fiesta, no lo dudaría. Yo en tu lugar, no me lo pensaba.

- También sustituye al condicional simple en la apódosis (oración principal) de las oraciones condicionales poco posibles con si: Si pudiera, me marchaba ahora mismo para Barcelona. ¡Cómo me gustaría! Si me llamaran, claro que iba con ellos a Cuenca.

La relación con el condicional también figura en Butt/Benjamin (1988), en Barbero/Bermejo/San Vicente (2010), en Bedel (2015), en Gerboin/Leroy (2015), así como en De Molina Redondo (2010: 109), quien destaca la alternancia del pretérito imperfecto con la forma en *-ría* para la expresión de deseos: “¿Yo? Me {tomaría/tomaba} una cerveza grande y me {quedaría/quedaba} en la gloria”. La volvemos a encontrar en Sánchez Pérez (1991: 120), donde se señala el registro coloquial de este uso del pretérito imperfecto con valor condicional: “Si tuviera dinero, compraba esta casa (=compraría)”. Lieberman (2008: 119) se refiere también a este valor y habla del significado de *Pro-futuro* en casos como “Quedé con una amiga en que íbamos al cine”. Además, destaca la aparición de este tiempo en apódosis de período condicional: “Si tuviera dinero, te lo compraba”.

Es también frecuente la referencia a la relación con el futuro, como comprobamos en Bedel (2015), en Lieberman (2008), en Sánchez/Sarmiento (2008) o en Lozano Zahonero (2011: 51), quien destaca el uso *prospectivo irreal* si indica “que el evento es contrario a la realidad”, así como el valor de *atenuación* si “presenta una información atenuada, que no se recuerda con claridad: Esta tarde había una conferencia, pero la han suspendido; Pedro llegaba mañana, ¿no?”. Este mismo valor lo destaca también Pavón (2007: 115): “La fiesta era mañana, ¿no?”

La relación del pretérito imperfecto con el presente la encontramos con frecuencia en varias de estas gramáticas al describir los valores no prototípicos. Así aparece en Aragonés y Palencia (2009), en De Molina Redondo (2011) o en San Vicente (2013), quien afirma que el pretérito imperfecto puede expresar acciones presentes cuando queremos pedir algo con cortesía. De modo similar figura en Lieberman (2008: 119) al hablar del valor de cortesía y del lúdico de este tiempo:

Los dos valores que siguen denotan sucesos que ocurren en el momento del habla, pero que se enfocan alejados de su real actualidad: 3) De cortesía: se refiere al presente y se puede cambiar por el presente, pero con diferente grado de cortesía. Se usa con unos pocos verbos, por ejemplo: llamar, molestar, venir, buscar, traer, querer, desear, necesitar. (c) Te llamaba para pedirte los apuntes. 4) Lúdico. Lo usan los niños para describir los escenarios de sus juegos. El imperfecto acentúa su carácter de ficción: d) Entonces vos estabas prisionero y yo te rescataba.

También Matte Bon (1995: 28) se refiere a esta relación con el presente al afirmar que:

[e]n relación con el presente cronológico, se emplea para neutralizar parcialmente el carácter remático de la información y presentarla como algo que ya estaba en el aire: - ¿Tú dónde vas a pasar el verano? – Pues pensaba irme a Canadá a ver a mi hermana. El empleo de este tiempo es una estrategia que el enunciador emplea muy a menudo para no mostrarse demasiado decidido, no afirmar

con demasiada energía su yo, y parecer, en cierta medida, más dispuesto al diálogo, más disponible.

Por último, entre los valores modales del pretérito imperfecto a los que se refieren los gramáticos (en la mayoría de los casos sin hablar explícitamente de modalidad), los más frecuentes son el valor de cortesía, el lúdico y el narrativo o periodístico.

5.5. Los ejemplos

En este último apartado de nuestra investigación pretendemos analizar la conceptualización prototípica que, en los textos de ELE estudiados, se realiza de la forma *cantaba* a través de las primeras ejemplificaciones de esta forma verbal, ya que partimos de la hipótesis de que el ejemplo, como recurso didáctico y explicativo fundamental en la enseñanza-aprendizaje de lenguas, pretende reflejar el valor representativo (en nuestra terminología, prototípico) de la unidad en cuestión, en nuestro caso, el pretérito imperfecto.

En primer lugar, el estudio del corpus ha revelado dos conceptualizaciones tipificadas:

- a) Valor individualizado o aparentemente individualizado.
- b) Valor en contraste con otras formas verbales.

Así, el 30% de los tratados estudiados conceptualizan de forma prototípica la unidad *cantaba* a partir del contraste con otras unidades del sistema verbal español; por su parte, el 70% acomete una conceptualización inicial de forma individualizada y explícita valores diversos de tipo temporal, aspectual o tempo-aspectual.

Por lo que respecta al contraste (véase también 4.2 en este trabajo), conviene destacar la presencia de tres situaciones teóricas diferentes:

1. Textos en los que se refleja de forma clara la conceptualización a través del contraste (20% de los tratados). Esta realidad la encontramos en Barbero/San Vicente (2006), Aragonés/Palencia (2009a; 2009b), De Molina Redondo (2011) y Lieberman (2008). En todos los casos el contraste inicial se realiza con *canté* y el valor prioritario es tempo-aspectual, es decir, simultaneidad con un evento anterior al momento del habla:

(1) *El otro día estaba yo/él/ella/Manuel/Sofía haciendo la compra en el supermercado y, de repente, hubo un intento de atraco* (Barbero/San Vicente, 2006: 338).

(2) *Cuando llegué, hacía mucho frío/Lo he leído mientras esperaba mi turno* (De Molina Redondo, 2011: 107).

En todos los casos, además, se realiza también una caracterización indirecta de tipo semántico-temporal (narración *vs.* descripción en el pasado).

2. Obras en las que se establece una jerarquía de nivel (5%) entre el contraste y la conceptualización individualizada, lo que deja patente la –quizá– necesidad pedagógica de concretar esta jerarquización en el aula de ELE. Esta situación teórico-metodológica nos la encontramos en tratados que gradúan el nivel de lengua, por ejemplo, Lozano Zahonero (2010; 2011). En Lozano Zahonero (2010) se realiza una conceptualización inicial de *cantaba* de forma individualizada y tempo-aspectual (como acción que transcurre en el pasado y en la que no se precisa ni principio ni fin de dicha acción). Por su parte, en Lozano Zahonero (2011) se aborda la conceptualización inicial desde el contraste: “Pedro subía las escaleras con esfuerzo/Pedro subió las escaleras con esfuerzo”, donde se pone de relieve la concepción aspectual de la oposición *cantaba vs. canté*.

3. Tratados en los que se aborda ambiguamente el contraste (5%). Esta situación es difícil de delimitar pero podría observarse en Barbero/San Vicente (2006: 338): el texto, al menos indirectamente, es consciente y refleja el carácter descriptiva y pedagógicamente dual de *cantaba*:

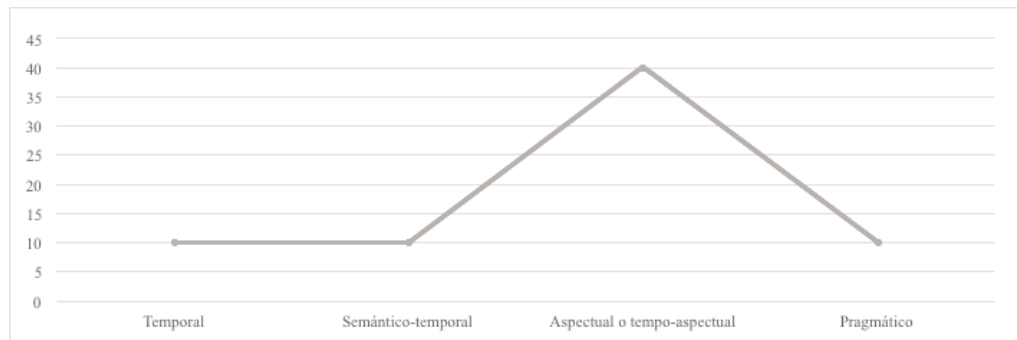
(3) *El otro día estaba yo/él/ella/Manuel/Sofía haciendo la compra en el supermercado y, de repente, hubo un intento de atraco.*

En la explicación no se aborda el contraste de forma directa, pero el ejemplo lo recogen, en este caso, para mostrar la morfología de *cantaba*. De forma indirecta, se muestra el contraste, en tanto que la primera conceptualización que se realiza del imperfecto es, posteriormente, a través de *Andrés, mi cuñado, era alto*, que ejemplifica el valor semántico-temporal: descripción en el pasado (*vs.* narración en el pasado con *canté*).

Como hemos indicado al inicio de este apartado, el 70% de los textos analizados acometen, en cambio, una conceptualización individualizada de *cantaba* a través de los primeros ejemplos. El estudio de dichos ejemplos refleja los siguientes valores prioritarios o prototípicos:

1. Acciones habituales en el pasado: Aragonés/Palencia (2009a; 2009b) y Bedel (2015).
2. Descripción en el pasado: San Vicente (2013)¹⁰ y Areizaga (2015).
3. Evento pasado:
 - 3.1. no concluido: Matte Bon (1995)¹¹ y Castañeda *et al.* (2014);
 - 3.2. en su desarrollo, sin precisión de inicio o fin: Butt/Benjamin (1988), Sánchez Pérez (1991), Holton/Hadlich (2001), Sánchez/Sarmiento (2008), Lozano Zahonero (2010) y Tarricone/Giol/Seara (2012) y Gerboin/Leroy (2015).
 - 3.3. que se proyecta al presente: López García (2005).
4. Focalizador de la enunciación pasada: VV.AA. (2005) y Pavón (2007).

Gráfico 6



Valor de la conceptualización individualizada

Se observa, pues, que con los matices establecidos en 5.3 y en 5.4, la forma *cantaba* no recibe una conceptualización individualizada unánime,

10. Este texto, en realidad, comienza con el valor relativo de *cantaba* que “denota una situación que no se mide directamente desde el momento del habla” (San Vicente, 2013: 537); sin embargo, el primer ejemplo que se aporta es con estativos permanentes para inicios de texto. Podría, pues, considerarse una variante del valor *descripción en el pasado*.

11. En Matte Bon (1995) se habla, en realidad, no de acciones no concluidas como tal, sino de acciones que se repiten. Interpretamos que se trata de una variante del valor *evento pasado no concluido*.

sino que se caracteriza de forma mayoritaria a través del valor aspectual o tempo-aspectual y, en cambio, de forma paralela en otros textos se destaca el valor temporal, semántico-temporal y pragmático¹².

5. SÍNTESIS Y CONCLUSIÓN

El estudio y contraste realizado en este artículo sobre la unidad *cantaba* y su tratamiento en el corpus (amplio, variado, de autores y obras de referencia, de todos los niveles y de tres lenguas en contraste: italiano, francés e inglés) de gramáticas/manuales de español como lengua extranjera nos permite establecer las siguientes conclusiones:

1. La importancia de atender a las relaciones entre teoría y práctica en el aula de ELE, pues los muy poliédricos tratamientos que *cantaba* tiene en el corpus investigado vienen a apoyar la idea de la necesidad de prestar atención al enfoque teórico y metodológico en la práctica de ELE con el fin de extraer el máximo rendimiento no solo de la aplicación didáctica sino de los materiales con los que se trabaja.

2. Desde el punto de vista del marco teórico de los textos analizados, puede defenderse el predominio del eclecticismo con más o menos atención al componente semántico-formal (85%) o a los modelos cognitivos (15%).

3. El estudio de la terminología empleada en el corpus arroja las siguientes tendencias:

- La etiqueta que nuestros gramáticos emplean suele ser transparente respecto al valor que otorgan, como más destacado o prototípico, a la forma *cantaba*.
- El uso de *imperfecto* suele reflejar valores aspectuales o tempo-aspectuales, nunca exclusivamente temporales.
- El uso de *pretérito imperfecto* suele plasmar valores temporales o tempo-aspectuales, nunca exclusivamente aspectuales.

4. Por lo que respecta al contraste con otras formas del sistema verbal español, *cantaba* se manifiesta como unidad relativa: el 91,6% de los gramáticos incluye contraste, privilegiando el que se establece con *canté*. Si dicho contraste se realiza con varias formas, los valores que suelen destacarse son aspectuales. El 35% de los gramáticos establece

12. Este es el valor que nosotros hemos denominado *focalizador de la enunciación* (Zamorano/Martínez-Atienza, 2014).

lo que hemos denominado *jerarquía del contraste*, que pudiera tener repercusiones pedagógicas en el aula por lo que a graduación del proceso de enseñanza-aprendizaje se refiere.

5. Si abordamos de forma global los valores asignados a *cantaba* se perciben las siguientes posturas: a) valores prototípicos: en el 85% se sigue una hipótesis aspectual, esto es, pasado imperfectivo o no terminativo. Entre otros valores destaca la descripción de eventos y la expresión de eventos habituales; b) valores no prototípicos: se hace referencia a ellos con relación al valor temporal; por tanto, se contrasta el imperfecto con el presente, futuro y condicional. Los valores más frecuentes son: cortesía, lúdico y narrativo o periodístico.

6. Finalmente, hemos analizado los ejemplos que emplean los tratadistas del corpus para tipificar el valor canónico de *cantaba*. Se han consignado valores individualizados (70%) y valores en contraste (30%). En el caso del contraste tipificado: a) el 20% recoge una conceptualización clara a través del contraste; b) el 5% una jerarquía de nivel entre la conceptualización individualizada y la del contraste; c) el 5%, finalmente, son tratados con ambigüedad en esta materia. En cuanto a la conceptualización individualizada, no se observa una tendencia unánime sino que se caracteriza de manera aspectual o tempo-aspectual y, de manera paralela en ciertos tratados, de forma temporal, semántico-temporal y pragmática.

Los resultados obtenidos, por tanto, creemos que permiten abrir una necesaria vía de investigación que analice los textos didácticos actuales desde la perspectiva teórica y contrastiva, con el fin de seguir mostrando su rentabilidad para la didáctica de ELE y la confección adecuada, razonable y ajustada al funcionamiento real del español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS LLORACH, E. (1994). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ALCINA FRANCH, J. y BLECUA, J. M. (1975). *Gramática española*. Barcelona: Ariel.
- AMENÓS, J.; LEONETTI, M. y MORGADO, L. (2012). “Tiempos

- verbales y metarrepresentaciones: el caso del imperfecto”. Comunicación presentada en el X Congreso de Lingüística General, Zaragoza, 18-20 de abril.
- ARAGONÉS, L. y R. PALENCIA, R. (2009a). *Gramática de uso del español. Teoría y práctica con solucionario. A1-A2*. Madrid: SM-Hoepli.
- (2009b). *Gramática de uso del español. Teoría y práctica con solucionario. B1-B2*. Madrid: SM-Hoepli.
- AREIZAGA ORUBE, E. (2015). *Gramática para profesores de español como lengua extranjera*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- BARBERO, J. C. y SAN VICENTE, F. (2006). *Actual. Gramática para comunicar en español*. Bologna: CLUEB.
- BARBERO, J. C.; BERMEJO CALLEJA, F. y SAN VICENTE, F. (2010). *Contrastiva. Grammatica della lingua spagnola*. Bolonia: CLUEB.
- BAZZANELLA, C. (1990). “‘Modal’ Uses of the Italian *indicativo imperfetto* in a Pragmatic Perspective”. *Journal of Pragmatics* 14.3, 439-457.
- BEDDEL, J.-M. (2015). *Grammaire de l’espagnol moderne*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BELLO, A. y CUERVO, R. J. (1988). *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Ed. de Ramón Trujillo. Madrid: Arco/Libros, 1847-1860.
- BUTT, J. y BENJAMIN, C. (1988). *A new reference grammar of modern Spanish*. London: Edward Arnold.
- CALLEJA, J. M. (1818). *Elementos de gramática española*. Bilbao: Pedro Antonio de Apraiz.
- CARRASCO GUTIÉRREZ, Á. (2000). *La concordancia de tiempos*. Madrid: Arco/Libros.
- CASTAÑEDA CASTRO, A. *et al.* (coords.) (2014). *Enseñanza de gramática avanzada de ELE: criterios y recursos*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- DE MOLINA REDONDO, J. A. (2011). *Gramática avanzada para la enseñanza del español*. Edición de Pedro Barros García y Encarnación Morales Manrique. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, L. (1998). *El aspecto gramatical en la conjugación*. Madrid: Arco/Libros.
- GERBOIN, P. y LEROY, C. (2015). *Grammaire d’usage de l’espagnol*

- contemporain*. Paris: Hachette, D.L.
- GUTIÉRREZ ARAUS, M. L. (1995). *Formas temporales del pasado en indicativo*. Madrid: Arco / Libros.
- _____. (2004). *Problemas fundamentales de la gramática del español como L2*. Madrid: Arco / Libros.
- HARMER, L. Ch. y NORTON, F. J. (1957). *A Manual of Modern Spanish*, 2.^a ed. London: University Tutorial Press.
- HOLTON, J. S.; HADLICH, R. L. y GÓMEZ ESTRADA, N. (2001). *Spanish grammar in review*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- LIEBERMAN, D. I. (2008). *Temas de gramática del español como lengua extranjera: una aproximación pedagógica* (2.^a edición). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (2005). *Gramática cognitiva para profesores de español L2: cómo conciben los hispanohablantes la gramática*. Madrid: Arco / Libros.
- LOZANO ZAHONERO, M. (2010). *Gramática de referencia de la lengua española. Niveles A1-B2 según las directrices del Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*. Milán: Ulrico Hoepli.
- _____. (2011). *Gramática de perfeccionamiento de la lengua española. Niveles C1-C2 según las directrices del Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*. Milán: Ulrico Hoepli.
- MARCOS MARÍN, F. (1981). *Curso de gramática española*. Madrid: Editorial Cincel.
- MATTE BON, F. (1995). *Gramática comunicativa del español. Vol 1: De la lengua a la idea. Vol. 2: De la idea a la lengua*. Madrid: Edelsa.
- NEBRIJA, A. D. (1980 [1492]). *Gramática de la lengua castellana*. Ed. de A. Quilis. Madrid: Editora Nacional.
- NOBOA, Br. A. M. (1839). *Nueva gramática de la lengua castellana según los principios de la filosofía gramatical*. Madrid: Impr. de don Eusebio Aguado.
- PAVÓN LUCERO, M. V. (2007). *Gramática práctica del español*. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Guías prácticas del Instituto Cervantes).
- RAMSEY, M. y SPAULDING, J. K. (1958). *A Textbook of Modern Spanish*. New York: Henry Holt.
- ROJO, G. (1974). "La temporalidad verbal en español". *Verba* 1, 68-149.
- ROJO, G. y A. VEIGA (1999). "El tiempo verbal. Los tiempos simples". En *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, I. Bosque y V.

- Demonte (dirs.), cap. 44, 2867-2934. Madrid: Espasa-Calpe.
- SAN VICENTE, F. (dir. y coord.) (2013). *Gramática de referencia de español para italófonos*. Bolonia: CLUEB, cap. XIX, 531-554.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1991). *Gramática práctica de español para extranjeros*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. y SARMIENTO, R. (2008). *Gramática práctica del español actual: español para extranjeros*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- SARMIENTO, R. (1999). *Gramática progresiva de español para extranjeros*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- TARRICONE, L.; GIOL, N. y GONZÁLEZ SEARA, C. (2012). *Gramática explicada. Para niveles intermedios con ejercicios + soluciones*. Madrid: EnClave-ELE.
- VEIGA, A. (2008). *Co-pretérito e irreal / Imperfecto e inactual. El doble valor de la forma cantaba en el sistema verbal español y algunos problemas conexos*. Lugo: Axac.
- VV. AA. (2005). *Gramática básica del estudiante de español. A1-B1*. Barcelona: Difusión.
- ZAMORANO AGUILAR, A. (2013). “Las formas simples del pasado del verbo en español: proceso histórico de gramatización”. *Romance Philology* 67.1, 179-207.
- ZAMORANO AGUILAR, A. y M. MARTÍNEZ-ATIENZA (2014). “Valores prototípicos y no prototípicos del pretérito imperfecto en español. Su hipótesis como focalizador de la enunciación”. En *Simple and compound forms of the past in Spanish and other languages*, S. Aspiazu (ed.), 179-194. Lugo: Axac.

Recibido el 9 de febrero de 2017.

Aceptado el 1 de marzo de 2017.

**SIGNOS DE IDENTIDAD FEMENINA E IDENTIDAD
MANUSCRITA MEDIEVAL EN LAS HISTORIAS DE REINAS
ACUSADAS DEL MS. ESC. H-I-13**

SIGNS OF FEMALE IDENTITY AND MEDIEVAL MANUSCRIPT
IDENTITY IN THE STORIES OF ACCUSED QUEENS
OF THE MS H-I-13

Carina ZUBILLAGA

Universidad de Buenos Aires - SECRI (IIBICRIT-CONICET)

carinazubillaga@hotmail.com

Resumen: El objetivo del presente trabajo es analizar los signos tanto físicos como verbales que asume la identidad femenina en las tres últimas historias de reinas acusadas del Ms. Esc. h-I-13, definiendo una heroicidad que es respuesta a la crisis del siglo XIV castellano, tanto identitaria como socio-cultural general, además de dar cuenta de las señales de la identidad manuscrita que caracterizan a esta singular antología medieval.

Palabras clave: Identidad femenina. Identidad manuscrita. Siglo XIV. Castilla.

Abstract: The objective of the present study is to analyze both physical and verbal signs that assumes the female identity in the three latest stories of accused queens of the MS h-I-13, defining a heroism which is response to the crisis of the 14th Century Castilian, both identity as socio-cultural general, in addition to account of the signals of the handwritten identity

that characterize this unique medieval anthology.

Key Words: Female identity. Manuscript identity. 14th Century. Castile.

El estudio de la santidad como fenómeno cultural, o bien de manifestaciones literario-devocionales cercanas como las historias de reinas acusadas pertenecientes al género del *romance*¹ en su variante hagiográfico-caballeresca, permite identificar los signos de identidad individual y colectiva que dan cuenta de los modelos y orientaciones de la ejemplaridad medieval en el Occidente europeo. Si esas muestras identitarias dan a conocer básicamente, además, la configuración de una identidad femenina asociada con la castidad, la generosidad y otras tantas virtudes esencialmente atribuidas a las mujeres y a la medida posible de su heroicidad, esa ejemplaridad se complejiza al enfocar a todos los participantes involucrados en la dinámica modélica: los emisores predominantemente hombres de esos discursos, las protagonistas mujeres de cada una de las historias y los probables destinatarios, tanto hombres como mujeres, a quienes se dirigían.

A pesar de ser nueve los relatos que integran el Ms. h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, la relevancia de las tres últimas historias es significativa solamente si se considera su extensión en el código, debido a que ocupan casi el 75% del espacio manuscrito. El código h-I-13 presenta una clara distinción temática que agrupa las diferentes historias que lo componen: los cuatro primeros relatos son historias de santas o mártires cristianas (María Magdalena, Marta, María Egipciaca y Catalina de Alejandría); siguen dos relatos de hombres probados por el destino (las historias de San Eustaquio y Guillermo de Inglaterra, donde se produce el quiebre entre los relatos más claramente hagiográficos y los caballerescos); y, finalmente, las últimas tres historias de reinas calumniadas (*Otas de Roma*, *Una santa enperatrís de Roma* y *Carlos Maynes*).

El Ms. h-I-13 comenzó a recibir atención como código unitario a

1. Deyermond califica a esta forma dominante de la ficción medieval como “a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these” (1975: 233), considerándolo como un género poco estimado en España. La situación es aún más destacable en el caso de los *romances* relacionados con la materia hagiográfica, más extraños que los de materia meramente caballeresca, y por lo tanto más desatendidos por los estudiosos, como sucede efectivamente con las historias finales del Ms. Esc. h-I-13.

partir de las consideraciones de Maier y Spaccarelli sobre su carácter antológico (1982). Este breve pero esclarecedor estudio sentó las bases de las aproximaciones posteriores, en especial de los análisis de conjunto y ediciones completas del manuscrito del año 2008 de Zubillaga y Moore Jr., quienes con criterios diferentes enfocamos la singularidad de este peculiar código castellano. En ambos trabajos está ya presente el tema de la identidad femenina en relación con la identidad manuscrita, a partir fundamentalmente de la referencia a las destinatarias posibles de las historias y su naturaleza unitaria. Tanto Moore Jr. como asimismo Spaccarelli, juntos (2006) y por separado (Spaccarelli, 1998; Moore, 2008), plantearon como probables receptoras de los relatos del Ms. h-I-13 a las peregrinas a Santiago de Compostela, subrayando referencias a la romería como práctica medieval y a la preeminencia femenina de esas figuras tanto en las historias como en las iniciales iluminadas del código².

La gran extensión de las historias de reinas acusadas, destacable frente al escaso desarrollo de las vidas de santas y mártires que las preceden, se suma a su ubicación manuscrita final, posibilitando un mayor desarrollo tanto por la riqueza de la confluencia genérica como por la profundización de personajes y situaciones narrativas. La progresión manuscrita desde las hagiografías hacia los relatos más seculares problematiza en las historias de reinas calumniadas la caracterización de la santidad de las protagonistas, en tanto naturaleza identitaria, así como la presencia y resignificación de los elementos sobrenaturales presentes en las historias, como el milagro y la magia.

La confluencia genérica, de motivos e incluso de elementos del ámbito de lo sobrenatural determina que el proceso de purificación identitario conduzca a las protagonistas de cada una de las historias a asumir –aunque de formas diferentes– “el protagonismo de su propia aventura”, como propone al respecto Domínguez (1998: 168). La contaminación

2. Resultan fundamentales asimismo, en este sentido, las visiones de conjunto del código h-I-13 de González en su trabajo sobre *Otas de Roma*, quien plantea que “esta colección casi parece literatura de propaganda para reclutar novicias, ya que presenta el casto encierro no sólo como lo único que pueden hacer las prostitutas para redimirse y lo mejor que pueden hacer las solteras para salvarse, sino también como lo único que pueden hacer las casadas para liberarse” (1988: 182), frente a la postura opuesta de Francomano, quien argumenta que la colección habría estado dirigida básicamente a mujeres casadas, en consonancia con otros manuscritos misceláneos europeos: “authors and compilers present virgin saints as models particularly aimed at married women and future wives, encouraging them to imitate virginal purity by maintaining wifely chastity within the context of mortal marriage” (2003: 134). Gómez Redondo, por su parte, enfoca particularmente la corte letrada de María de Molina en relación con la orientación antológica del código (1999: 1936-1937).

del género caballeresco con el hagiográfico que sustenta las secuencias difamatorias³ provee la base para una ideología cristiana que se explicitará como la enseñanza adquirida tras el sufrimiento purificador⁴. Es la imagen de la confluencia, en síntesis, la que define tanto la identidad manuscrita conjunta como la identidad femenina de las protagonistas de cada una de estas historias de reinas difamadas a partir del motivo de la acusación injusta⁵.

El que aún continúa siendo el estudio inicial de referencia de la materia de las reinas acusadas (Schlauch, 1927) sentó las bases para análisis posteriores, como el de Black (2003), quien al analizar los contextos manuscritos de las historias establece las convergencias entre los relatos que priman sobre las diferencias con la consolidación del motivo:

A the beginning of the period of their popularity in the Middle Ages, in the early thirteenth century, the two types of tales represented separate but parallel traditions, the Constance stories mainly occurring in secular contexts, the empress of Rome stories mainly appearing in religious contexts. However, during the course of the next two hundred years, "religious" and "secular" audiences became less sharply delineated, and motifs often intermingled, especially in England in the fourteenth and fifteenth centuries (2-3).

El tema de la identidad individual, puesto en juego en cada una de estas historias de reinas acusadas, da en verdad cuenta de una identidad social que se percibe claramente en crisis, tanto intratextual como

3. Esta confluencia genérica ha sido abordada, en especial para las historias de reinas acusadas, por Romero Tobar (1986: 7-18), Lozano-Renieblas (1998: 161-167) y, de manera más general, por Walsh (1977: 189-198).

4. Que la prueba consista básicamente en la defensa de la castidad por parte de cada una de las heroínas está en consonancia con la idea generalizada acerca de las mujeres en la Edad Media, siempre proclives al pecado, como plantea Haro (1995: 457-476), entre otras estudiosas, al analizar la plasmación literaria de las buenas mujeres en la literatura ejemplar castellana del periodo. Para ahondar en la extensa bibliografía específica a propósito de la literatura medieval acerca de mujeres, tema que excede el presente trabajo, consultar McLeod (1991), Blamires (1997) y Wogan-Browne (2001).

5. Según los postulados de la filología material (Nichols y Wenzel, 1996: 1-6), un manuscrito –lejos de ser un vehículo transparente o neutral– posee una identidad tipológica que afecta la forma en que se leen y entienden los textos que presenta. Esta identidad manuscrita del códice h-I-13 permite contextualizar la identidad propia de las historias de reinas acusadas, en función de su inclusión en un manuscrito donde priman los relatos hagiográficos y los modelos de la virtud femenina según una orientación específica cristiana.

extratextualmente. La conocida como crisis del siglo XIV⁶, que asoló Europa de manera generalizada –a partir de los alcances de la Peste Negra– en sus manifestaciones económica, política, social e incluso cultural, siempre se pensó en forma primordialmente masculina, siendo los hombres los actores sociales más activos del periodo. Las historias de reinas acusadas del Ms. h-I-13 permiten, sin embargo, pensar esa crisis como crisis identitaria también en términos femeninos, a partir de lo que estas historias centradas en los padecimientos, pruebas y constantes sufrimientos de las mujeres pueden aportar a la construcción del imaginario social⁷. Es esencial considerar, además, que las mujeres protagonistas de cada uno de estos relatos no son cualquier tipo de mujer; son reinas que simbolizan a nivel identitario la sucesión dinástica y la estabilidad, o bien el peligro de la inestabilidad, de todo un reino como red socio-política más general⁸.

Que las separaciones que dan lugar a las crisis sufridas por estas reinas están íntimamente relacionadas con la idea de una crisis más amplia que la personal queda claro en los motivos específicos que determinan que los reyes se vean obligados a partir de sus reinos, dejando a sus soberanas desprotegidas y pasibles de acusaciones injustificadas, entre otras amenazas, en especial en la primera de las historias de reinas acusadas presente en la antología escurialense.

En *Otas de Roma*, Esmeré, apenas concertados los esponsales con Florencia, se ve obligado a partir para enfrentar a Garsir, quien ha buscado la alianza de Roma mediante el casamiento con la princesa, pero siendo rechazado por esta termina declarándole la guerra como señal de enemistad, aunque más profundamente como muestra de su afán conquistador avasallante: “Mas por un rey Garsir, que fue fuerte e fiero e orgulloso e muy conqueridor de tierras, priso grant daño el señorío, asý como agora oiredes” (139)⁹. A pesar de que en *Una santa enperatrís de Roma* no

6. Ver especialmente, para el contexto castellano de la crisis, Suárez Fernández (1977: 33-46).

7. Tanto Benaim de Lasry (1983) como González (1988, 1991 y 2006) distinguen la contradicción existente en las tres historias de reinas acusadas entre el discurso generalizado acerca de la maldad de las mujeres y lo que cada relato narra: que los malos son los hombres. Esa contradicción no es tal, según creo, pues resume la naturaleza ejemplar de las historias cifrada en mujeres absolutamente modélicas y, por lo tanto, idealizadas en función de un público que se considera necesitado de semejante muestrario de virtudes femeninas.

8. McCracken (1998) ha avanzado en el estudio de la relación del motivo de las reinas acusadas y los cambios del concepto político de la figura femenina regia, aunque solamente en Francia.

9. Cito los textos según mi edición conjunta del Ms. Esc. h-I-13 (Zubillaga, 2008), indicando a continuación de cada cita el número de página y/o páginas correspondientes.

existe una amenaza concreta de conquista representada por un personaje nefasto como el emperador Garsir, los propios afanes viajeros mueven al rey a separarse de su esposa, pues “entró al enperador en voluntad de ir en romería a Jerusalén e de visitar los santos e las santas, por que fuese su alma heredera en el regno de los çielos; e quiso trabajar su cuerpo andando por muchas tierras estrañas, que el alma ende oviese gualardón” (277). En *Carlos Maynes*, finalmente, la amenaza no es la partida del soberano, sino la llegada de un elemento disruptivo –en este caso, un enano– que pone de manifiesto las ambiciones ocultas y las traiciones de una nobleza rebelde que mina el interior de la corte de Carlomagno, quienes resultan los artífices reales de la falsa acusación de adulterio de Sevilla: “Entonçe estavan ý los traidores del linage de Galalón, Aloris e Foucans [...] e Macaire, el traidor de la dulce palabra e de los fechos amargos. Éstos andavan sienpre con el rey asechando cómo bastirían encobiertamente su mal e su onta” (338).

Mientras en las historias iniciales del Ms. h-I-13 son motivaciones sobrenaturales las que impulsan la partida y la posterior prueba de los héroes que devendrán santos o mártires, ya sean intervenciones divinas directas o sueños que son interpretados a la luz de la religión cristiana y sus preceptos, en estas historias de reinas acusadas el motivo de la partida es tanto secular como evidentemente natural. La calumnia, en este sentido, se revela como una motivación asociada de manera indiscutible a una crisis política y social que hace de la reina indefensa el blanco de una traición personal o grupal cifrada en una ideología definida en los textos como pecaminosa, bien amorosa cortesana (como en el caso del *amor hereos* padecido por el hermano del emperador en *Una santa enperatris de Roma*), directamente política levantisca (como sucede en *Carlos Maynes*) o una combinación de ambas (en *Otas de Roma*, donde el traidor Miles aspira tanto a adueñarse del imperio como de su cuñada).

En relación con un tiempo de crisis, que en los textos se interpreta ante todo como una crisis de valores, la calumnia resulta el eje problemático visible de un conflicto general evidente; su carácter primordialmente verbal destaca el poder asignado a la palabra para referir tanto las acusaciones falsas –siempre provenientes de los hombres– como la identidad verdadera de estas reinas, manifiesta en el deber hacia sus esposos y con todo su reino y expresada básicamente en sus cuerpos.

Por eso, a pesar de dar cuenta de la crisis del siglo XIV ante todo como crisis identitaria, el abandono de lo familiar presente en estas historias

resulta el punto de partida, traumático pero necesario, de la definición de la propia identidad; la tranquilidad de lo conocido debe superarse, en este caso a partir del motivo concreto de la calumnia como causa de la separación matrimonial. La crisis parece asentarse, de este modo, en el centro mismo de la relación familiar como figura de la dinámica regia o imperial, reproduciendo de esa forma un pequeño esquema relacional como medida del desorden y la crisis política. Según esta orientación, si bien es la calumnia el motivo que desencadena la partida de las reinas falsamente acusadas de adulterio, es realmente la traición el eje de conflicto político mayor.

Y si las relaciones familiares son el modelo reducido de la escala más extendida del reino o el imperio, la figura de la reina –enfocada también en sus palabras, como totalmente opuestas a las de los calumniadores, pero principalmente en su cuerpo– resulta la medida tanto de los peligros presentes como del nefasto futuro posible que acecha a todo gobierno en el convulsionado siglo XIV. En la Edad Media, el cuerpo de la reina condensa su función política prioritaria, la de concebir un heredero, que se vuelve de ese modo su representación identitaria más acabada, centrada necesariamente en la castidad como eje de la sucesión dinástica y la estabilidad política concomitante.

En este sentido, las palabras iniciales de Florencia de Roma en *Otas de Roma*, la primera y más extensa de las tres historias de reinas acusadas del Ms. h-I-13, revelan claramente la preocupación por su cuerpo como medida de un poder centrado en la función materna, rechazando la propuesta de matrimonio de un rey viejo como requerimiento inadecuado para el mantenimiento del orden natural y la estabilidad social propiciada por la sucesión política: “Señor, por Dios, merçet –dixo la infante–, ante me mandat tajar la garganta, ca este casamiento es muy descomunal; la niña con viejo e la vieja con el niño, esto es cosa por que anbos pueden parar mientes a mal” (146). A pesar de que Florencia se casa luego con el joven y valiente Esmeré, ejemplo del perfecto caballero capaz de hacerse cargo del imperio y sus obligaciones, la falsa acusación de adulterio de parte de su cuñado determina un largo viaje que comienza con su rapto y que le permitirá forjar su verdadera identidad a partir de la idea de la prueba cristiana como referencia simbólica de un cuerpo sufriente y casto en su pureza, capaz de preservar la honra a pesar de los reiterados ataques

que padece¹⁰.

Algo semejante sucede con la protagonista de *Una santa enperatrís de Roma*, a quien la descripción textual inicial ya identifica corporalmente con lo virtuoso, en una asociación interior-exterior que define el ideal de belleza presente en el texto:

Fermosa fue de dentro, fermosa fue de fuera, fermoso ovo el corasçón, fermoso ovo el cuerpo, ca tanto amó a Dios e lo temió que de todos peligros la guardó e tovo su cuerpo linpio e casto. Ella amó tanto su castidat que por guardar como linpia e sabidor lealtad de su casamiento tantas sofrió de coitas e de tormentas que duro avería el corasçón quien las oyese si se le ende grant piadat non tomase (276).

La orientación mariana del relato de esta emperatriz, centrado en la variante más indudablemente religiosa del desarrollo del tema de las reinas acusadas, ya desde el inicio de la historia refiere el cuerpo de la protagonista como un cuerpo santo, el más indudablemente ligado a la figura de las santas iniciales del códice¹¹. Así se explica que su descripción inicial no se oriente a su rol materno potencial, sino a un compromiso matrimonial que el narrador compara con la relación del cristiano con la Iglesia, anticipando de alguna forma que el quiebre de ese compromiso puede darse en pos de un compromiso mayor, con Dios, a través de una reafirmación identitaria que en el caso de la emperatriz será un verdadero cambio de identidad, que la llevará de ser esposa del emperador a convertirse en una monja de clausura. En este sentido, la identificación de la emperatriz con la Virgen María como verdadera Emperatriz ya anticipa las diferencias de la protagonista con respecto a Florencia de Roma y a Sevilla:

10. De manera singular, algunos estudios más o menos recientes sobre *Otas de Roma* han centrado su atención no en la travesía purificadora de Florencia como heroína, eje central de toda la historia, sino en el ambiente y personajes caballerescos iniciales, lo que ha conducido a González a concluir que “*Otas* es, pues, una novela de caballerías incrustada en una antología de relatos de carácter más o menos religioso” (1988: 189), en tanto Pereira Míguez señala que “El estudio de los personajes indica que *Otas* se acerca más a la épica que a la hagiografía” (2011: 179).

11 El poema francés del que procede la historia es uno de los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy. El cotejo entre *L'Enpereriz de Rome* y *Una santa enperatrís de Roma* ha sido llevado a cabo por Benaim de Lasry, quien resalta la abreviación practicada en el texto hispánico (1982: 50-69), y por Garribba, quien analizando la voz del narrador en la historia destaca además de la abreviación y eliminación de ampliaciones poéticas, según esta orientación, la “propensión a ejercitar cierta censura de carácter religioso” (2000: 46).

E porende vos contaré de una enperatrís que amó e temió de todo su coraçón a nuestro Señor Jhesu Christo e a santa María, su madre. E por su amor amó mucho castidat, así en la niñez como en la mançebía como en la vejez. E d'esto vos quiero retraer fermosos miraglos, asý como de latín fue trasladado en françés, e de françés en gallego. Mas aquella Enperatrís del grant enperio que todo tienpo creçe e non mengua, Aquella que es levantamiento de castidat e fuente de linpiedunbre, Ella me faga así fablar, que castidat ende pueda creçer a los altos señores e a las grandes dueñas, ca muchos e muchas y á que por los cuerpos pierden las almas e dan con ellas en infierno; ca por las riendas del freno que sueltan a la cobdiçia cativa de la carne dexan las almas en pos de sí e non catan por ellas (275).

En cuanto al relato final del código h-I-13, *Carlos Maynes*, también Sevilla es descrita inicialmente a través de su cuerpo casto como representación de su fidelidad conyugal: “la enperatrís Sevilla su mugier seía cabo él, que mucho era buena dueña, cortés e enseñada e de maravillosa beldat” (333). Ella, sin embargo, a diferencia de Florencia de Roma, ya está embarazada al comienzo de la historia; su rol materno, de ese modo, es la síntesis de su representación identitaria como reina madre del heredero al imperio carolingio, lo que queda claro en sus palabras desesperadas al emperador que, mal aconsejado por los traidores, accede a matarla. Es su hijo quien a ella únicamente le importa, por quien implora y en quien se ve representada, ya que en él está puesto el valor y la dimensión real de su vida frente a la posibilidad cierta de su próxima muerte: “¡Señor, merçet, por aquel Dios que se dexó prender muerte en la vera cruz por su pueblo salvar! Yo só preñada de vós, esto non puede ser negado. Por el amor de Dios, señor, fazetme guardar fasta que sea libre. Después mandatme echar en un grant fuego o desnenbrar” (339).

La transformación identitaria que es centro de la travesía purificadora de cada una de las protagonistas de las historias de reinas acusadas del Ms. h-I-13 supone un cambio interno que se expresa entonces, sobre todo, físicamente; y que, además, requiere que Florencia, la santa emperatriz y Sevilla oculten en reiteradas ocasiones quiénes han sido como defensa

frente al peligro y, tal vez, como anuncio anticipado de lo mucho que la prueba purificadora las ha transformado.

El cuerpo martirizado de Florencia de Roma al principio de su travesía recuerda el cuerpo de tantas mártires cristianas; es un cuerpo inquebrantable, a pesar de sus heridas, que adquiere fortaleza en el sufrimiento, lo que la hace capaz de defenderse con uñas y dientes, por ejemplo, de su segundo agresor, un noble significativamente también llamado Macaire que la acosa en casa de Terrín y a quien ella rechaza:

Estonçe quiso travar en ella por la echar en un lecho, mas Florençia lo puxó de guisa que a poco lo derribó; e tomó una piedra e, como él quiso travar d'ella, diole con la piedra en el rostro tal ferida que le quebró dos dientes de la boca delanteros, e cayéronle luego e fue lleno de sangre. “Partidvos de mí –dixo la donzella–, ca mal vos verná dende, ca non só yo para vós nin vós para mí”. Quando aquesto entendió Macaire, a pocas non fue sandío, e non pudo fablar por una grant pieça (235).

La fortaleza del cuerpo sufriente de Florencia claramente se asienta en la protección divina que lo vuelve un cuerpo íntegro a pesar de las agresiones y heridas sufridas. En cada ocasión, Dios y la Virgen resultan los garantes de la castidad de la heroína, a quienes entonces esta ruega una y otra vez. Sus palabras suplicantes en el tercer asalto que sufre por un marinero que intenta violarla, en este sentido, dan cuenta de la sumatoria de recursos tanto físicos como verbales para defender su castidad: “Quando Escot esto entendió, pesole dende mucho, e fuela tomar en los braços e erguiola a sus pechos. Mas Florençia dio grandes baladros, e dixo: –Glorioso Señor, verdadero Padre, con Santo Spíritu, libradme oy mío cuerpo de mal, que non finque escarnida” (252).

Las palabras verdaderas, como esta súplica desesperada de Florencia, siempre reciben respuesta; en este caso, una tormenta que la libera del acoso y que lleva a todos a la muerte, salvo a ella, quien frente al peligro inminente reitera el pedido divino de auxilio repitiendo los nombres de Dios casi como un conjuro: “E quando vio la nave fenderse e enchirse de agua, tomose a dezir los nonbres de nuestro Señor que ella bien sabía, ca bien entendía que non podía morir en agua nin en peligro quien los

dixiese” (253).

El poder de las palabras dirigidas a la divinidad, por ejemplo a través de los conjuros, les brinda un cariz sobrenatural basado en su efectividad milagrosa, que resulta lo único capaz de contrarrestar a la calumnia como artificio humano también verbal pero identificable, en cambio, con una vileza natural calificada como pecaminosa. Es la palabra, en definitiva, tanto la que condena falsamente el cuerpo santo de estas heroínas acusadas injustamente como la que lo salva de las agresiones sexuales como amenaza física concreta.

También el cuerpo de Sevilla en *Carlos Maynes* es, en principio, un cuerpo fortalecido ante la prueba. Cuando es acosada por el enano que intenta violarla, la reina responde fieramente, de manera similar a Florencia de Roma con su atacante: “La reina lo ascuchó bien, pero que toda la sangre se le bolvió en el cuerpo e çerró el puño e apretolo bien, e diole tal puñada en los dientes que le quebró ende tres, asý que gelos fizo caer en la boca. Desý puxolo e dio con él en tierra, e saltole sobre el vientre así que lo quebró todo” (336). Sevilla, sin embargo, como planteáramos previamente, está embarazada ya al comienzo de su historia, lo que determinará una transformación corporal identificable con el nacimiento de Luis que simboliza, más profundamente, el silenciamiento de su figura para resaltar la del heredero: “E de aquel parto que allý ovo priso una tal enfermedad que le duró diez años, que se nunca levantó del lecho; mucha sofría de coita e de trabajo” (382).

El ostracismo corporal de Sevilla obedece a su papel como reina madre y asume la forma de una larga enfermedad física luego del parto que permite delinear heroicamente la figura del heredero como el defensor tanto de su madre como de la integridad que buscará –de allí en más– para todo el reino.

En el caso de la santa emperatriz, el viaje identitario central de cada historia se reformula claramente como conversión religiosa en su transformación física completa, ya que la protagonista pasa de su belleza inicial a la fealdad absoluta como signo de su completo y ya irreversible cambio interior:

*E tanto trabajó su cuerpo en velar e en orar e en ayunar e
en llorar que la su faz clara e vermeja tornó negra e fea.
Non quería loor nin losenja de cosa que feziese, e asý fue*

demudada su faz e el fermoso paresçer del su rostro, que non semejava en cosa la enperatrís que tanto solía ser fermosa, que de su beldat corría nonbrada por todo el mundo. Mas la graçia del Santo Spíritu le escalentó asý la voluntad que non dava cosa por la beldat del cuerpo por su alma salvar. Ningunt viçio non quería para su carne, ca bien sabía que quanto el cuerpo más martiriase tanto esclareçería más la alma (313).

Así como se transforma físicamente la emperatriz como consecuencia acabada de su cambio interior, asimismo se alteran los parámetros textuales acerca del ideal femenino de belleza. Si al comienzo de la historia la belleza exterior era figura de la pureza interna, al final del relato es la fealdad externa la que mejor refleja la verdad interior, en clara asociación con modelos penitentes como el de Santa María Egipcíaca, presente previamente en el código h-I-13.

El final de la travesía heroica de las protagonistas de las historias de reinas acusadas de este código antológico recupera ese cuerpo transformado por la prueba, a semejanza del cambio identitario interior de cada una de ellas, como un cuerpo santo capaz de sanar a los enfermos como muestra máxima de su purificación. La función sanadora del cuerpo de virtud probada se expresa de manera más clara en el caso de esta santa emperatriz que cura a los leprosos con la hierba santa que la Virgen María le entrega directamente al salvarla del naufragio en medio del mar, porque es voluntad divina que ese cuerpo abandone toda injerencia terrena –incluso su pasado como reina potencialmente madre en tanto marca de identidad– para que lo propiamente físico se reoriente al servicio de la cura física de los demás; de allí su diferencia esencial con el resto de los médicos dedicados profesionalmente a curar, según destaca la voz narrativa:

Por esto la santa enperatrís en servir a Dios era toda su cura, así día como noche, manteniendo todavía su menester de sanar gafos e gafas; e non preçiaua cosa la gloria terrenal. Asý fue tornada física, e dava a todos de su santa yerva e sanava de toda levra e de podraga otrossí. Cuido que non farían los físicos tal largueza de tal yerva, sy la tobiesen en su cortinal, como fazía ende la buena dueña

que era física de santa María. E nunca ende quiso loor, mas todo lo fazía por el amor de Dios e de su madre (313).

La identidad, en el caso de esta santa emperatriz, se revela como un nuevo poder, el poder de obrar milagros, que es señal de su alianza con Dios en tanto confluencia identitaria valedera en el discurso final de la protagonista, mediante el cual renuncia a su matrimonio, en particular, y a los bienes mundanos en general: “E porende metý en Él todo mi corasçón; e porque su amor non es de aventura, mas sienpre es estable e dura sienpre, todo otro amor es de dexar e de esquivar, mas el amor de Dios cosa non se estraña, ca Dios nunca se mueve nin se cambia” (328).

También Florencia de Roma puede curar a los enfermos, básicamente a través de sus palabras intercesoras ante Dios y la Virgen María por la sanidad del sufriente y el posterior tacto con sus manos del cuerpo enfermo. Nuevamente el poder de la palabra, y su acción sobre los cuerpos, en este caso también dolientes de los leprosos, se revela como remedio eficaz para preservar al ser humano del mal, en todas sus formas. La única condición para que el poder curativo de Florencia se manifieste es que los enfermos expresen verbalmente su pecado, lo que provoca que finalmente la verdad acerca de las falsas acusaciones salga a la luz y se produzca la reconciliación familiar y social, remarcando otra vez el poder de las palabras inspiradas en el bien y la verdad frente a las traicioneras y alevosas, siempre motivadoras de enfermedad.

En el caso de *Carlos Maynes*, el relato final y más secularizado de las historias de reinas acusadas del códice, la reparación final no se relaciona con la sanidad física ni el cuerpo de virtud probada se muestra capaz de sanar a los enfermos. En esta historia el cuerpo de la reina calumniada manifiesta en sí mismo, y no en un poder curativo de raíz sobrenatural, la capacidad de reparación, básicamente expresada en la humillación de la desnudez como el gesto de acercamiento que provocará el perdón imperial¹². Ante la sugerencia del mismo Papa, Sevilla encabeza desnuda la comitiva que logra conmover a Carlomagno, representando en su cuerpo al cuerpo social que solo integrado promoverá la reconciliación político-social del imperio:

12. Según sus propias palabras, Spaccarelli (1987: 1-19) ofrece, acerca de todo el episodio, un “Jungian psychoanalysis of the tale, suggesting that symbolically the characters are aspects of one personality and that the tale’s pattern of separation/reunion represents psychic healing or integration” (1996: 1).

Los ricos omes e los cavalleros todos fueron en pañicos desnudos, como bestias; así ivan unos ante otros por pedir merçet. Mas quando los así vio venir el rey, maravillose e dixo:

–¡Ay, Dios!, ¿e qué piensa aquella que veo venir en tal manera?

–Señor –dixo el duque don Aymes–, derecho avedes de los amar, ca me semeja que viene y el infante Loys, vuestro fijo, por vos pedir merçet, e el enperador de Greçia e el apostólogo, que son tan altas dos personas.

E desque fueron ant'él, dixieron todos a una boz:

–Señor, derecho enperador, pedimosvos merçet por Dios que resçibades la reina Sevilla, vuestra mugier, que es la más fermosa dueña del mundo e la mejor.

Quando esto entendió el rey Carlos, començó a pensar; desý tomó el rico manto que cobría de paño de seda e cobriola d'él, e erguiola de inojos en que estava ant'él e començola de besar los ojos e las façes. Quando esto los omes buenos vieron, dieron ende graçias a nuestro Señor. E después qu'el rey Carlos besó su mugier e la resçibió a grant plazer, llamó a Loys, su fijo, e abraçolo e besolo (428-429).

El acto de cubrir el cuerpo desnudo de la reina restituye su lugar como reina madre en el interior del imperio; en este sentido, el cuerpo femenino cubierto, velado, preservado y accesible solo al esposo es la imagen unitaria de un reino también unitario. La identidad femenina, consolidada a través de la prueba física que obviamente posee un alcance y sentido moral, se revela entonces como un signo corporal en la desnudez manifiesta que debe ser cubierta como resguardo frente al mal. Tal vez la señal más visible en el texto de la identidad como marca esencialmente física no sea sin embargo el cuerpo de Sevilla como reina madre, sino el signo que el heredero lleva en su espalda y que permite reconocerlo como tal en tiempos de oscuridad: “desenbolviolo e fallole una cruz en las espaldas más vermeja que rosa de prado. ¡Ay, Dios –dixo Barroquer–, por la tu bondat, tú da proeza a este niño que tanto es pequeña criatura por que

aun sea señor de França, que es su reino!” (379).

En cada caso, la resolución del conflicto constituye a la vez el final esclarecedor de la historia de estas reinas acusadas falsamente y la muestra de una identidad renovada, o bien absolutamente nueva, que se explicita como una señal física y/o verbal con efectos duraderos sobre un entramado social más amplio que el alcanzado inicialmente por el cambio personal. En este sentido, las formas de representación identitaria de una reina afectan, en principio, la figura del propio rey, pero asimismo dan cuenta de una estabilidad política generalizada en constante peligro en el contexto de la crisis europea del siglo XIV, que sólo se resuelve –al menos literariamente– con la mediación divina como respuesta a la perseverancia ética de heroínas para quienes la castidad es la expresión concreta de un poder femenino cifrado en la conservación de su cuerpo.

La circularidad de las historias, característica de este tipo de *romances*, asume variantes significativas en los relatos de reinas acusadas del Ms. h-I-13; variantes claramente asociadas con la identidad asumida por las protagonistas luego de sus particulares viajes iniciáticos. Esa nueva identidad, adquirida tras el necesario y purificador sufrimiento implícito en la idea de prueba cristiana, adquiere la forma del crecimiento tanto físico como espiritual que se percibe en cada una de ellas al concluir su travesía y, con ella, la narración misma.

De las tres historias, es *Otas de Roma* el relato en el cual Florencia, su protagonista, parece haber experimentado menos transformaciones luego de su periplo purificador, paradójicamente a pesar de ser la historia más extensa de las referidas a reinas acusadas e incluso de cualquier otra del códice. Si bien su cuerpo casto se convierte en un instrumento de sanación para los enfermos, lo que narrativamente promueve el reencuentro familiar y el descubrimiento de todas las injusticias que debió soportar, ese cuerpo parece no haber cambiado mucho con el paso del tiempo y el sufrimiento padecido; su espíritu fortalecido ha redundado en su propio beneficio, claro, pero esencialmente en el de los demás como poder sanador, alcanzando incluso a aquellos que han sido los causantes de sus innumerables males. El carácter donante, irrestricto y amplio de su cuerpo probadamente casto purifica el entramado social, consolidándose en su figura como reina madre que engendra el heredero al trono en el momento de la consumación matrimonial final: “Aquella noche de las bodas que anbos dormieron de consuno fue engendrado Otas d’Espoliça. Desí vivieron en grant plazer e

con muy grant alegría, e fezieron muy santa vida de consuno” (274).

La transformación tanto interna como externa de la santa emperatriz de Roma, la protagonista de la segunda historia de reinas acusadas del códice, es en cambio apabullante. Debido a su naturaleza más religiosa, la identidad de la emperatriz se configura según el modelo previo de las santas iniciales del Ms. h-I-13, asumiendo un carácter irreversible, el menos circular de estas historias. La protagonista no quiere ni puede retornar a su vida anterior junto al emperador, no porque las circunstancias exteriores se hayan modificado en sí mismas, sino por la modificación que han producido en ella. La transformación interior supone su clausura ante el mundo, en un monasterio del que ni siquiera su esposo ni el Papa pueden convencerla de salir y con un cuerpo purificado que ha perdido todo atributo de belleza física y juventud.

En *Carlos Maynes*, finalmente, es donde la identidad de la protagonista como reina madre queda más clara. La figura de Sevilla, opacada durante la travesía para que el heredero al trono carolingio pueda asumir protagonismo y carnadura histórica, vuelve a tomar relevancia al final del relato, cuando su cuerpo desnudo y humillado es lo único que convence a su esposo de hacer las paces, revelándose entonces como el medio más eficaz para restituir y restablecer el orden matrimonial y social general. El cuerpo de la reina madre ya es allí, luego de su prueba purificadora, la representación acabada del cuerpo político.

La centralidad del tema de la santidad femenina, sus alcances y condiciones particulares, que alcanza al Ms. h-I-13 en su conjunto como planteara ya Walker en su estudio sobre *Otas de Roma* (1980: 241), promueve la consideración a partir del contexto manuscrito de un contexto más extenso, cultural y social, en el cual el tópico de las mujeres acusadas de adulterio da cuenta de una crisis identitaria que en la figura de las reinas perseguidas adquiere un significado y una especificidad femeninos de alcance no solo personal, sino general.

Así como el contexto manuscrito del códice h-I-13 permite unificar a partir de su recepción conjunta historias divergentes, de temas, tópicos y tradiciones variados pero confluyentes en la progresión de los relatos iniciales de vidas de santas a los textos finales más secularizados de las reinas acusadas de adulterio, la confluencia es la imagen última de la identidad asimismo femenina de las protagonistas de esas historias, que se nutre de signos, marcas físicas y verbales que concurren para que la

ejemplaridad de esas figuras femeninas pueda alcanzar el amplio espectro de las mujeres, y seguramente también de los hombres, probables receptores de esas historias piadosas.

Como plantea a propósito Rico, “En torno al 1300, toda la literatura románica respira los aires de libertad y aun de promiscuidad que llevaron a agrupar en manuscritos tantas y tantas obras mejor o peor conexas, e incluso acabaron por convertir en sinónimos ‘*componer e compilar*’” (1997: 161). Tanto la identidad femenina de las historias que integran el códice h-I-13 como la identidad manuscrita misma están basadas en la confluencia como imagen que, paradójicamente, transmite un sentido unitario que es réplica literaria, pero más ampliamente cultural, de un contexto de crisis que todo el manuscrito reproduce y del que a su vez se vuelve respuesta.

En su conjunto, estas historias de reinas acusadas presentes en el códice h-I-13 permiten pensar en términos femeninos y contextuales la crisis identitaria europea del siglo XIV, a través del contexto temático de relatos modélicos sobre la virtud de las mujeres insertos en un contexto codicológico más amplio que los resignifica, de acuerdo con los objetivos fundamentales del presente trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENAIM DE LASRY, A. (1982). “*Carlos Maynes*” and “*La enperatris de Roma*”: *Critical edition and Study of Two Medieval Spanish Romances*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- (1983). “Narrative Devices in Fourteenth-Century Spanish Romances”. *La Corónica* 11, 280-285.
- BLACK, N. B. (2003). *Medieval Narratives of Accused Queens*. Gainesville: University Press of Florida.
- BLAMIRE, A. (1997). *The Case for Women in Medieval Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- DEYERMOND, A. D. (1975). “The lost genre of medieval Spanish Literature”. *Hispanic Review* 43, 231-259.
- DOMÍNGUEZ, C. (1998). “‘De aquel pecado que le acusaban a falsedat’. Reinis injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Emperatris y Sevilla)”. En *Literatura*

- de Caballerías y Orígenes de la Novela*, R. Beltrán (ed.), 159-180. Valencia: Universitat de València.
- FRANCOMANO, E. C. (2003). "'Lady, you are quite a chatterbox': The Legend of St Katherine of Alexandria, Wives' Words, and Women's Wisdom in MS Escorial h-I-13". En *St Katherine of Alexandria. Texts and Contexts in Western Medieval Europe*, J. Jenkins and K. J. Lewis (eds.), 131-152. Bélgica: Brepols.
- GARRIBBA, A. (2000). "La voz del narrador en el *Cuento de la santa emperatriz*". *Revista de poética medieval* 4, 11-49.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1999). *Historia de la prosa medieval castellana. II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, C. (1988). "Otas a la luz del folklore". *Romance Quarterly* 35, 179-191.
- _____. (1991). "*Vna santa enperatris*: novela esquizofrénica". En *Homenatge a Josep Roca-Pons: Estudis de llengua i literatura*, J. W. Albrecht, J. A. De Cesaris, P. V. Junn and J. M. Sobrer (eds.), 153-165. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- _____. (2006). "Carlos Maynes o las ropas de la emperatriz". *Bulletin of Hispanic Studies* 83, 15-25.
- HARO, M. (1995). "De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media". En *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, J. Paredes (ed.), 457-476. Granada: Universidad.
- LOZANO-RENIEBLAS, I. (1998). "El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*, F. Sevilla y C. Alvar (eds.), I, 161-167. Madrid: Castalia.
- MAIER, J. R., y T. D. SPACCARELLI (1982). "MS. Escorialense h-I-13: Approaches to a Medieval Anthology". *La Corónica* 11, 18-34.
- MCCRACKEN, P. (1998). *The Romance of Adultery: Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MCLEOD, G. (1991). *Virtue and Venom: Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MOORE, J. K. (2008). *Libro de los huéspedes (Escorial MS h.I.13): A*

- Critical Edition*. Arizona: ACMRS.
- ____ and T. SPACCARELLI (2006). “*Libro de los huéspedes* (Escorial MS h.I.13): A Unified Work of Narrative and Image for Female Pilgrims”. *La Corónica* 35, 249-270.
- NICHOLS, S. G. y WENZEL, S. (1996). “Introduction”. En *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, S. G. Nichols and S. Wenzel (eds.), 1-6. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- PEREIRA MÍGUEZ, R. (2011). “La confluencia genérica en el cuento *Otas de Roma* del manuscrito escurialense H-I-13: en búsqueda de un género literario”. *Tirant* 14, 156-182.
- RICO, F. (1997). “Entre el código y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)”. *Romance Philology* 51, 151-169.
- ROMERO TOBAR, L. (1986). “Fermoso cuento de una enperatriz que ovo en Roma: entre hagiografía y relato caballeresco”. En *Formas breves del relato*, A. Egido y Y-R. Forquerne (eds.), 7-18. Zaragoza: Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza.
- SCHLAUCH, M. (1927). *Chaucer's Constance and Accused Queens*. New York: New York University Press.
- SPACCARELLI, T. D. (1987). “The Symbolic Substructure of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*”. *Hispanófila* 89, 1-19.
- ____ (1996). “Recovering the Lost Folios of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*: The Restoration of a Medieval Anthology”. *Romance Quarterly* 43, 217-233.
- ____ (1998). *A Medieval Pilgrim's Companion: Reassessing “El libro de los huéspedes” (Escorial MS. H.I.13)*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L. (1977). “La crisis del siglo XIV en Castilla”. *Cuadernos de Historia* 8, 33-46.
- WALKER, R. (1980). “From French Verse to Spanish Prose: *La Chanson de Florence de Rome* and *El Cuento del Enperador Otas de Roma*”. *Medium Aevum* 49, 230-243.
- WALSH, J. (1977). “The Chivalric Dragon: Hagiographic Parallels in Early Spanish Romances”. *Bulletin of Hispanic Studies* 54, 189-198.
- WOGAN-BROWNE, J. (2001). *Saints' Lives and Women's Literary Culture c. 1150-1300: Virginity and its Authorizations*. Oxford:

Oxford University Press.

ZUBILLAGA, C. (2008). *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*. Buenos Aires: SECRIT.

Recibido el 15 de enero de 2017.

Aceptado el 1 de marzo de 2017.

RESEÑAS

LA VIDA ESCÉNICA EN ZARAGOZA (2000-2010)

Jesús Ángel ARCEGA MORALES

(Saarbrücken, Deutschland: Editorial Académica Española,
2016, 691 págs.)

La vida escénica en Zaragoza (2000-2010) ofrece los resultados de la tesis doctoral realizada por Jesús Ángel Arcega Morales, doctor cum laude en Filología Hispánica por la UNED, miembro del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) y de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI (AITS21), además de autor de diferentes estudios y ponencias en varios congresos internacionales, quien a su vez no solo se ha interesado por el teatro aragonés del siglo XXI, sino también por el romancero viejo y las leyendas de la zona.

La tesis, dirigida por el Prof. José Romera Castillo, del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología Española de la UNED de Madrid, se inserta dentro de una de las líneas de trabajo del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido también por José Romera, consistente en la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica durante los siglos XIX, XX y XXI, que ha dado como fruto hasta la fecha, entre otros numerosos trabajos y publicaciones del propio Centro de Investigación, la defensa de más de 40 Tesis Doctorales y 70 Memorias de investigación y Trabajos Fin de Máster.

Arcega Morales realiza un exhaustivo y riguroso estudio de la vida escénica en la ciudad de Zaragoza en la primera década del s.XXI. Dividida en ocho capítulos, la obra se aproxima al hecho teatral desde punto de

vista no solo filológico, sino también sociológico, por medio del análisis de los diferentes componentes que hacen posible la puesta en escena de las obras, en este caso representadas en los escenarios zaragozanos de 2000 a 2010: desde un breve panorama histórico y cultural de la Zaragoza del siglo XXI, hasta la sociología del hecho teatral en la ciudad, pasando por los espacios escénicos en los que tuvieron lugar las representaciones, las obras representadas y sus géneros, los autores cuyos textos subieron a los escenarios de Zaragoza, y los directores, las compañías y los actores que lo hicieron posible. Finalmente, el investigador ofrece unas conclusiones generales de lo que dicha vida escénica dio de sí en su conjunto.

En efecto, tras el marco general y la delimitación cronológica pertinentes, el primer capítulo de esta magna obra de casi setecientas páginas ofrece un panorama histórico y cultural de la primera década del siglo XXI, tanto de España en general como de Aragón y Zaragoza en particular, incidiendo en las líneas y tendencias de la vida escénica desarrollada a lo largo de estos años en todos estos lugares.

El segundo capítulo aborda las fuentes documentales, que sin duda son numerosas y heterogéneas, desde la prensa digital y escrita, hasta los anuarios y los estudios bibliográficos de los más destacados investigadores del teatro español actual. En el tercer capítulo, el investigador realiza una pormenorizada descripción de los espacios escénicos en los que se representó, tanto los teatros municipales de Zaragoza, como las salas privadas, los centros cívicos, los lugares destinados a otros fines, incluso las calles de la ciudad que sirvieron de escenario. Y junto a la descripción de los mismos, el estudio de la función que cada uno desempeñó en cada caso.

El cuarto capítulo muestra la relación de las obras representadas de 2000 a 2010 en Zaragoza, un total de 1613 títulos diferentes, en cada uno de las cuales figura el número de repeticiones que conocieron a lo largo de la década en los diferentes escenarios de la ciudad, apreciándose que en la mayoría las obras, el 80%, fueron representadas en un número reducido de ocasiones. Posteriormente, todas estas obras son clasificadas por géneros, para lo que el investigador establece una división entre el teatro declamado, dentro del que el estudio incluye tanto la comedia, como el drama, la tragedia y la tragicomedia; las obras de títeres de adultos; las de teatro infantil; el teatro lírico-musical, que comprende el musical, la ópera y la zarzuela; las lecturas dramatizadas; y las obras de gran formato.

El siguiente capítulo, el quinto, presenta la relación de autores representados en Zaragoza en la primera década del s. XXI, un total de 1198 entre españoles y extranjeros, incluso dentro de los primeros se distinguen los dramaturgos aragoneses, así como las creaciones colectivas. La exhaustividad en su labor le lleva al estudioso a clasificar por nacionalidades los autores extranjeros y a analizar otras cuestiones del máximo interés, como los dramaturgos y las dramaturgas más representados, o los autores clásicos.

En el capítulo sexto se relacionan los directores y las directoras, que juntos suman un total de 909; las 738 compañías que representaron, acompañadas de su nacionalidad o la comunidad autónoma a la que pertenecen; así como los actores y las actrices, un total de 2864, todos ellos por estricto orden alfabético, junto con el número de obras en las que trabajaron y el número de repeticiones de las obras.

El séptimo capítulo aborda la sociología del hecho teatral, que incluye, por un lado, la temporalidad, y dentro de ella cuestiones como el número de representaciones y estrenos por años, incluso por meses; el público, considerado desde un punto de vista cuantitativo, esto es, en cuanto a la asistencia a las representaciones, de nuevo por años y espacios escénicos; así como la recaudación y el precio de las entradas.

En el octavo y último capítulo se ofrecen las conclusiones generales, que rondan la veintena y que aportan nuevos datos y porcentajes a los ya estudiados. Y la obra concluye con las referencias bibliográficas y la webgrafía pertinentes.

En definitiva, nos encontramos ante un trabajo serio, exhaustivo y completo, de inestimable interés y enorme valor científico, que describe y analiza la vida escénica en Zaragoza durante la primera década del siglo XXI, de 2000 a 2010, con profundo rigor y minuciosidad, imprescindible y de gran utilidad tanto para conocer la realidad del teatro aragonés y zaragozano actuales, como para su aprovechamiento no solo en los estudios universitarios, sino también de cara a los propios teatros, el análisis y las conclusiones en torno a sus carteleras; a las políticas de programación aplicadas desde las instituciones; y, en fin, para el lector medio, quien encontrará en esta magna obra, además, la perfecta representación de la ciudad de Zaragoza y la comunidad autónoma de Aragón a través del estudio y descripción de su vida escénica, así como un inconfundible sabor aragonés, que Arcega Morales ha sabido conferir a su estudio mediante

una exquisita galería de bellas imágenes de las salas y teatros de la capital zaragozana.

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
Grupo de Investigación del SELITEN@T

TEATRO COMO ESPEJO DEL TEATRO

**Urszula ASZYK, José ROMERA CASTILLO,
Karolina KUMOR y Kamil SERUGA (eds.)**

(Madrid: Verbum, 2017, 287 págs.)

Teatro como espejo del teatro es un volumen que publican conjuntamente el Centro de Investigación de Semiótica, Literaria y Teatral (SELITEN@T), dirigido por el catedrático José Romera Castillo (UNED; Madrid) y el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, dirigido por la catedrática Urszula Aszyk, con el patrocinio de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI (AITS21).

Este es el tercer título de una serie denominada “Teatro español como objeto de estudios” (2015), fruto de las investigaciones llevadas a cabo por el citado Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. El trabajo compendia dieciocho artículos que examinan la variedad metateatral en los textos de determinados autores y autoras, desde el Siglo de Oro hasta la actualidad (a lo que se dedican las dos primeras partes del libro), así como en las puestas en escena de profesionales de la dirección teatral, la escenografía, la coreografía o la interpretación, (a lo que se dedica la tercera parte). El volumen lo abren José Romera Castillo y Urszula Aszyk, quienes, en sus respectivas presentaciones, ofrecen exhaustiva cuenta de la gran trayectoria que les avala tanto a ellos mismos como a sus respectivos equipos.

Sobre el Siglo de Oro escriben Beata Baczyńska y María Luisa Lobato, en concreto, sobre los géneros menores. Mientras que Lobato se dedica a la metateatralidad de las jácaras —especialmente, de Quiñones de

Benavente, precursor de este género—, destinada a provocar la participación del público en la representación, Baczyńska se ocupa de Calderón de la Barca, demostrando que el *theatrum mundi* no solo está presente en *La vida es sueño*, sino en piezas como la loa *La segunda esposa*, el auto *La protestación de la fe* y la mojiganga *Las visiones de la muerte*, mediante la introducción de fiestas sacramentales dentro de dichas obras. Por su parte, Fátima López López Pielow recoge el hallazgo de la metáfora calderoniana para descubrirla en *El público* y *Así que pasen cinco años*, de Lorca, y *Himmelweg*, de Juan Mayorga, esclareciendo, así, una tendencia que se observa a lo largo de la historia del metateatro español.

La mencionada López López Pielow inaugura la sección dedicada a la Edad de Plata, de la que también se ocupan Eszter Katona, Urszula Aszyk —con un elemento en común en las tres: el teatro *irrepresentable* o *imposible* de Lorca: *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*— y Katarzyna Górna, quien disecciona la estructura metateatral de *mise en abyme* de *Judit*, de Azorín, donde la transgresión de los diferentes niveles de ficción persigue el cuestionamiento del concepto de identidad y el desconcierto en la persona receptora.

Eszter Katona, por su parte, expone algunas de las obras más representativas de Lorca —*Teatro de almas*, *El maleficio de la mariposa*, *El Retablillo de don Cristóbal*, *Comedia sin título*, *La zapatera prodigiosa*— como un extenso muestrario de estrategias metateatrales donde se encuentran la autorreferencialidad, la *mise en abyme* o el teatro dentro del teatro, que aparecen tanto en los prólogos como en el cuerpo de las propias obras.

Lorca también es estudiado por Urszula Aszyk quien, además de *El público* y *Comedia sin título*, considera los procedimientos autorreferenciales de *El teatro en soledad*, de Gómez de la Serna, *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán, *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, y *Comedia del arte*, de Azorín, íntimamente ligados al debate por la renovación del teatro, en las primeras décadas del siglo xx, contexto en el que se producen estas piezas.

Del mismo modo que Lorca, Alfonso Sastre se sirve de la metateatralidad para reflexionar sobre su propio quehacer dramático, pero además, como explica Miguel Carrera Garrido —quien abre el apartado del metateatro en la Contemporaneidad— en su análisis de la tetralogía de *Los crímenes extraños*, Sastre pretende infundir la duda acerca de la idea

de la obra acabada, invocando la complicidad de la persona receptora, para lo que se sirve de estrategias autorreflexivas, como la autoconciencia de los personajes y el intervencionismo constante del dramaturgo.

La figura del autor vuelve asimismo a hacerse presente en sus propios textos, en las obras de Jerónimo López Mozo que analiza Karolina Kumor: *El engaño a los ojos*, *El olvido está lleno de memoria*, *Madrid-París* y *A telón corrido*. Partiendo de los homenajes a otros dramaturgos que López Mozo realiza mediante las referencias teatrales y el teatro dentro del teatro, Kumor nos descubre la verdadera intención del autor, que es realizar una dramatización de la historia de la escena española dentro de la que reivindicar su sitio como integrante del teatro de vanguardia.

Homenajes a la tradición teatral española también ha vislumbrado Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak al analizar *Pepe el romano*, *El descenso de Lenin* o ¡Santiago (de Cuba) y cierra España!, de Ernesto Caballero, que muestran deudas con Calderón, Lorca y Valle-Inclán. La huella intertextual, así, se convierte en metateatro por las referencias a la propia historia del teatro. Este teatro sobre el teatro deja paso a la dimensión más filosófica y existencial del metateatro, como adivina Natalia Szejko cuando aborda el análisis de *Jindama*, de Alfonso Vallejo. La multiplicidad de personajes que surgen a partir de la estructura del teatro dentro del teatro desemboca en un profundo desencanto con la realidad y la existencia humana, ambas, volátiles e inasibles.

Sobre consideraciones existenciales, ser y parecer, la ilusión y la realidad también versa el metateatro —en forma de teatro dentro del teatro, ficciones subjetivas, improvisaciones y autorreferencialidad o teatro sobre teatro— de Manuel Veiga, que María Falska analiza en *Una noche de felicidad* y *Tormenta de nieve*. Similar abanico de procedimientos metateatrales disecciona Kamil Seruga en *Viento en las velas*, de Llätzer García, los cuales, además, aparecen imbricados unos en otros para reincidir en la cuestión del replanteamiento de la realidad en nuestra época posmoderna, creadora de ficciones virtuales.

Cierra estas dos partes dedicadas a los textos metateatrales Francisco Gutiérrez Carbajo, quien nos ofrece un rico y complejo panorama del más reciente metateatro en la escena española, tomando como referencia a José Sanchis Sinisterra y su uso de la autorreflexividad, para buscar una forma de reflejar la conciencia humana frente a la figuratividad del realismo. No en vano, Lionel Abel ya dejó establecido que “Metatheatre gives by far

the stronger sense that the world is a projection of human consciousness”¹. Partiendo de este concepto de metateatro, Gutiérrez Carbajo analiza textos de Elena Belmonte, Yolanda Dorado, Juana Escabias, Alfonso Zurro, José Manuel Corredoira, José Moreno Arenas, Miguel Murillo, Alfonso Vallejo, Jerónimo López Mozo, por nombrar algunos. En las citadas piezas, la autoconciencia se manifiesta tanto por el propio autor o autora como por los personajes, estableciendo debates o discusiones entre ambas entidades, así como a través de la autorreferencialidad o la alusión a otros dramaturgos y textos teatrales, con mayor o menor grado de intertextualidad. Texto en el que sintetiza su prólogo a la antología de Varios Autores, *La paradoja del dramaturgo* (Madrid: Esperpento Ediciones, 2016).

Una de las aportaciones más relevantes de este libro está en el tratamiento de la metateatralidad en la puesta en escena, a lo que se dedica la tercera parte inaugurada por Elzbieta Kunicka, quien reivindica la figura de Cipriano Rivas Cheriff como uno de los artífices de la renovación del teatro español en el primer tercio del siglo xx, junto a Valle-Inclán y Lorca, entre otros. Kunicka establece como signo de esa renovación los proyectos de Rivas Cheriff al frente de su grupo Mirlo Blanco, con obras como *Trance*, que ponían en práctica su teoría de la marionetización del actor como técnica que le permitiera alejarse del realismo.

Diversos niveles de interpretación actoral para hacer frente a ese papel dentro del papel derivado del teatro dentro del teatro pueden observarse asimismo en los dos montajes que compara Katarzyna Kacprzack: el español *La torna de la torna*, de Joglars, y el polaco *Los expedientes*, del grupo Teatro del Octavo Día, que dramatizan sucesos relacionados con la represión política en sus respectivos países, acaecidos tres décadas atrás. Debemos agradecer a esta autora que nos descubra la analogía entre estas dos representaciones que muestran soluciones metateatrales similares para poner en escena problemáticas muy cercanas, aunque alejadas en el espacio.

En cuanto a la escenografía, Karolina Klejewska se sirve del concepto del espacio como *flujo* y su relación con el espacio autorreferencial que se crea con la inclusión de pantallas dentro de la representación. Ejemplos de esto son las creaciones del director teatral Rodrigo García y el coreógrafo

1 L. Abel (2003). *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York/London: Holmes&Meyer, pág. 183.

Juan Domínguez, en las que se ponen en cuestión las realidades creadas por los medios de comunicación.

Una de estas realidades cuestionadas podría ser el capitalismo, representado en las luchas de poder que dramatiza José Martret en *M.B.I.G. (McBeth International Group)*. Guillermo Laín Corona nos hace caer en la cuenta de que, a pesar de la evidente intertextualidad, Martret crea una obra autónoma recontextualizando la original, mediante el procedimiento del teatro dentro del teatro.

La pieza que completa este panorama del metateatro español desde el Siglo de Oro con especial escala en nuestros días la aporta el profesor José Romera Castillo, en un análisis pleno de rigor y novedad, quien incorpora los espectáculos teatrales de los dos últimos años, tomando como referencia la cartelera madrileña. José Romera llama la atención sobre el hecho de que el arte que se cita a sí mismo y, en concreto, el metateatro, persigue una autoevaluación sobre la que poder renovarse. Bajo esta perspectiva, el citado investigador nos descubre producciones protagonizadas por autores, autoras, actores, actrices y compañías de teatro, firmadas por Ernesto Caballero, Beatriz Cabur, Noelia Adánez, José Luis Alonso de Santos, Borja Ortiz de Gondra, Juan Mayorga o Jordi Casanovas, por nombrar algunos ejemplos.

En definitiva, este estudio entronca con una corriente investigadora representada por Ángel Abuín, Alfredo Hermenegildo, Urszula Aszyk, José Luis García Barrientos, Garrot Zambrana o Pilar Jódar Peinado, por citar algunos nombres, que, desde finales del siglo xx y principios del xxi, se ha ocupado del metateatro como una forma alternativa de acercamiento al teatro español, revisando los hitos de la escena española y descubriendo homenajes a otros textos teatrales, así como signos de renovación y autodiagnóstico de la situación de la escena de nuestro país.

Pilar Jódar Peinado
Universidad de Salamanca

ESPACIOS URBANOS EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XX Y XXI

Cerstin BAUER-FUNKE (ed.)

(Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2016, 472 págs.)

Como broche de oro del coloquio internacional de junio de 2014 llevado a cabo en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, este tomo recoge los estudios de críticos reconocidos, además de las ponencias de los cuatro dramaturgos invitados y una pieza breve de cada uno: Jesús Campos García, Carmen Resino, José Manuel Corredoira Viñuela y Diana M. de Paco Serrano. Los estudios se acercan a varios otros autores también, desde perspectivas distintas, aunque varios siguen un hilo en común. Al final del tomo hay pequeñas biografías de cada contribuidor. La comprensiva introducción de la organizadora del coloquio y editora del tomo, Cerstin Bauer-Funke, plantea la definición de *lo urbano* (tanto la red de espacios urbanos como los seres que los habitan) y resume rápidamente los 26 ensayos críticos. Al leer su introducción perspicaz, los lectores ya tienen la esencia de los estudios, los cuales indagan en cada aspecto del espacio urbano en el teatro: escenografía y referencias verbales que establecen lugar, dicotomías entre la realidad del espacio fuera de escena y el ficticio del representado, espacios teatrales en sí, utopías y distopías y el *no-lugar* de Marc Augé, espacios que resultan cada vez más negativos en nuestra sociedad.

Jesús Campos García destaca la importancia histórica del teatro en el desarrollo de la identidad. Al compartir la memoria, la humanidad avanza la historia cuando logra convertir su beligerancia en convivencia y

socialización. La ficción dramática es memoria elaborada, representando en escena los problemas que la sociedad necesita resolver. Campos García repasa su propia historia de dramaturgo, subrayando sus estrategias para poner en escena espacios contemporáneos incluso en obras históricas. El dramaturgo José Manuel Corredoira Viñuela discute lo urbano en su propio teatro, destacando su aspecto antiutópico. Describe sus obras como multilingüe y multigenérico, usando *Cacotopía* como un espacio a la vez de Paraíso y de Infierno.

Carmen Resino reflexiona sobre los espacios claustrofóbicos, a puerta cerrada, en el teatro español de los siglos XX y XXI, y sobre su propio teatro, de incomunicación y soledad. Cita a Benavente y su teatro rural, luego a Sartre, como marcadores del tema.

Diana M. de Paco Serrano discute como, en sus obras, la sociedad es la amenaza contra la que sus personajes buscan protegerse; su meta es de romper la soledad urbana mediante el teatro mismo. Repasa los espacios --cerrados, por lo general-- de su propio teatro, analizando en detalle *Espérame en el cielo...o, mejor, no*.

Otros ensayos se agrupan según su acercamiento, muchos centrándose en Madrid. José María Paz Gago indica que la ciudad de *Luces de bohemia* contiene referencias realistas pero no *fácticas* y que los espacios de Ramón del Valle-Inclán tienen vigencia a través de los lugares de manifestaciones y detenciones actuales. Víctor García Ruiz repasa las etapas de construcción de Madrid y cómo afectaron tanto la identidad de la ciudad como la de Víctor Ruiz Iriarte, dando ejemplos de su teatro. Cerstin Bauer-Funke analiza las dicotomías visuales y simbólicas en el teatro de la Generación Realista, proporcionando un estudio riguroso de su uso de contrastes entre lo cerrado y lo abierto en cuanto a la estructuración de las obras y su decorado en cinco autores. La bibliografía de este estudio es impresionante. Carmen Rivero examina cómo Antonio Buero Vallejo utiliza el espacio irreal de la utopía para analizar el espíritu geométrico de Esquilache en *Un soñador para un pueblo*. Hay un cambio a México con el ensayo de Manuel Aznar Soler, quien estudia *Plaza de las Tres Culturas. Tlatelolco*, de Juan Miguel de Mora y cómo la plaza sirve de espacio real de memoria, combinando hechos históricos de siglos distintos.

Volviendo a Madrid, Antonia Amo Sánchez examina cómo el papel de la ciudad en las obras de José Luis Alonso de Santos ha cambiado: el espacio utópico desaparece, dando lugar al *infra-lugar* de espacio urbano

donde se reúnen los excluidos de la sociedad. El espacio urbano nocturno es el tema del análisis de Mariano de Paco de *Noches de amor efímero*, de Paloma Pedrero. Discute montajes de las tres obras como conjunto, el cual muestra la totalidad de la ciudad: subsuelo (metro), suelo (parque) y cielo (ático), en un estudio astuto. El metro surge otra vez en el ensayo de Polly J. Hodge, que estudia tres obras recientes; incluye fotos de representaciones y utiliza la teoría de Nikos Salingaros de la estructura urbana como nodos de actividad humana, interconectados por sistemas como el metro. Berta Muñoz Cáliz ofrece un repaso histórico y comprensivo en su estudio virtuoso del Madrid imaginario como espacio teatral desde el Siglo de Oro. Se recalca el fracaso hoy en día de las utopías y cómo Madrid, igual que cualquiera ciudad grande, encarna grandes desigualdades y el maltrato de los desechados. Su análisis detallado de veinte obras teatrales del siglo XXI no deja lugar a dudas sobre la validez de su hipótesis.

Los personajes, sus actitudes y la estructura posmoderna forman el hilo en común entre el análisis de John P. Gabriele de *flânerie, badauderie* en *Ciudad lineal* y el de Carole Egger, sobre *Metropolitano*. Gabriele destaca la alienación urbana representada en Itziar Pascual; Egger examina la negación del paso del tiempo mediante parataxis y asíndeton en Borja Ortiz de Gondra. La alienación posmoderna continúa en el estudio de Virtudes Serrano de los efectos negativos de las calles urbanas que generan marginalidad y exclusión social. Muestra los efectos en *Eloídes* (Jerónimo López Mozo), *Obsession Street* (Diana de Paco), y *Caídos del cielo* (Pedrero), pero en este último destaca la ciudad como espacio de esperanza y regeneración gracias al teatro.

Mónica Molanes Rial presenta la función del mapa en obras de Juan Mayorga, y cómo representa el pasado en el presente, formando la ciudad y su doble, una ciudad invisible y paralela. Lourdes Bueno estudia el *topos* casa/cuerpo y cómo los interiores escénicos de varios dramaturgos reflejan las emociones, la personalidad y lo más íntimo de los protagonistas. La soledad como centro del análisis se encuentra en el estudio de coches en Javier Magua y Fulgencio M. Lax (con referencias a Arrabal, Caballero y Belbel) de Isabelle Reck, quien recalca el oxímoron de este símbolo de progreso y movimiento sirviendo de símbolo de ruina, inmovilidad y animalización del ser humano en distopías. La búsqueda de utopía que resulta en distopía es tema de discusión en varios estudios más, incluyendo el de Francisco Gutiérrez Carbajo, que extiende su análisis rigurosa de

más de quince piezas españolas para incluir los paralelos internacionales (Hemingway, Arnold Wesker) e históricos (Lope de Rueda, Valle-Inclán) y hacer referencia a la concepción de Gilles Deleuze de que con la utopía, la filosofía se vuelve política. Eduardo Pérez-Rasilla sondea el espacio de distopías futuras en *Flechas del ángel del olvido* (José Sanchis Sinisterra) y *La selva es joven y está llena de vida* (Rodrigo García), subrayando el juego de planos entre presente y futuro para crear espacios reconocibles pero extraños.

Un acercamiento innovador es el uso de la teoría del antropólogo Marc Augé de los *no-lugares*, utilizado tanto por Wilfried Floeck para examinar los dramas de la inmigración, como por Martin Baxmeyer, para estudiar el movimiento sin comunicación verdadera en los lugares de tránsito. La falta de identidad y la soledad reinan en estos espacios. En los estudios de Cristina Oñoro Otero, Monique Martínez Thomas y José Antonio Pérez Bowie, se examinan técnicas renovadoras. En Oñoro Otero son las salas independientes madrileñas, teatro inmersivo, hiperrealista e ilusionista y las protestas en las calles que utilizan elementos teatrales. Martínez Thomas aplica la teoría de Michel Foucault de la ciudad como dispositivo al colectivo Kamchátka de Barcelona, concluyendo que su teatro funciona como *contra-dispositivo*. Pérez Bowie analiza la interinfluencia teatro-cine con pantallas en escena y la teatralidad posmoderna apuntada contra los medios de comunicación de masas.

Un aspecto notable de este tomo es la inclusión de las cuatro obras teatrales nuevas de los dramaturgos invitados al coloquio. Campos García se mete con uno de los temas predilectos del coloquio en su pieza *El no-lugar*, obra que hace uso exitoso del humor y la metateatralidad. ¡Ya! No estamos solos de Resino aborda el problema actual de la incomunicación, con una pareja demasiado ocupada con el móvil para conversar. La pieza de Corredoira se auto-titula “poema representable”; se llama *Pan* y consiste en dos frases repetidas con matices musicales. De Paco Serrano hace uso de toques de humor negro en *Morir de amor*. La narración tiene lugar en un *no-lugar*: el avión y un hotel. Consiste en el monólogo de una mujer ya madura que se alegra de su liberación amorosa, con un final de sorpresa.

Para los estudiosos del teatro español contemporáneo, esta colección de ensayos analíticos es imprescindible. Con la adición de las cuatro piezas nuevas de dramaturgos reconocidos, el libro debe interesar a un público más general a la vez que uno especialista.

Eileen J. Doll
Loyola University New Orleans

**NUEVOS ASEDIOS AL TEATRO CONTEMPORÁNEO:
CREACIÓN, EXPERIMENTACIÓN Y DIFUSIÓN
EN LOS SIGLOS XX Y XXI
(ESPAÑA-FRANCIA-AMÉRICA)**

Béatrice BOTTIN (coord.)

(Madrid: Fundamentos, 2016, 350 págs.)

Béatrice Bottin, profesora de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour (Francia), cuenta con una dilatada trayectoria en investigación literaria y teatral. El teatro contemporáneo ha estado muy presente en sus investigaciones depositando la mirada en algunos de los protagonistas más señeros del teatro actual como la Fura dels Baus o Angélica Liddell. En esta ocasión coordina un volumen con el que se pretende esbozar las principales tendencias estéticas del teatro posdramático nacidas a la luz de los grandes renovadores de la escena como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht o Peter Brook. Este trabajo colectivo surgió a raíz de un proyecto de investigación en el que colaboraron Jean-Marie Broucaret y Marie Julienne Hinguant, directoras de la compañía Théâtre des Chimères, que tuvo como resultado los veintiséis estudios que aquí se ofrecen y que componen una mirada sobre el teatro contemporáneo español, hispanoamericano y quebequense. Vemos en qué consisten estas aportaciones.

Nuevos asedios al teatro contemporáneo presenta tres partes bien diferenciadas. La primera de ellas está dedicada al teatro español contemporáneo (1900-2015). En ella se reúnen estudios de especialistas que

retratan la actividad escénica de estos años. Varios autores se han centrado en algunas de las tendencias teatrales más relevantes de la escena actual. Es el caso de José Romera Castillo que, en su conferencia inaugural, se refiere a los distintos afluentes que confluyen en el vigoroso río del teatro actual, así como más particularmente se centra en la función de las puestas en escena del teatro clásico español, las dramaturgias femeninas y los jóvenes creadores los pilares fundamentales del teatro último, temas que han sido abordados por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T) de la UNED que dirige desde 1991, pionero por sus investigaciones teatrales, sus congresos internacionales (de los 26 congresos celebrados, 17 han estado dedicados al teatro; como puede consultarse en la web del centro <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>) y su revista *SIGNA*, creada en 1992 por el profesor Romera que en la actualidad cuenta con 25 números (todos ellos en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>). Junto a este centro es loable la labor llevada a cabo por el ITEM Instituto del Teatro de Madrid, la Academia de las Artes Escénicas de España y la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI (fundada y presidida por Romera Castillo), todos ellos centros necesarios para conocer la vida escénica española. En línea con este trabajo se encuentra el estudio de Anne-Laure Feuillastre que ahonda en la experimentación teatral que tuvo lugar en los años sesenta, momento en que se produjo una ruptura con el realismo en un afán por crear nuevos lenguajes escénicos como el *happening*, el café-teatro, el *collage* o las creaciones colectivas. El dramaturgo Rafael Ruiz Pleguezuelos pone el punto de mira en el público y su participación activa dentro del espectáculo, un recurso que ha ido cobrando mayor interés en los últimos años gracias a compañías como La Carnicería (grupo teatral del argentino Rodrigo García), La Zaranda o La Fura dels Baus entre otras. Por otro lado, Ana Contreras Elvira, de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, estudia la presencia de la oratoria y la alegoría en el teatro contemporáneo, elementos que ya estaban presentes en el Barroco (en los autos sacramentales y las comedias mitológicas) y que son recuperados por el teatro posdramático como alternativa al teatro narrativo burgués y al teatro épico brechtiano. No podemos olvidar el papel que juega la docencia universitaria como plataforma para la investigación y el desarrollo de las artes escénicas, ámbito que es sometido a revisión por José Ignacio Lorente y Bárbara Díaz. Junto a estos trabajos encontramos otros centrados en

grandes dramaturgos como Jerónimo López Mozo (cuya obra *Guernica* es estudiada por Carole Viñals), Esteve Soler (a cargo de Christian Manso), Emilia Pardo Bazán (en su faceta de dramaturga y crítica, por Dolores Thion Soriano-Mollá), Marta Galán (por Béatrice Bottin), Rodrigo García (de la mano de Aurélie Deny), José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier García Yagüe (los tres, autores de *Trilogía de la juventud*, estudiada en este volumen por Fernando Doménech Rico).

A la hora de reflejar la realidad escénica española no se puede pasar por alto el plurilingüismo que caracteriza nuestro territorio. De ahí, la segunda parte de este volumen, dedicada al teatro que tuvo lugar en el País Vasco y Mallorca entre 1970 y 2015. Uno de los temas que más interés despierta es, precisamente, la identidad lingüística y su presencia en las tablas. En este sentido, Rakel Marín Ezpeleta se pregunta cómo superar las barreras lingüísticas cuando la lengua, como es el caso del País Vasco, está estrechamente ligada a la identidad cultural de un pueblo. La autora toma como ejemplo dos compañías vascas (FTI/Antzerkiola Imaginarioa y Legaleón-T) para conocer qué problemas de difusión han experimentado y cómo han recurrido a la creatividad para relacionar su lengua con otros idiomas. En este mismo marco (el País Vasco y el euskera) se insertan los trabajos de Frederik Verbeke, basado en las experiencias transfronterizas de tres directores y sus compañías (Ander Lipus y Artedrama, Ximun Fuchs y Le Petit Théâtre de Pain y Jean-Marie Broucaret y el Théâtre des Chimères) y Arantzazu Fernández Iglesias, en torno al teatro en lengua vasca y su evolución en la primera década del siglo XXI. Aymeric Rollet se encarga de hacer lo propio con la actividad teatral mallorquina de los últimos treinta años en la que se detecta un especial interés por reflejar la historia de Mallorca y su identidad local.

La tercera parte de *Nuevos asedios al teatro contemporáneo* abarca la escena internacional y su actividad entre 1975 y 2015. El teatro de Quebec ocupa un lugar importante dentro de la historia literaria francófona canadiense. De ello da fe Rosa de Diego con un recorrido por las distintas tendencias que han ido surgiendo a lo largo del tiempo, entre ellas el teatro nacionalista de los años 70, la experimentación e improvisación de la década de los 80 y el teatro conceptual de la escena actual con Robert Lepage a la cabeza (dramaturgo que cuenta con un estudio propio firmado por Benjamín Alonso). Otros especialistas han querido valorar la recepción del teatro hispanoamericano en Europa. Es el caso de Alba Saura Clares, que

estudia la acogida del teatro argentino en los escenarios franceses, y Adeline Chainais, que valora la recepción que tuvo *La imaginación del futuro*, obra de la compañía chilena La Re-sentida, en su gira por Francia y España. Este colectivo, fundado en Chile en 2008 por Marco Layera, se caracteriza por hacer montajes polémicos y subversivos despertando el interés de la crítica internacional, como atestigua la investigadora Stéphanie Urdician. Por su parte, Arianna Berenice de Sanctis ha dedicado un estudio a las relaciones del Odin Teatret (fundado en 1964 en Noruega y asentado en Dinamarca desde 1966) con diversas compañías de teatro hispanoamericanas con las que se ha producido un intenso intercambio artístico. El teatro de Ecuador también está presente en los trabajos de Marielle Nicolas, en cuyas páginas asistimos a un recorrido por la trayectoria del dramaturgo ecuatoriano Arístides Vargas y el grupo Malayerba, y Ramiro Noriega, con un ensayo sobre el papel que tiene la Universidad de las Artes en la difusión del conocimiento y el saber. Por otro lado, Ana Godoy Cossío recupera el teatro de Mario Vargas Llosa y el papel determinante que juegan en él los sueños, las mentiras, los cuentos y los personajes femeninos. Por último, Nina Jambrina analiza la repercusión de Fabio Rubiano y su Teatro Petra en la escena teatral colombiana. En definitiva, los veintiséis estudios que recoge este volumen ofrecen un mosaico que refleja la diversidad teatral que caracteriza la escena contemporánea dentro y fuera de nuestras fronteras, contemplando las relaciones que existen entre distintos artistas y colectivos, la recepción y difusión de las nuevas creaciones dramatúrgicas (muchas de ellas procedentes de circuitos alternativos), la superación de las fronteras lingüísticas, la implicación del público en el acto teatral y la relación, cada vez más estrecha, entre universidad y teatro. Se trata, por tanto, de un estudio del todo necesario para aproximarse a la escena teatral actual.

Olivia Nieto Yusta
Grupo de Investigación del SELITEN@T

L'ACTOR I LA MEMÒRIA. ARTS ESCÈNIQUES, CREATIVITAT I NEUROCIÈNCIES

Martí B. FONS SASTRE (ed.)

(Palma de Mallorca: Fundació ESADIB, 2016, 146 pàgs.)

Comenta Maurice Halbwachs en su magnífico libro sobre la memoria colectiva que esta se construye sobre los recuerdos que todos y cada uno de nosotros tenemos de nuestra infancia, de nuestras vivencias reales u oníricas, de nuestra familia y de nuestro entorno en el sentido más amplio del término. Una memoria que es selectiva y que se nutre esencialmente de las emociones que, en última instancia, sirven para crear nuestra identidad o identidades de acuerdo con nuestras fases existenciales.

Identidad. Recuerdos. Vivencias. Nostalgia. Olvido. Colectividad. Historia. Hegemonía. Subversión. Oralidad. Microhistorias. Mitos. Imaginarios culturales. Teatro. Actor. Una gradación conceptual que ha servido a la investigación interdisciplinaria para construir y definir los mecanismos de transmisión secular de la cultura en plural y para delimitar la jerarquización de los sistemas sociales y generacionales ligados a la memoria, formada de manera habitual por microhistorias que se transmiten bien a través de una tradición oral bien en forma escrita. Y una gradación que también ha sido reivindicada por la escritura dramática y por distintas teorías teatrales de enorme trascendencia para la evolución de las artes escénicas.

El teatro-documento propugnado por Peter Weiss a mediados de los años 60 del pasado siglo y ampliamente desarrollado por los teatros independientes de la siguiente década es un buen ejemplo de ello. Como también lo es la dramaturgia generada a partir del relato de microhistorias

aportadas por voces silenciadas a las que los autores o los directores de escena darán visibilidad mostrando las relaciones entre el individuo y su realidad política, social o existencial. En definitiva, un “teatro de la memoria” y un “teatro para la memoria”.

Sin embargo, los más que claros ejemplos que podamos esbozar (y evidentemente extender) de la literatura dramática se tornan extremadamente complejos cuando nos referimos al proceso creador del actor en su construcción de un ser vivo diferente a sí mismo llamado personaje que también tiene vivencias y recuerdos y al que el actor debe encarnar en el sentido físico del término pero también en el sentido espiritual y trascendente. Un misterio ritual, el de la creación, al que han intentado dar respuesta los grandes teórico-prácticos del teatro. Desde Stanislavski, Meyerhold y Michael Chejov hasta Eugenio Barba, solo por mencionar a algunos de ellos, todos los sistemas, escuelas o *trainings* actorales se han servido de los conceptos a los que hemos aludido anteriormente aunque con nomenclaturas total o parcialmente distintas: memoria emocional, psicofísica, biomecánica, imaginación creativa, biología actoral, partituras gestuales y emocionales, cuerpo aculturizado y así sucesivamente. Pero más que respuestas, los textos de los grandes padres del teatro proponen nuevos cuestionamientos que ha intentado resolver la investigación teatral que abarcará la semiótica, la sociología y la antropología esencialmente hasta llegar a las más recientes aportaciones de las neurociencias.

Y es justamente en la intersección entre la teoría y la práctica, entre la investigación académica y la investigación creativa donde debemos situar el valor del texto editado por Martí B. Fons Sastre *L'actor i la memoria (arts escèniques, creativitat i neurociències)* cuyos redactores recogen la doble vertiente que hemos señalado. El libro debe ser considerado, pues, en una primera instancia, como una batería de posibles respuestas a ese ritual creador que es la interpretación.

Nacido bajo la tutela de una acción especial R+D convocada por el Govern Balear a través de su Conselleria d'Educació, Universitat i Cultura y financiada por los fondos FEDER de la comunidad europea, el texto coordinado por Martín B. Fons es el resultado de los laboratorios teatrales organizados en este contexto con la finalidad de construir un espacio —que responderá a las siglas ERIC— en el que se dieran la mano la investigación, la innovación y la creación artística. Estos tres ejes serán los que delimiten los distintos bloques que encontramos en el texto.

En el primero de ellos —artes escénicas, creatividad y neurociencia— hallamos los trabajos de dos jóvenes investigadores, Gabriele Sofia y Martí B. Fons Sastre. Ambos se referirán de manera complementaria y sin fisuras al papel de las neurociencias cognitivas al estudio del proceso actoral. El primero establecerá en «Hipótesis para una historia de las relaciones entre teatro y neurociencia en el siglo XX» una cronología conceptual de las relaciones entre el trabajo del actor, la fisiología de las emociones y las neurociencias apelando a Copeau, Meyerhold, Stanislavski y Barba. El segundo realizará en “La actuación psicofísica: perspectivas artísticas y neurocientíficas” una disección pormenorizada de los elementos que conforman la dimensión psicofísica actoral y, de manera especial, el papel que desempeña la memoria como desencadenante creador. Dos textos que ya son de obligada mención en cualquier bibliografía que se precie al combinar el rigor académico con la precisión en el establecimiento del campo de trabajo, la metodología y la terminología que va más allá de la simple especulación y/o descripción para convertirse en una posible hoja de ruta para la práctica creativa. Algo de incalculable valor para la investigación en las artes escénicas.

De carácter sin duda más misceláneo, el segundo bloque —el actor y la memoria— reúne cuatro trabajos de carácter distinto por el origen y formación interpretativa de sus autores, pero coincidentes en el papel de la memoria tanto en *trainings* derivados de tendencias y estilos interpretativos específicos como en la utilización de determinados imaginarios culturales para la creación de imágenes individuales eminentemente sensoriales. Los trabajos firmados por Maite Villar y Pere Sais, titulados respectivamente “La memoria en el marco de las dramaturgias efímeras” y “Grotowski: el entrenamiento físico desde el *Teatro Pobre* a *El Arte como vehículo*”, introducen también ordenadamente a dos grandes nombres de la escena contemporánea, Étienne Décroux y Jerzy Grotowsky. Lejos de ser considerados como capítulos independientes dentro del texto general, los trabajos de Villar y Sais son complementos-demostraciones de las reflexiones planteadas en el primer bloque del libro y como también lo será otro de los trabajos que firmará Lluís Valenciano en un bloque posterior del libro, que tendrá como protagonista al maestro ruso Meyerhold y que llevará como título “Reflexiones sobre la técnica interpretativa en el laboratorio del teatro físico y la memoria”, cerrando ese círculo de conexiones que forman parte del ecosistema teórico actoral, si se nos permite la licencia de

usar una expresión relacionada con las narrativas transmediáticas.

Y nos referíamos a cuatro trabajos en este bloque del actor y la memoria. Mientras unos van a ser teóricos, los restantes van a tener un carácter eminentemente práctico y ciertamente acorde con el tema del libro al detallar y relatar las experiencias de los autores en su trabajo escénico con los actores ya sea para la construcción de un espectáculo ya sea como parte de un taller-laboratorio. De este modo, Pere Fullana en su “Teatro del testimonio: realidad y dramaturgia de la memoria” reflexionará acerca del proceso de construcción del espectáculo *L’ experiència Queli* (2016) como parte de una dramaturgia construida a partir de microhistorias vivenciales; y Cecilia Molano y Chus Domínguez nos ofrecerán la reconstrucción del «Diario de marzo», un texto que va más allá del diario de ensayos para transformarse en una crónica, en el sentido brechtiano del término, del proceso de reflexión que acompaña a la creación artística en la que los actores-creadores pondrán en funcionamiento no solo su imaginario individual sino también el banco de imágenes colectivo al servicio de la creación de nuevos productos culturales.

Un intercambio de la memoria en su concepto más amplio que se concretará en la tercera parte del libro —reflexiones de los participantes en los talleres/laboratorio— plagada de preguntas, divagaciones artísticas e inquietudes personales que las acciones formativo-investigadoras han suscitado en actores y docente en un cierre de un volumen compacto que cumple a la perfección con el objetivo de la investigación que no es el de dar respuestas categóricas sino el de suscitar nuevas cuestiones y elementos de reflexión. Por eso nos referíamos al iniciar esta reseña a «posibles» respuestas ya que el libro que reseñamos supone, desde nuestro punto de vista, un magnífico ejemplo de construcción de conocimiento en el campo de las artes escénicas.

Así, el libro *L’actor i la memòria (arts escèniques, creativitat i neurociències)* coordinado por Martí B. Fons Sastre es una *rara avis* en el panorama editorial de las artes escénicas por ir más allá de la simple erudición o de la descripción de procesos intangibles como es la creación actoral, el texto es el reflejo de un trabajo constante de reflexión y experimentación escénica llevada a cabo por parte del profesorado y el alumnado de la ESADIB (Escuela Superior de Arte Dramático de las Baleares) en el que creación e innovación se dan la mano con una clara voluntad de transferencia del conocimiento; un conocimiento que no es

cuantificable económicamente pero sí culturalmente. Un trabajo y unos objetivos claros que se palpan en cada uno de los artículos de este libro que consideramos de obligada e imprescindible lectura.

Patricia Traperó Llobera
Universitat de les Illes Balears

LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EUROPA 1850-1914

**Ana María FREIRE LÓPEZ y
Ana Isabel BALLESTEROS DORADO (eds.)**

(Madrid: UNED, 2017, 457 págs.)

Han sido muchos y variados los estudios que han trabajado las influencias de la literatura universal en España, influjo que se ha vivido desde el nivel más esencial de un autor extranjero en otro autóctono hasta la llegada de un nuevo movimiento artístico que se instala con fortuna en el país.

Dicha línea de investigación ha sido especialmente fructífera en el último periodo histórico: el siglo XIX y el siglo XX. Da la sensación de que el interés por descubrir la influencia del romanticismo, el naturalismo o las vanguardias en la literatura española está provocado por una inconsciente sensación de que todo lo bueno tiene que venir de fuera y en el mejor de los casos solo se puede proponer una versión peninsular del progreso exterior. Me refiero a un complejo casi genético que aparece incluso en el lenguaje: “baladí” significa en árabe “autóctono” y es un signo de calidad, no así el modo en el que la palabra se entiende en castellano.

Sin intención por quitar mérito a dichos trabajos –muchos de ellos excelentes y muy necesarios–, sorprende que en su vertiente contraria los estudios hayan sido tan exigüos. La recepción de la literatura española contemporánea en el exterior se ha trabajado poco o nada. Ni siquiera los grandes autores de la primera mitad del siglo XX han despertado especialmente la curiosidad de los investigadores. Hasta ahora.

La investigadora Ana María Freire y su equipo llevan tiempo trabajando para completar este vacío. El volumen que reseñamos, dirigido

por la susodicha y por Ana Isabel Ballesteros, representa a nuestro juicio la obra de mayor envergadura escrita hasta ahora, por su intención de analizar la repercusión de la literatura española en muchos países europeos y desde las perspectivas más diversas.

Nos parece que este trabajo es necesario no solo por el hecho de que aún no estaba realizado sino porque además pensamos que puede dar enormes frutos. Gracias a sus conclusiones, vamos a ser capaces de evaluar la potencia cultural de un movimiento o de un autor concreto en el ámbito internacional, también podremos comparar en igualdad de condiciones a un autor o grupo con figuras similares que escribieron en otra lengua. Además, esa ampliación de foco puede provocar el descubrimiento de nuevas visiones y originales relaciones que se pueden escapar cuando el trabajo va dirigido al detalle.

El volumen colectivo es uno de los resultados del proyecto de investigación *La literatura española en Europa*. En él, veinticuatro profesores publican variadas investigaciones bajo el ancho paraguas del título. Se han descrito y analizado las traducciones de las obras a muy distintos idiomas, tanto de la obra general de algún autor como de libros concretos que por su importancia merecían más atención. En el primer grupo encontramos los trabajos de M^a Ángeles Ayala sobre Armando Palacio Valdés, de Montserrat Ribao sobre Fernández y González, de Leonardo Romero sobre Juan Valera y de Pilar Vega sobre Zorrilla. María Díez y Salvador García Castañeda se han centrado en obras concretas: la primera sobre la presencia de *El Gran Galeoto* en Alemania y el segundo sobre *Sotileza* en Francia. También se ha trabajado la presencia de autores españoles en prensa diaria extranjera. Mercedes Caballer ha trabajado este aspecto de Emilia Pardo Bazán en Gran Bretaña y María Pilar Espín sobre el teatro de Echegaray en Europa.

La importancia de los traductores es innegable en la proyección de los autores fuera del país, y es consecuentemente tratado por varios investigadores. Ana Isabel Ballesteros realiza un extensivo y completo trabajo de los traductores en Italia, así como Beatriz Gómez-Pablos hace lo propio con Alemania. Las traducciones de Vicente Blasco Ibáñez han sido tratadas en dos capítulos: Dolores Thion sobre su traductor al francés y Beatriz Cobeta sobre el inglés.

Otro aspecto importante que aparece en el libro es la labor de hispanistas extranjeros que han creado puente entre diferentes culturas.

José María Ferri ha estudiado la vida del escocés James Fitzmaurice-Kelly, y Santiago Díaz Page la de Boris de Tannenberg. Éste último publicó en España un periódico en francés dando señales de la especial conexión entre ambos países. El vínculo entre España y Francia también se muestra en los capítulos de Borja Rodríguez, al trabajar a Eugenio de Ocho, y de Raquel Gutiérrez Sebastián, que escribe sobre *El Correo de Ultramar* publicado en París. En la misma línea se encuentra el capítulo de Yolanda Arencibia sobre la presencia de Galdós en *La Petit Gironde* y, en parte, en la de Julia Morillo al tratar las Exposiciones Universales.

Si bien Francia aparece como el país en el que la influencia española fue más fuerte, seguido de cerca por Gran Bretaña y Alemania, otros capítulos se separan de dicha corriente mayoritaria para centrarse en diferentes idiomas. Al mencionado capítulo de Ballesteros sobre Italia habría que añadir el de la otra editora del libro, Ana María Freire, que analiza el impacto de la literatura española en Portugal, así como el de Yolanda Arencibia que trabaja meritoriamente las traducciones de Blasco Ibáñez en Lituania.

La poesía tiene un lugar menor en este libro, pero queda cubierto en parte por el trabajo de Marta Palenque, que indaga pormenorizadamente en el género al analizar las antologías poéticas que aparecieron en el continente en el periodo estudiado. Otro trabajo que destaca por su originalidad es el de Miguel Ángel Pérez Priego, pues trabaja la presencia de cancioneros españoles localizados en bibliotecas europeas constituidas en esa segunda mitad del XIX.

Sirva este breve resumen de sus capítulos para demostrar que el libro, si bien dotado de la espontaneidad temática característica de este tipo de publicaciones, muestra un panorama bastante completo de cuáles fueron las repercusiones literarias de los españoles desde mitad del siglo XIX hasta la primera guerra mundial. De la lectura del mismo se pueden llegar a conclusiones concretas y documentadas sobre la importancia de la literatura española más allá de intuiciones más o menos acertadas que es lo que teníamos hasta ahora.

Fernando Ariza

CONTAR POR IMÁGENES: LA NARRATIVA DE JUAN BENET

Stefania IMPERIALE

(Sevilla: Renacimiento, 2016, 401 págs.)

Recordar a Juan Benet —su narrativa, su pensamiento estético y su particular estilo— no es tarea fácil si el estudioso no repara en el lugar indiscutible que la voz singular de este escritor ocupa en el panorama de las letras españolas contemporáneas. Fiel a esta premisa, en *Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet* (2016), Stefania Imperiale ha logrado perfilar una aproximación crítica novedosa a la obra de Benet, partiendo para tal propósito de la llamada “poética de la estampa”.

Acogiendo esta conceptualización de la “estampa” presente en el pensamiento estético de Juan Benet, Imperiale realiza una nueva cala hermenéutica de la narrativa benetiana a la luz de las teorías sobre la imagen de Walter Benjamin y Didi-Huberman. En concreto, Didi-Huberman descubrió en el seno de la historia del arte, cómo cuando contemplaba un fresco de Beato Angelico en el convento de San Marcos de Florencia, unas gotas de color sobre el fresco le hicieron evocar las técnicas pictóricas del artista contemporáneo Jackson Pollock. Esta anécdota, de la que parten las ideas de Didi-Huberman a propósito de la sobredeterminación temporal de la imagen, sirven como punto de arranque para las investigaciones en la narrativa de Benet, en tanto que esos fragmentos o chispazos visuales sin una lógica temporal se dejan sentir en su prosa a partir de un pensamiento fenomenológico, una suerte de visualidad que los narradores de Benet plasman al condensar distintos tiempos evocados en un mismo espacio.

Desde estas coordenadas, entendemos por estampa el afloramiento de

una imagen verbal en la novela en la que se superponen diferentes planos temporales en un mismo espacio, como si se tratara de un conjunto de temporalidades que se despliegan en el momento de la percepción visual de esa “estampa”. Imperiale, con gran perspicacia, ha sabido cifrar cómo esta poética se inserta en el cambio de paradigma esencial concerniente a la voz narrativa en el tránsito del XIX al XX. La idea de la estampa se asemeja a una pintura en que los detalles en el espacio visual se perciben de manera sincrónica. Por lo tanto, frente a la armonía de la trama que avanza y se desarrolla gradualmente, se ofrece la irrupción heterogénea de la estampa, con un predominio del espacio por encima del tiempo y un gusto por la condensación de una imagen visual que, por sus cualidades plásticas, queda congelada en la mente del lector.

Si en el capítulo primero (“Recordando a Juan Benet”), Imperiale ofrece un estudio sobre la génesis y contextos de la escritura benetiana, trazando un arco con las ideas acerca de la estampa en su universo narrativo, el capítulo segundo (“Adentrándose en Región”) se confina a un análisis acerca del modo en que los narradores benetianos desde *Volverás a Región* hasta el último libro de *Herrumbrosas lanzas*, ofrecen imágenes sugestivas donde se deja sentir esta poética de la estampa. Se da un predominio hacia la observación fenomenológica de la realidad externa, con las descripciones del paisaje de Región y la visión atenta de los personajes que miran desde las ventanas de sus casas.

La representación queda entonces filtrada por la vivencia subjetiva de la mirada humana, según una estética del fragmento que Benet prefiere antes que la “armonía del conjunto”, que considera artificiosa y propia de una tradición realista de la que se distancia para ahondar en un universo simbólico, fragmentario e inmóvil en mitad del miedo o la incertidumbre. Las imágenes mentales, condesadas fijamente como si se tratara de estampas pictóricas, afloran según un orden caótico, como una superación del mimetismo de estirpe realista que permite construir un territorio ficticio en la estirpe de Yoknapatawpha de Faulkner. De esta manera se construye la imagen en el medio rural de Región, que Imperiale analiza a partir de la “ruina” como motivo estético recurrente en la obra de Benet, más aún si tenemos en cuenta que el autor de *Volverás a Región* sentía una innegable predilección hacia las artes plásticas como la pintura.

En esta dinámica de análisis, Imperiale vincula la notación sincrónica de las imágenes con la temporalidad cíclica imperante en las

novelas de Benet. De esta manera, se despliega una concepción narrativa propia del *mythos*, no del *logos*. La temporalidad mítica, previa a cualquier conceptualización racional, coadyuva a la representación de imágenes en que se superponen distintos tiempos, puesto que el orden cronológico ha sido sustituido por el retorno perpetuo de una edad mítica. La rueda o los relojes como imágenes recurrentes en la prosa de Benet fraguan esa circularidad de la estampa no sujeta a asideros racionales.

En el tercer capítulo, “Cruzando la sierra de Región”, Imperiale se adentra en la idea de “errar” sin una meta, en tanto que los personajes benetianos emprenden viajes sin destino en la tradición de *Los sertones* de Euclides da Cunha, donde el estatismo de la naturaleza contrasta con la voluntad dinámica del viajero, eterno itinerante. Asimismo, Imperiale analiza las imágenes de desiertos, montañas y ríos como el último reducto de una civilización extinta. Partiendo de la influencia que *La rama dorada* de James Frazer ejerció sobre la configuración mítica del bosque de Mantua, Imperiale ofrece una exégesis sobre las imágenes naturales presentes en la narrativa de Benet, en una suerte de écfrasis visual donde se ofrece una síntesis de lenguajes de naturaleza verbal e icónica.

De esta manera, la prosa de Benet teje distintas descripciones de gran sensualidad como si se tratara de una sinestesia artística, en gran medida por su oficio de ingeniero, su vocación de escritor, ensayista y pintor, así como de gran amante de la música, en concreto de Mozart y Beethoven. Ese lenguaje eminentemente pictórico tal como se plasma en *Volverás o Región* o *Saúl ante Samuel*, adquiere modulaciones sonoras en *Un viaje de invierno*, donde la partitura del “Vals K” (Kupelweiser-Walzer) de Franz Schubert pone de relieve su predilección hacia estampas provenientes del ámbito musical.

“En el interior de Región”, al que se dedica el capítulo cuarto de esta obra, Imperiale traza una fenomenología de la decadencia a partir de las casas como espacio donde espera el hombre ante la imposibilidad de un progreso. La pátina de la guerra civil, trasmutada en materia simbólica, entronca con ese sentido de la espera de los distintos personajes, quienes idean estampas visuales en su mente como una síntesis temporal condensada también en los objetos. Los espacios y los objetos permiten a los personajes recordar, ofreciendo una percepción sensorial y una fenomenología de la mirada intermitente y sometida a las leyes de la fugacidad. Partiendo de las ideas de Mieke Bal sobre la descripción, Imperiale se sitúa en la estirpe de

una poética descriptiva que supere las teorías narratológicas tradicionales, con el fin de considerar la descripción como una modalidad discursiva central, distanciada del carácter accesorio que normalmente se le concede. Desde estas coordenadas, la descripción y percepción de objetos visuales se entiende como verdadero motor narrativo. Asimismo, la incomunicación o tendencia hacia el silencio en las narraciones benetianas contrasta con la importancia del lenguaje gestual y el cruce de miradas.

El hallazgo de una fotografía, un calendario que cuelga o la presencia de un reloj constituyen tan solo unos ejemplos de la pertinencia de los objetos para configurar esa poética de la estampa. A partir del incipit del poema “Las cosas” que Jorge Luis Borges dedica a una concatenación enumerativa de distintos objetos, así como de las ideas de Proust sobre importancia de los objetos en el proceso de evocación del tiempo pasado, Imperiale dedica el capítulo quinto de su obra (“De los objetos”) a dilucidar el relieve que los objetos ofrecen en la obra de Benet como símbolos domésticos del declive y de la decadencia de Región. La reiteración de imágenes verbales, que se modifican de acuerdo con el estado emocional de los personajes, ofrecen una singular vertiente en los objetos que constituyen detalles narrativos de gran significación para el desarrollo de la trama. El anclaje de los objetos en el espacio vertebró la dinámica discursiva de las obras de Juan Benet, pasados por el tamiz de la memoria.

Se cierra la obra con el capítulo sexto con el análisis que Imperiale ofrece sobre *En la penumbra*, la última novela del autor. La sobredeterminación temporal de las imágenes, que Imperiale había analizado en la narrativa de Benet a partir de las ideas de Didi-Huberman, se prolonga en esta obra en la que las estampas se asemejan a verdaderos detalles pictóricos. La descripción de las hojas secas o la recuperación de fotografías del pasado configuran imágenes verbales en una constante oscilación de los sentidos.

En síntesis, en *Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet* (2016), Stefania Imperiale ha perfilado en este estudio crítico una estrategia de análisis de la narrativa benetiana a la luz de la poética de la estampa, en una constante indagación en la retórica de las imágenes verbales erigidas como síntesis temporal en un único espacio.

Carmen María López López
Universidad de Murcia

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y EL LEGADO DE LA MODERNIDAD

Juan José LANZ

(Barcelona: Anthropos, 2017, 270 págs.)

Es Juan Ramón Jiménez uno de los escritores y poetas que más bibliografía crítica acumula; pero como los más grandes de las letras universales, su universo literario es inagotable, como demuestra el estudio de Juan José Lanz titulado *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*. El autor aclara en el prólogo el origen y circunstancias de su libro: una reunión de trabajos sobre la obra juanramoniana elaborados en los últimos quince años y que ofrecen “una visión global de las principales facetas de la obra del moguerense”, con metodología afín, es decir, “con planteamiento analítico semejante y una atención simultánea al texto literario, a su hermenéutica y al diálogo que este establece con la historia literaria y general del momento” (pág. 5), y con la finalidad que explicita el título del libro: “subrayar la vinculación de la obra de Juan Ramón Jiménez con la Modernidad literaria occidental”. Tales son las premisas de entendimiento del estudio de Lanz, que comprende análisis, interpretación e historia como ámbitos interdependientes que el autor sintetiza en el sintagma “metodología histórico-crítica”.

Consta el libro de Juan José Lanz de siete capítulos más un apéndice y una bibliografía que se puede calificar de exhaustiva (doce páginas) y necesaria. “El legado poético de Juan Ramón Jiménez y la Modernidad” es el título del capítulo primero, tan denso de pensamiento que no resulta fácil sintetizarlo mínimamente. Parte Lanz de una clara evolución en la manera juanramoniana de entender y practicar la creación poética, aceptando que en torno a 1916, cuando escribe *Diario de un poeta recién casado*, se

produce en ella un cambio profundo. En una primera etapa “sensitiva” trata el poeta de captar el instante fugaz, la impresión momentánea, el matiz cambiante, consciente, sin embargo, del fracaso de la palabra poética para «eternizar el instante fugaz», de expresar lo inefable. Con *Estío* (1916) y *Sonetos espirituales* (1917) empieza el giro de la obra juanramoniana hacia la “poesía desnuda”, que se consolida en el citado *Diario de un poeta recién casado* (1917). Lanz resume el camino recorrido como “un periplo que parte de la inocencia para arribar a la conciencia”, entendiendo que “desnudez” (que implica pureza) y “totalidad” (pensamiento abarcador e integrador) son los conceptos clave en la poesía del moguereno en esta etapa. El giro es radical en algún sentido: de la palabra insuficiente a “una fe absoluta en la palabra”, que es la que crea la realidad y asegura la permanencia de lo nombrado. La palabra poética goza ahora de una virtud “creativo-cognoscitiva” evidente. Lanz pone de relieve la importancia que cobra en el poeta de Moguer la meditación sobre la Obra y sobre el papel del propio creador, identificado con Dios en el acto de creación. De igual modo señala cómo la concepción juanramoniana no es algo aislado, sino afín al pensamiento heideggeriano por un lado (“la esencia del ser no se revela en el lenguaje, sino que *es* en él”, resume Lanz) y con el orteguiano por otro, en cuanto que la reflexión metapoética sobre el lenguaje (“el ser es en el lenguaje”) implica una meditación sobre el ser. Esta es la “dimensión creativo-cognoscitiva del lenguaje poético”, que asienta la aspiración juanramoniana a la “totalidad” de la Obra, percibida como “unidad”, y todo ello sustentado por el crítico no en supuestos meramente teóricos, sino en los textos del poeta.

El tercer tiempo poético de Juan Ramón Jiménez es el del exilio, época “suficiente” o “verdadera”, en la que asume un influjo eliotiano y las doctrinas científicas einsteinianas, y donde los títulos *Espacio* y *Tiempo* son muestra explícita de ello. Tras diversas consideraciones, Lanz manifiesta algo muy interesante en relación con la circunstancia histórica del exilio, y es que “intentando su poesía expresar una independencia de las circunstancias adversas en que vive, acaba, paradójicamente, siendo consecuencia directa de ellas” (pág. 29). Lanz se detiene en lo que supone el rasgo acaso más característico de este momento: la fusión espacio-temporal en el texto, de modo que “si tiempo y espacio se funden en una unidad en la conciencia individual, y el espacio del exilio remite al de la patria, a la vez que el tiempo presente se funde con el pasado, no es extraño

que el proceso de escritura se manifieste como un modo de reescritura, cuyo resultado más notable será el poema ‘revivido’, ‘re-creado’ en su sentido más radical, tal como aparecerá en el proyecto de *Leyenda*” (págs. 30-31). Lo vivido y lo escrito acaban identificados: “en consecuencia, muchos de los espacios evocados desde el exilio remiten tanto a la vida escrita como a la escritura vivida” (pág. 31).

Lanz nos muestra en su investigación la evolución coherente de la lírica juanramoniana y no aislada del entorno, sino al pie de las circunstancias vitales e históricas, así como de la poesía y el pensamiento filosófico de su tiempo, algo que se muestra, por cierto, desde los primeros escritos del poeta, como delata el capítulo segundo del libro de Lanz, titulado “Intimidad y discurso en la poesía primera de Juan Ramón Jiménez”, y en el cual, el poeta de *Rimas* (1902) se inscribe en el amplio movimiento hacia “una dimensión interior del modernismo” en el que participaban los Machado y el propio Rubén Darío, una orientación hacia la intimidad. *Rimas*, *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904) y *Pastorales* (1911, pero escrito en 1905) ejemplifican ese giro, dentro de un ámbito simbolista y como construcción de la intimidad en una “dimensión dialógica”, “como diálogo implícito entre el yo y la conciencia objetivada”, entendiendo que el concepto de “conciencia” va variando a lo largo de la obra juanramoniana. En *Rimas* empieza a aparecer “la conformación de una intimidad como diálogo incipiente con los elementos de una naturaleza” que pronto se codifica “en un tópico netamente modernista-simbolista como el viejo jardín, que es la vez el jardín de alma” (pág. 49), “espacios temporalizados en que el yo se reconoce en un diálogo implícito consigo mismo” (pág. 49). Esta idea la desarrolla Lanz y la enriquece con el análisis de los poemarios que siguen a *Rimas*, examinando los desdoblamientos del sujeto y diferentes formas de duplicidades espacio-temporales, hasta abocar a la conclusión de que “la intimidad solo puede ser construida textualmente como ficción” y que el poema es “el espacio en que se representa la construcción de una intimidad dramatizada”, y donde lo íntimo lucha por exteriorizarse verbalmente en un diálogo implícito entre el yo y el otro yo en forma de “tú”, “él” o “ello”. Creo que con lo dicho se puede percibir la difícil síntesis de las ricas formulaciones del crítico, que en el capítulo tercero aborda el tema de “*Platero y yo* y la pedagogía estética nacional”, un capítulo modélico, con una visión ajustada de un texto que ha sido interpretado de modos muy alejados de lo que fue y representa: el resultado de “un complejo

proyecto de pedagogía nacional dentro de la voluntad reformista que surge del regeneracionismo finisecular, del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza”, en consonancia con la preocupaciones pedagógicas mostradas por entonces en obras de Unamuno, Machado, Baroja, Azorín y Ortega, entre otros. Todo ello lo estudia detenidamente Lanz en relación con la escritura de *Platero* en las especiales circunstancias vitales de Juan Ramón y a partir de 1906, subrayando como rasgos caracterizadores la búsqueda de un ideal de belleza absoluta, con dimensión religiosa, la concepción de la poesía como instrumento de regeneración personal y nacional y el descubrimiento del folclore y lo popular desde una actitud culta y aristocrática; son aspectos que Lanz analiza junto a otros que los complementan, como el lugar central que la infancia ocupa en *Platero y yo*, como objeto de la pedagogía nacional y como historia lírica de su niñez (elegía), proyectada hacia el futuro (utopía); la “razón narrativa” que supera el lirismo juanramoniano; la contemplación activa y el cuestionamiento genérico que le hace ver el texto juanramoniano “más que un conjunto de poemas en rosa, quizás como relato poético” sin el cual no se explicaría la escritura de *Vispera del gozo*, de Salinas, y *Ocnos*, de Cernuda.

El capítulo cuarto de *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*, discurre en torno al libro *Belleza* y la segunda época poética del moguereno. Se pregunta el crítico por el silencio que siguió a la publicación del mencionado poemario *Belleza* en 1923, hasta su nuevo libro *La estación total con las Canciones de la nueva luz* (1946), siendo así que los años anteriores a 1923 habían sido muy fructíferos; se centra después en la segunda época del poeta, que si se inicia con *Diario de un poeta recién casado*, sus prolegómenos pueden rastrearse en los libros inmediatamente anteriores, como *Estío* y *Sonetos espirituales*; es la etapa en la que se integrarían los poemas recogidos en *Belleza*, la fase de la “poesía desnuda” y del “verso libre”, con el abandono de las formas cerradas y la reelaboración de los esquemas de la canción tradicional. Poesía desnuda supone depuración formal para expresar solo la idea neta. Juan José Lanz se extiende después sobre la noción de “pureza” en Jiménez para indagar en el proceso de interiorización y esencialización que se produce en el lenguaje. El ser *es* en el lenguaje. Pero en su aspiración “a la expresión esencial de lo inefable” aboca al silencio. Alude también Lanz al hecho de que nombrar no es solo crear, sino, a la vez, conocer. Es la “dimensión creativo-cognoscitiva del lenguaje poético”, formulando

Juan Ramón Jiménez su aspiración a la “Totalidad” y a la “Unidad” de la Obra. Todo ello explica el proceso de depuración, corrección continua y reordenación a que someterá sus poemas en la construcción de la obra. Parca síntesis es esta de la densidad interpretativa de Lanz, que desarrolla después diferentes aspectos referidos a la organización de *Belleza* y, entre otras consideraciones, la referida a la célebre y polémica dedicatoria que precede a los poemas, “A la minoría siempre”.

Sobre los *Romances de Coral Gables* (1948) y la poesía del primer exilio versa el capítulo V de la obra de Lanz, el cual se extiende de inicio en el relato de las condiciones y escenarios del exilio de Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia, dado que “las nuevas circunstancias vitales infligen una radical transformación tanto en su carácter como en su escritura, de la que va a dejar testimonio poético en los *Romances de Coral Gables*, primero de los libros que publica con poemas escritos en el exilio” (pág. 145) y sobre el cual, en concreto el tratamiento del espacio y el tiempo, se detiene Lanz, haciendo ver que el espacio aparece en el poeta fuertemente temporalizado, fundiéndose en el fluir individual de la conciencia. De la agudización temporal brota el sentimiento de nostalgia. Como señala Lanz, los deícticos expresan tales sentimientos: “*aquí* indica el presente existencial del exilio, mientras que *allí* se une a la esecialidad perdida en el Moguer revivido o en la patria evocada” (pág. 153). Este proceso en el que el espacio del exilio remite al de la patria y el presente se funde con el pasado, explica que la escritura se manifieste como reescritura cuyo sentido más radical fue –ya se indicó– *Leyenda*, publicado tras la muerte del poeta, concretamente en 1978. Lanz expone, además, las circunstancias editoriales y de escritura de los *Romances*, cuestiones referente a la unidad del poemario, a la métrica y a la expresión.

Capítulo muy interesante, afín a muchas de las ideas expuestas en capítulos anteriores, es el titulado “Juan Ramón Jiménez y Albert Einstein: a vueltas con el cronotopo en *Espacio y Tiempo*”. Parte Lanz de las coincidencias biográficas entre el sabio y el poeta, así como de las afinidades en la concepción del espacio-tiempo fundadas en el nuevo paradigma instaurado por el físico alemán. La unión de espacio y tiempo ha dado en llamarse *cronotopo* (Minkowski, Bajtin); tal unión o fusión se constata, como Lanz expone, en la poesía del Juan Ramón Jiménez del exilio: un espacio temporalizado y una memoria espacializada encarnados, sobre todo, en los poemarios *Espacio y Tiempo*. Son aspectos, por otro

lado, en los que Lanz ha abundado a lo largo de los diferentes capítulos.

El capítulo final de la investigación de Lanz trata de “Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra (1939-1960)”. Y aunque el autor indica que son notas de aproximación, no conozco otro trabajo con tal profusión de datos, fruto de la sabiduría del crítico, que abarca las influencias, presencias, afinidades, huellas, reminiscencias o como quiera llamárselas del poeta de Moguer en el período acotado. El capítulo es muy atractivo, pues demuestra, frente a incomprendimientos y polémicas, la voluntad del poeta exiliado de tener presencia en las publicaciones de España, una presencia que Lanz aprecia repasando las diferentes revistas que van apareciendo en la inmediata posguerra (*Corcel*, *Proel*, *Espadaña*, *Ínsula*, *La Isla de los Ratones*...), así como en décadas posteriores (*Caracola*, *Platero*...) y en la obra de determinados poetas, mostrando palpablemente cómo la huella juanramoniana es poderosa y constante, individualizada y diferenciada en cada poeta, trátese de Celaya, Blas de Otero, Hierro o los grandes poetas del 50, como Ángel González, Caballero Bonald, Brines y Gamoneda. Como escribe Lanz, tras rastrear con acierto todo tipo de huellas juanramonianas, “su obra dibuja la pauta sobre la que se va a escribir una parte importante de la poesía de posguerra” (pág. 190).

A las indagaciones indicadas, se añade —como se indicó al comienzo de la reseña— un apéndice al que sigue la bibliografía que calificué de exhaustiva. En el apéndice comenta el crítico trece poemas, ocho de *Belleza* y cinco de *Romances de Coral Gables*. Se completa así un texto crítico que agrega al conocimiento de la obra juanramoniana nuevas dimensiones críticas que han quedado especificadas a lo largo de la reseña.

José Enrique Martínez
Universidad de León

EL ORIGEN DE LA LITERATURA. ¿CÓMO Y POR QUÉ NACIÓ LA LITERATURA?

Jesús G. MAESTRO

(México / Barcelona: Siglo XXI Editores / Anthropos,
2017, 254 págs.)

El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la literatura? es una obra que se enfrenta, y da respuesta, a una de las cuestiones centrales de los estudios literarios: la aparición de la literatura. Jesús G. Maestro sigue en sus estudios, obras y publicaciones (como la reciente y magna *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*), los preceptos del Materialismo Filosófico, sistema de pensamiento creado y desarrollado por el filósofo Gustavo Bueno, para aplicarlos al campo de la Teoría de la Literatura. La premisa de partida es que “el materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura tiene naturaleza racionalista, científica, crítica y dialéctica [...] su fin es demostrar que la Literatura es inteligible” (pág. 15).

Pero esta obra va mucho más allá, no se limita a narrar una Historia de la Literatura en sus orígenes, esto es, lo que sería una Literatura Primitiva o Dogmática, en términos del propio autor. Esta obra muestra, con el rigor científico que los estudios literarios merecen (y en muchos casos no obtienen) por parte de la crítica académica, cómo la evolución de la literatura surge de la superación de la religión, sin olvidar que el tiempo, bajo una suerte de desarrollo hegeliano, es lo que nos permite observar de forma crítica los cambios constantes, desde el momento en que “a la Literatura no le está permitido retroceder” (pág. 237).

El capítulo inicial está formado por una serie de premisas que critican,

entre otros aspectos, las creencias que la posmodernidad ha impuesto sobre la literatura. Maestro afirma: “la literatura no proporciona conocimientos: los exige [...]. Que nadie espere que la literatura le informe sobre los que no sabe porque no lo hará” (pág. 19). En esta obra se defiende la Literatura como una creación racional, que puede y debe interpretarse en términos científicos (Teoría de la Literatura) y en términos filosóficos (Crítica de la Literatura).

El segundo capítulo —“Origen, expansión y crisis de la literatura”— trata en detalle la cuestión de la génesis literaria. Para fundamentar esta explicación, se recurre al concepto de espacio antropológico (Bueno, 1978) con algunas adaptaciones específicas aplicadas al campo categorial de la literatura. Según Jesús G. Maestro, la literatura tiene su origen en la consecuencia de la transformación de los dioses de las religiones politeístas de la antigüedad en personajes ficcionales. En la antigua Grecia, a diferencia de lo que ocurre en el judaísmo, los cantos e imploraciones religiosas evolucionaron hasta perder su valor primario ritualista y convertirse en una mera ficción, recreación en la que los dioses pierden su poder sobre los fenómenos del mundo real, y solo tienen una existencia operatoria dentro de la propia literatura. La literatura se solidifica a través del eje radial con la aparición de la escritura, una estructura más estable frente a la originaria tradición oral.

En la antigüedad clásica la literatura se consideraba como la continuación de la *Tékhnē Grammatiké* griega. Aristóteles da el nombre de poética a la representación y mimesis de la realidad a través del lenguaje. Avanzado el siglo XVIII, la poética y la retórica aristotélica se ve substituida por la estética de corte germánico. El término literatura es un concepto culto que se institucionaliza por la acción del crítico como especialista en el trabajo comparativo de los materiales literarios.

Jesús G. Maestro sitúa el inicio de la Literatura en la Grecia arcaica (Homero y Hesíodo, siglo VIII a.n.E.), una época y un espacio en los que la escritura no se concibe como un libro de leyes sagradas, a diferencia del mundo hebreo, sino como una suerte de narración sobre el origen del Cosmos. Maestro considera que “la Literatura es una construcción europea, cuya génesis es esencialmente helena, y como tal se articula racionalmente disociada de los dominios hebreo e islámico, obsesionados por el desenlace disciplinario y legalista de sus sociedades humanas, con frecuencia organizadas como filarquías o *fratrías*, que no como Estado,

frente a la idea de *polis* griega, consolidada ya en el siglo VIII a.n.E.” (pág. 98).

La relación entre los diferentes *tipos* (racionales y pre-racionales) y los diferentes *modos* (críticos y acríticos) de saberes literarios origina la Genealogía de la Literatura. Esta se divide en las cuatro familias que conforman la totalidad de la literatura: Literatura primitiva o dogmática, Literatura crítica o indicativa, Literatura programática o imperativa y Literatura sofisticada o reconstructivista. La Literatura primitiva o dogmática, que se fundamenta en saberes acríticos e irracionales, se construye en sociedades donde el Mito, la Técnica y la Magia están presentes como partes activas e incluso profesionales de las sociedades humanas. Esta familia literaria está formada por textos de carácter dogmático, que rehúyen toda interpretación crítica (filológica y filosófica), y que solo pueden ser interpretados desde un poder interior, es decir, una figura legitimada por los propios grupúsculos que imperan sobre el dogma. “Los ejemplos más sobresalientes y representativos de Literatura primitiva o dogmática son la Biblia y el Corán” (pág. 113). Así, los únicos que podrían realizar interpretaciones válidas y legítimas de “las sagradas escrituras” serían los teólogos cristianos o los imanes musulmanes.

La Literatura crítica o indicativa es aquella que se construye con saberes racionales y críticos. Esta literatura aparece en sociedades políticas o estatales capaces de racionalismo, desmitificación, Ciencia y Filosofía. En esta Literatura el protagonismo recae sobre el eje circular, es decir, sobre los seres humanos, a diferencia de la Literatura primitiva, centrada en divinidades omnipotentes (eje angular) o en entidades numinosas (eje radial). “La Literatura crítica o indicativa —leemos— es una apuesta firme y convicta por el racionalismo humano y por la crítica que enfrenta el conocimiento de la literatura a la realidad de los hechos políticamente vividos, cuyos protagonistas operatorios son los autores y agentes literarios que intervienen en su transmisión e interpretación” (pág. 140). La Literatura crítica nace con *La Ilíada* y *La Odisea*. A partir de aquí se desenvuelve la idea que tenemos de la Literatura en la sociedad occidental.

La Literatura programática o imperativa se configura sobre un tipo de racionalismo acrítico e idealista. Este es el tipo de literatura que los Estados emplean para sus propios intereses, al hacer un uso acrítico y sofista de conocimientos racionales. Este tipo de Literatura tiene su base en la sofística, como argumentación carente de crítica, y en la retórica

tendenciosa y sesgada. La Literatura programática pone a su servicio los materiales literarios (autor, obra, intérprete o transductor y lector) con el objetivo de reproducir y ensalzar ideologías, la tecnologías y teologías imperantes en esos Estados. Los materiales literarios monopolizados de este modo fundamentan las ideologías gremiales. Es el caso del ideario político de la obra de Milton, de la visión de la religión en Dante, o de la creación estético-artística del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Maestro afirma: “La Literatura programática o imperativa exige, pues, examinar el funcionamiento de la Literatura —es decir, de los materiales literarios (autor, obra, lector, e intérprete o transductor)— en la sociedad política o Estado, y considerar las relaciones de analogía, paralelismo o dialéctica que pueden establecerse entre Literatura y Política” (pág. 160).

En último lugar, para cerrar la tetralogía que conforma el “genoma literario”, se encuentra la Literatura sofisticada o reconstructivista. Autores tan dispares como Cervantes, Goethe, Rilke, Borges o Torrente Ballester se enmarcan bajo este tipo de Literatura basada en *conocimientos pre-racionales* (magia, mitología, religión...), debidamente reconstruidos, y *saberes críticos*. Desde esta perspectiva, lo mágico se aprecia como algo fantástico (lo sobrenatural no maravilloso), como la transformación de Gregor Samsa en *La metamorfosis*. “Kafka no es Apuleyo” (pág. 201). Kafka es plenamente consciente de que esta transformación resultaría imposible en la realidad, a diferencia de la presunta religiosidad de un Apuleyo, susceptible de confiar en el poder de la magia como acólito del culto de Isis. La reconstrucción se hace visible en otros aspectos como en *Ifigenia* de Torrente Ballester, donde “los dioses mitológicos, propios de las religiones secundarias, se comportan como númenes que parecen haber sido educados en un mundo contemporáneo al del autor” (pág. 202). La Literatura sofisticada recupera elementos propios de la Literatura primitiva para tratarlos desde una perspectiva crítica y dialéctica.

Jesús G. Maestro aún guarda unas palabras contra los intelectuales al final de este libro: “los intelectuales son los principales deformadores y perversores del conocimiento científico y de la filosofía” (pág. 226). ¿Estará este libro dedicado a los intelectuales y profesores universitarios que ejercen la crítica literaria como método de propagación de su ideología? Esta obra ha tratado de reconstruir el origen de la literatura, pero va mucho más allá, porque no se limita a una perspectiva historicista y unívoca sobre el origen de la Literatura. La explicación de aspectos relativos a la sociedad,

la religión o el conocimiento es clave para entender el nacimiento de la Literatura. *El origen de la Literatura* es una obra innovadora, valiente, bien construida y argumentada desde el Materialismo Filosófico, que responde a la pregunta a la que casi nadie se ha enfrentado con éxito: ¿cómo y por qué nació la literatura?

Alejandro Solla Alonso
Universidad de Vigo

CARLOTA O'NEILL. EL IMPULSO AUTOBIOGRÁFICO

Rosana MURIAS

(Madrid: Visor Libros, 2016, 258 págs.)

Con frecuencia, cuando un estudio literario monográfico tiene como protagonista a un exiliado republicano, su peripecia vital se impone sobre su obra. Sus actos y posiciones políticas y morales huellan su identidad de tal modo que resulta inevitable (y al fin y al cabo aconsejable) abordar sus textos desde el lugar y momento histórico en el que los produjo. Dicho enfoque se asume explícitamente en este libro, elaborado a partir de la tesis doctoral *Rasgos autobiográficos de la obra de Carlota O'Neill*, escrita por Rosana Murias y dirigida por José Romera Castillo (UNED, 2013).

La obra más conocida de Carlota O'Neill (Madrid, 1905 – Caracas, 2000) es una autobiografía que cambió de título en sus sucesivas ediciones, en función de los lugares de edición: *Una mexicana en la guerra de España*, en el lado de allá; *Una mujer en la guerra de España*, en el lado de acá. Además, una de sus obras teatrales más recordadas, con título también mutante, *Los que no pudieron huir* o *Cómo fue España encadenada*, traslada al modo dramático lo relatado en sus memorias. El notable peso específico de estos títulos en la obra de O'Neill es solo una de las muchas razones que justifican la acertada decisión de analizar y valorar todos sus libros, y no solo los abiertamente memorialísticos, desde el rastreo de elementos autobiográficos. Rosana Murias se vale del marco teórico propuesto por Philippe Lejeune, con su concepto de “Pacto autobiográfico”, para recorrer la extensa obra de Carlota O'Neill, escritora y periodista muy precoz cuya vida dará un vuelvo irreversible cuando su marido, el aviador Virgilio Leret, sea ejecutado por los sublevados el mismísimo 18 de julio de 1936.

O'Neill sufrirá poco después pena de cárcel y unos difíciles años en la España de la posguerra, para finalmente exiliarse en 1949 y vivir hasta su muerte entre Venezuela y México.

Ya desde antes de la Guerra civil, Carlota O'Neill desarrolla un perfil poco frecuente de escritora profesional, especialmente fértil en el ámbito de la novela rosa, lo que años más tarde le permitirá sobrevivir en la España de Franco bajo el pseudónimo de Laura de Noves. Su incursión en este género fue sin duda menos relevante para ella que sus aportaciones al teatro proletario, estrenadas en la República (*Al rojo*), o sus tentativas líricas (*Romanza de las rejas*), surgidas tras su experiencia como reclusa. Sin embargo, una labor como esta, en apariencia puramente alimenticia, propició una serie de títulos que, sin romper con las convenciones formales, contenían una verdadera respuesta al modelo de mujer hegemónico en el primer franquismo. El análisis de Rosana Murias resulta aquí verdaderamente iluminador, y a la postre uno de los capítulos más curiosos y apasionantes de todo este libro. En una primera etapa, entre 1924 y 1927, una jovencísima Carlota O'Neill aporta algunas novelas que no rompen los estereotipos fijados por el género pero que sirven de vehículo para ideales feministas todavía poco difundidos o incluso para el fomento de una futura sociedad libertaria (*Pigmalión*, de 1926, se publicó en una colección abiertamente anarquista). En 1940, cuando sale de la cárcel, tales ideas están, por supuesto, proscritas, y su propio nombre ha adquirido resonancias sospechosas. Sin embargo, la reedición de estas mismas novelas con otros títulos y algunos cambios, así como la escritura de nuevas novelas y otros escritos para público femenino le servirán para ganarse de nuevo un puesto en el campo de la literatura comercial. El precio es una nueva identidad, la de Laura de Noves, seudónimo que antecederá a todas sus abundantes publicaciones periodísticas y literarias y no menos frecuentes actos públicos entre 1941 y 1949. Sorprendentemente, Laura de Noves llegará a adquirir una fama que trascenderá el éxito de sus obras y que le permitirá introducir en su público, de una manera mucho más sutil, algunos ideales sobre los derechos de la mujer en los que nunca había dejado de creer. El delicado análisis de Rosana Murias permite descubrir en obras de apariencia tan convencional como el “manual para señoritas” *Chiquita en sociedad* (1947) una verdadera reivindicación de la independencia de la mujer de clase media y de su acceso al trabajo, no como un entretenimiento a la espera de matrimonio, sino como una

garantía de su autonomía económica. No obstante, la novela más atrevida que escribió en este periodo, *Tres hombres y una mujer* (1945) no llegó a ser publicada, aunque el manuscrito, hoy accesible, es cuidadosamente analizado en este libro. Los capítulos que Murias dedica a la labor de Carlota O'Neill durante la década de 1940 sugieren un campo abierto para la exploración de nuevos estudios en busca de un secreto: la contestación difusa pero activa al modelo de mujer impuesto en el primer franquismo en obras sin aparente intención artística o ideológica destinadas al público femenino.

En el exilio, Carlota O'Neill recupera su nombre y su libertad para escribir de lo que le plazca. No tardará, tampoco, en adquirir una posición de renombre en los medios de comunicación de Venezuela y México. Es por lo tanto el momento de ajustar cuentas con el pasado y de publicar obras claramente autobiográficas. La primera, ya nombrada, es *Una mexicana en la guerra de España* (1964), que adquiere, según Murias, un tono de memoria colectiva propio de quien quiere reivindicarse como parte de un conjunto de mujeres, de *rojas*, castigado por una tiranía, en la medida en que sus compañeras de presidio adquieren un protagonismo muy relevante en la obra. En 1971 aparecerá *Los muertos también hablan*, libro en el que Virgilio Leret figura en posición prominente. Estos dos títulos fueron alterados y hasta confundidos en las distintas ediciones que aparecerán con los años, en una enredada madeja que Murias trata de deshacer. Por su carácter testimonial y candente constituyen quizá la obra fundamental de Carlota O'Neill.

Otras obras de Carlota O'Neill merecen especial atención por su vinculación a los movimientos de vanguardia de la literatura occidental del momento. Es el caso de *Amor: Diario de una desintoxicación* (1963), que tiene como referente explícito a *Opio: Diario de una desintoxicación*, de Jean Cocteau (1930) y que es apellidada por la propia autora como “novela abstracta”. Aunque la influencia del *Nouveau Roman* es notoria, Murias señala su estricta coherencia con la forma del diario.

En cuanto al teatro, su obra más conocida, *Cómo fue España encadenada* (1974), no es otra cosa que una traslación de su obra biográfica. Sus otros títulos dramáticos de la época del exilio, *Circe y los cerdos* (1974), *Cuarta dimensión* (1974) y *Cinco maneras de morir* (1982) permiten ver un enfoque radicalmente diferente respecto a su obra de juventud: O'Neill parece entender en la madurez que el impulso crítico

y de denuncia social y política debe ir acompañado de la búsqueda de una forma nueva y ajustada al contenido, de una exploración estética que nade en el símbolo y en la dislocación del lenguaje cotidiano. El análisis que Rosana Murias dedica a estas obras nos ilumina en este sentido.

En otras obras en principio de intención meramente divulgativa, como *¿Qué sabe usted de Safo?* (1960) o *La verdad de Venezuela* (1968), también descubre Murias indicios del hálito vital de Carlota O'Neill, especialmente en la última, por lo que implica de compromiso personal con las víctimas de la opresión y la injusticia de su país de acogida.

Su imparable inquietud, las circunstancias trágicas que dividieron su vida en dos, su experiencia imborrable de la guerra y el exilio se derramaron en una vocación inquebrantable por la literatura y por sus convicciones ideológicas. En este libro, Murias ha sabido desentrañar la indisoluble unidad entre vida y obra de Carlota O'Neill.

Juan Pablo Heras González

NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

José María POZUELO YVANCOS

(Madrid: Cátedra, 2017, 373 págs.)

Consagrado en el campo de la teoría y la crítica, el profesor José María Pozuelo Yvancos vuelve a convertirse en precursor de esclarecedoras interpretaciones literarias, en este caso con el ensayo titulado *Novela española del siglo XXI*. Pese a no ser la exhaustiva configuración de un canon el objetivo de este estudio¹, se vislumbran en él las ideas imperantes más representativas en el recorrido por los distintos cauces de la narrativa desarrollados en España desde el comienzo de este siglo. Encontramos en estas páginas agudos estudios monográficos dedicados a las novelísticas de Luis Mateo Díez, Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Arturo Pérez-Reverte (que ocupan más de la mitad del conjunto del libro que nos es objeto), unidos a los capítulos dedicados al análisis de las obras de Manuel Longares, Soledad Puértolas, Ignacio Martínez de Pisón, Ricardo Menéndez Salmón y Clara Usón. A todos ellos se suma la revisión de distintas novelas en las que la Guerra Civil ocupa un lugar protagonista para la construcción de las ficciones narrativas, incluyendo ilustrativos ejemplos de representación a través de su canalización en las obras de Javier Cercas y Almudena Grandes. Un último capítulo cerrará este panorama literario de principio de siglo con la introducción del más reciente quehacer narrativo en el que los jóvenes novelistas españoles enfrentan e interpretan la crisis económica europea.

1. Algunos de los estudios incluidos son consecuencia de cursos de doctorado, principalmente los desarrollados en el Graduate Center de CUNY (City University of New York) y en el Colegio San Luis, centro de Conacyt en México.

Gracias a la prolijidad de las citas textuales convocadas que sostienen las perspicaces lecturas expuestas, los capítulos monográficos incluidos ofrecen al lector el estudio de novelas de gran calado literario que, desde el año 2000, han visto la luz en el panorama narrativo español. Entre ellos, merecen especial atención las aportaciones teórico-críticas en torno a la obra de Javier Marías; su consecución de la “voz en el tiempo” queda revelada como un complejo proceso en el que el mundo ficcional de engaños y traiciones silenciadas se percibe como una vivencia del yo doliente, “un yo verificándose, siendo, ejecutándose” (63). La abolición del tiempo logra en la obra de Marías una novedosa “presentez enunciativa” que define la voz narradora de este autor. Del mismo modo, la diseminación del concepto de la identidad en la narrativa vila-matiana constata el valor de la categoría acuñada anteriormente por Pozuelo Yvancos “figuraciones del yo”², la que, unida al quijotismo lúcidamente argüido en el texto de *El mal de Montano* y a la distancia irónica continuamente percibida, configuran la poética de Enrique Vila-Matas, cuyo elemento vertebrador no es otro que el de la literatura misma. Existen otras muestras del discernir teórico que sabiamente queda demostrado en las páginas de *Novela española del siglo XXI*. Por citar dos ejemplos más, de la lectura de la fábula creada por Luis Mateo Díez en el reino de Celama se extrae la universalidad de un “Territorio de la Imaginación” anclado en el tiempo a la manera del pueblo de Comala o el condado de Yoknapatawpha faulknerianos. De la sutil sabiduría narrativa de *El Tango de la Guardia Vieja* de Pérez Reverte destaca la apreciación de las “semillas narrativas” alojadas en textos casi elípticos que, no obstante, brotan gracias a la mirada suspicaz con la que se analizan.

Tanto en dichas lecturas como en las correspondientes a los capítulos restantes, encontramos una selección de textos en la que se adivina una mirada experta que reúne la poética de cada uno de los novelistas tratados, exaltando sus particularidades en el proceso de creación literaria. Pozuelo Yvancos consigue desmenuzar la voz narrativa propia de estos autores del siglo XXI y su evolución a lo largo de sus obras, revelando la unidad de ciclos narrativos de cuya percepción es indudablemente pionero, como ha sido el caso del ciclo de Deza de Javier Marías o de la “tretalogía del escritor” de

2. Categoría analizada en sus libros *Figuraciones del yo en narrativa*: Javier Marías y E. Vila Matas. Nueva York, Valladolid, Catedra Miguel Delibes, 2010 y en su monográfico sobre la autobiografía (*De la autobiografía: teorías y estilos*, Barcelona: Crítica, 2006)

Vila-Matas. Los meticulosos análisis que abordan las cuestiones esenciales del funcionamiento de la ficción y los procedimientos empleados por los narradores recientes captan la dicotomía en la que la verdad literaria supera los lindes de la verdad histórica. En definitiva, los capítulos monográficos que componen este libro en casi su totalidad profundizan en las poéticas narrativas tomadas de la base de los textos novelísticos, traídos con la intuición que siempre se reconoce en las investigaciones previas del autor.

Un segundo núcleo temático que hace de este estudio una aportación significativa sobre las vías más representativas de la novela del siglo XXI español es la dedicada al tratamiento de la Guerra Civil. Introducidas por la reflexión de las causas que explican su proliferación y su buena acogida, este tipo de obras responden a motivaciones como el protagonismo de los testimonios del yo o la inacabada dicotomía de las dos Españas. La memoria narrativa de dicho acontecimiento culturalmente trascendental se canaliza en la literatura por los textos autobiográficos y los textos de ficción principalmente novelísticos. Reconocida la importancia de la vía memorialista, así como la de la presencia del enfrentamiento bélico en forma de germen contextual que da pie al tratamiento de otros asuntos en el campo de la ficción, el objeto de estudio en estos capítulos serán aquellos textos en los que la presencia de la Guerra Civil se comporta como pilar para la construcción de la novela. Gracias a la pluralidad de las obras que forman el corpus de este capítulo, distinguimos la variedad de formas estructurales que se manifiestan añadiendo a las acuñadas en la tesis de Fernández Prieto nuevas fórmulas; entre ellas destaca la “Proyección hacia el presente”, cuya expresión queda patente en novelas como *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga, *Los libros arden mal* de Manuel Rivas o *La higuera* de Ramillo Pinilla. A ello se suma el análisis pormenorizado de las revisiones narrativas de la Guerra Civil de Javier Cercas, donde de los incidentes anecdóticos se extraen significaciones de gran fuerza simbólica en el dispositivo de esta “novela haciéndose”, y la llevada a cabo por Almudena Grandes, quien dentro de la horma del realismo, arma una narración que desde una mirada interna busca “el aprendizaje de una conciencia” (281).

Por último, excediendo de nuevo los límites de lo exclusivamente textual, el duodécimo capítulo se abre con la introducción a la nueva narrativa española teniendo en cuenta las relaciones del actual momento socioeconómico y las direcciones tomadas por la novela que se escribe

hoy en España. Uno de los valores añadidos a la totalidad de este libro es la inclusión de un corpus excepcionalmente actualizado –teniendo en cuenta novelas publicadas incluso en 2017- y, más aún, la capacidad de abordar el presente novelístico con la sagacidad y previsión necesarias para un fenómeno que fluctúa en la inmediatez del presente. De entre la multiplicidad narrativa nacida de nuevos movimientos literarios, Pozuelo Yvancos consigue discernir aquellos productos comerciales efímeros, de aquellas obras que gozan de una mayor transcendencia y proyección. En estos títulos pertenecientes a la “novela de la crisis”, el autor contempla dos direcciones que se contraponen: el nuevo realismo (cuyos matices se analizarán a partir de seis títulos entre los que se encuentra *La trabajadora* de Elvira Navarro, *Entre los vivos* de Ginés Sánchez o *La edad media* de Leonardo Cano) y las “formas de la distopía” (a las que accedemos a partir de otros seis títulos como *La mano invisible* de Isaac Rosa, *Las efímeras* de Pilar Adón o *El sistema* de Ricardo Menéndez Salmón). Ambas igualmente críticas, ofrecen en sus lecturas un caleidoscopio de estilos en el que el neo-existencialismo, el esperpento, los mecanismos redentores del Arte como fuerza transformadora o la conjunción de voces narrativas son sabiamente interpretadas en estas últimas páginas.

A partir de la composición de una investigación sutil, penetrante y crítica que da entidad a las obras de autores unidos por un tiempo, Pozuelo Yvancos cumple con este libro el desafío que supone la teorización sobre las vías más actuales de la narrativa. La lectura reflexiva de cada una de las más de cincuenta obras dota a este libro de una visión panorámica de la novela española del siglo XXI, no a partir de una perspectiva teórica alejada de los textos literarios, sino al contrario, gracias a su comprensión y acercamiento individualizado y autónomo en el que quedan analizadas las idiosincrasias que sirven de axioma a las distintas vías estilísticas de la narrativa actual. Aunque alejada de su labor como reseñista, es esta una investigación en la que Pozuelo Yvancos logra una vez más comunicar la teoría de la literatura con la lectura crítica de los textos, reuniendo los puntos de debate ante los que se encuentra el público actual al tiempo que arroja luz sobre la creación artística gracias al manejo que como teórico y avezado lector demuestra poseer.

María José García-Rodríguez
Universidad de Murcia

**DEL MONTE DE APOLO A LA VID DE DIONISO.
NATURALEZA, DIOS Y SOCIEDAD EN LA ARQUITECTURA
TEATRAL DE LA GRECIA ANTIGUA**

Juan A. ROCHE CÁRCEL

(Barcelona / Alicante: Anthropos / Universidad de Alicante,
2017, 465 págs.).

El nuevo libro de Juan A. Roche Cárcel (en lo sucesivo, RC) nos ofrece un estimulante estudio sobre la arquitectura teatral de la antigua Grecia que culmina una larga historia de investigación sobre el tema. En efecto, ya en el año 2000 el autor había publicado *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega* (Alicante: Universidad de Alicante), donde avanzaba algunos de los presupuestos que en esta nueva monografía son desarrollados y recibe, podríamos decir, una confirmación empírica. El libro aporta a las ideas largamente maduras sobre la naturaleza del teatro antiguo y su instalación en el espacio nuevos elementos de juicio para sustentar sus tesis. Como el propio RC muestra, tanto en la introducción como a lo largo de todo el libro, al mayor número de fuentes secundarias consultadas se unen, en esta ocasión, los resultados de una amplia investigación teatral le han permitido analizar *in situ* un total de setenta y tres teatros antiguos, de los que da completa información en su obra.

El libro se divide en ocho capítulos, divididos a su vez en dos partes cada uno conforme a un mismo esquema articulador: los capítulos impares abordan aspectos que podríamos llamar “sustanciales” del imaginario griego antiguo y del llamado ‘mundo de las ideas’, tal como se pueden reconstruir a partir de los diversos testimonios culturales procedentes de

las artes tanto figurativas como verbales de la antigua Grecia; a su vez, en los capítulos pares estos mismos temas son elaborados de manera que se pueden proyectar a la comprensión de la antigua arquitectura teatral. El primer capítulo, en sus dos partes, es prácticamente un díptico introductorio a los seis capítulos siguientes que desarrollan la exposición en detalle. En efecto, versa sobre el orden y la unidad en la cultura griega, al tiempo que atiende a la recurrencia, casi obsesiva de la cosmovisión helenica, de la tensión entre el orden y el caos, la unidad y la multiplicidad. Esta idea básica informa el resto de los sucesivos capítulos, dedicados, siempre en pares alternos, al mundo de la naturaleza (capítulos 3 y 4), al divino (capítulos 5 y 6) y al humano (capítulos 7 y 8), con su aplicación respectiva a la arquitectura teatral.

Respecto de cuestiones metodológicas, RC aplica el análisis iconológico al estudio de los edificios teatrales, de ahí que los capítulos impares nos preparen con un aparato teórico que nos facilita el acercamiento al pensamiento simbólico y culturalmente construido que subyace a la forma arquitectónica teatral, más allá de etiologías funcionalistas y pragmáticas. Con el análisis iconológico de la arquitectura teatral griega antigua, RC pretende desvelar el carácter de documento social de las imágenes arquitectónicas teatrales, así como el espectro ideológico que las conforma.

Del monte de Apolo a la vid de Dioniso es un libro que destaca además por la riqueza de la información que ofrece, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Aporta datos mensurables en cifras y porcentajes, como, por ejemplo, el número de teatros visitados, la orientación geográfica de los mismos, su ubicación relativa a otros accidentes relevantes para el imaginario antiguo (las grutas, por ejemplo), las canalizaciones naturales de las aguas o los puertos, el aforo de espectadores, etc. Más aún, consciente de que los edificios teatrales de la Grecia antigua son edificios históricos y, por lo tanto, con una evolución a lo largo del tiempo, RC ofrece también los datos cronológicos pertinentes, que permiten un análisis más riguroso y refinado de la arquitectura teatral griega desde la época preclásica hasta la helenístico-romana. El recorrido informativo del libro es sensible a las variantes diatópicas y diacrónicas de los teatros de la Grecia antigua, sujetos a un modelo o esquema ‘canónico’ rico en alteraciones a lo largo del espacio y del tiempo.

Pero, insistimos, desde un punto de vista cualitativo, este libro

aporta también una rica y estimulante interpretación del cúmulo de datos que ofrece. Nos brinda una elaborada hermenéutica de la arquitectura teatral y la configuración del espacio físico del teatro antiguo como un espacio simbólico abierto a una de las operaciones más extraordinarias de la cultura, la de hacer ver y oír un espectáculo que obliga a una percepción sorprendente de lo que ocurre en él. RC explora las singularidades de este espacio que lo hacen tan extraño y provocador a nuestros usos teatrales. El autor distingue en este sentido tres rasgos distintivos del edificio teatral griego antiguo que, por resumir, llamaremos “panorámico”, “abierto” y “continuo”, al tiempo que ofrece, respectivamente, una interpretación ecológica, religiosa y sociopolítica del mismo que merece la pena considerar despacio.

En el capítulo dedicado a la naturaleza y la arquitectura teatral, RC escribe precisamente sobre el carácter panorámico de los teatros griegos de la antigüedad. Por una parte, los teatros se erigen como una construcción humana que ostenta su dominio sobre la naturaleza: buscan una orientación concreta, aprovechan la orografía y la canalización de aguas pluviales, colindan con paisajes agrícolas y permiten una visión de su entorno natural (montañas, mar y cielo). Por otra parte, apenas provocan lo que hoy llamaríamos “impacto ambiental”, parecen, de hecho, mimetizarse con el paisaje. Para RC, la arquitectura teatral revela la domesticación de la naturaleza por la cultura, que aprende de ella y la integra.

En el capítulo dedicado al mundo divino y la arquitectura teatral, RC escribe sobre el carácter abierto de los teatros griegos antiguos. Al carecer de techo, al no estar cerrados, permiten una relación directa con el cosmos sagrado. El espacio físico teatral está ritualmente marcado no solo por las ceremonias religiosas que acoge sino también por su ubicación en entornos sacros, al pie o junto a la acrópolis, como en el caso del teatro de Dioniso en Atenas, pero también al lado de grutas consagradas a ninfas, o a necrópolis o recintos y monumentos funerarios. Los propios principios geométricos que constituyen los espacios del *koilon*, la *orchestra* y la *skene* remiten a un orden simbólico y cultural de carácter religioso y de ritos primigenios de fertilidad.

Finalmente, en el capítulo ofrecido al mundo humano y la arquitectura teatral, RC escribe sobre el carácter continuo del conjunto del recinto teatral antiguo. Nada hay en él que conduzca la mirada del público a una porción del espacio teatral eliminando la visibilidad del medio ambiente,

ni que aisle a los asistentes de la comunidad constituida por su presencia en el teatro. La aparente estética minimalista de la arquitectura teatral va más allá de una “desnuda funcionalidad” que integra el espacio extra-teatral con el espacio intra-teatral prácticamente sin solución de continuidad. El espacio interior de los edificios teatrales es envolvente, pero permite la integración con el espacio exterior. La organización del espacio interior está, a su vez, marcada por la tensión dialéctica entre el individuo —el actor y el personaje: el héroe— y la comunidad —el coro, pero también el público—. La organización espacial del teatro evoca otros espacios cívicos de reflexión y debate y los propios teatros pueden, de hecho, alojar otras reuniones de carácter público y convertirse, así, en un espacio político multifuncional.

El espacio intra-teatral es democrático porque reserva dos de sus tres partes a la comunidad (de espectadores, por un lado, y de coreutas, por otro), si bien deja sus primeras filas a altos cargos religiosos y políticos de la ciudad o a los jóvenes huérfanos de ciudadanos caídos en defensa de la polis, entre otros. Con el paso del tiempo, cuando cobre fuerza el “divismo” actoral, el espacio reservado a los actores profesionales se ampliará, mientras que el espacio dedicado al coro será cada vez menos relevante. El espacio físico del teatro es para RC una alegoría del cuerpo humano como cuerpo social que observa, escucha y habla, que escruta su relación con el mundo de la naturaleza, de lo divino y de lo humano.

Para concluir, merece la pena señalar dos detalles importantes de la publicación. En primer lugar, el libro incorpora una amplia sección de documentación fotográfica, con abundantes imágenes de los teatros estudiados. Las imágenes no han sido recopiladas de otras fuentes, sino que han sido realizados por el autor mismo en su recorrido por los lugares de los teatros. Esta documentación visual actualizada da, además de testimonio de la solidez de la indagación, una frescura especial al libro en una época de tanta falsificación en lo que a la imagen se refiere. Un segundo atractivo del trabajo de RC es el prólogo de Carlos García Gual, sin duda uno de los mejores especialistas actuales en literatura clásica, por sólo mencionar un campo de sus conocimientos.

La exposición y las propuestas de RC son, en suma, apasionantes y, en ocasiones, arriesgadas. Sobre estos temas, las diferencias y los debates no faltan ni faltarán, por fortuna, y RC entra valientemente en algunos de las cuestiones más contenciosas del teatro antiguo, como es su condición

religiosa o el sentido y alcance de su función política. Pero no cabe duda de que sus posicionamientos provienen de una larga reflexión y de una mirada que ha sabido percibir la materialidad de los teatros antiguos. Esa materialidad se evidencia cuando la construcción del teatro se considera en su ubicación y se proyecta sobre sus posibilidades simbólicas, tan materiales diríamos, como las piedras. Esta monografía es una espléndida contribución a los estudios del teatro, de la historia cultural, y de las Ciencias Sociales tanto en su orientación hacia la Antigüedad como hacia la Modernidad. Está dirigida tanto a especialistas como a alumnos universitarios, si bien habría sido especialmente oportuno y bienvenido un glosario de términos específicos (que se explican una vez en el libro y luego se dan por supuestos, como *temenos*, *analemma*, *tholos*, etc.) y un apéndice con un mapa en el que quedaran cartografiados los 73 teatros estudiados, junto con un elenco de los mismos, acompañado de, al menos, una fotografía de cada teatro con su leyenda informativa.

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería / Instituto de Investigación Comunicación y
Sociedad (CySoc)

DE LA CONFESIÓN A LA ECOLOGÍA: EL VIAJE POÉTICO DE MARGARITA MERINO

María Cruz RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

(Madrid: Pliegos, 2016, 436 págs.)

Margarita Merino es autora de cinco libros de poemas: *Viaje al interior* (1986), *Baladas del abismo* (1989), *Halcón herido* (1992), *Demonio contra arcángel* (1999) y *Viaje al exterior*, inédito hasta ahora, escrito en 1994 y apéndice del valioso estudio realizado por María Cruz Rodríguez. Era necesaria una investigación de este tipo, producto de una tesis doctoral, sobre la obra de una poeta independiente, de voz potente, a la que no se ha tenido suficientemente en cuenta, sin que baste la disculpa de que viva en los Estados Unidos desde hace años, ni la de que no haya publicado nueva obra desde 1999. Dos años antes había sido incluida en la *Antología de poesía española (1975-1995)* (Castalia), donde se ponía de relieve el carácter elegíaco de su obra en relación con la pérdida de la infancia y de la naturaleza.

El título de María Cruz Rodríguez, *De la confesión a la ecología*, expresa perfectamente *El viaje poético de Margarita Merino*, que la investigadora primeramente contextualiza para proceder después al análisis de cada uno de los poemarios. En la introducción califica de neorromántica la poesía de Merino, tanto por la temática (el fracaso amoroso, el paso del tiempo, la huida de la realidad) como por la tonalidad intimista y melancólica, lo que la aparta de los experimentos novísimos. Por otro lado, adelanta los enfoques de su investigación: biográfico, en relación con el tema del fracaso amoroso y el deseo de autoconocimiento y autorrealización, feminista y ecofeminista, considerando a la poeta leonesa

una pionera en denunciar la destrucción de la naturaleza en España, y original, pues aprecia que en la poesía de hoy no se atiende a este asunto.

En el primer capítulo, María Cruz Rodríguez expone el panorama poético español de fin de siglo para situar la obra de Margarita Merino entre las diversas líneas divergentes, en un lugar cercano a la poesía de la experiencia, con la que coincide en la expresión autobiográfica, el sentir individual, la decepción y el desencanto; pero a diferencia de los poetas de la experiencia, hay en sus versos una tonalidad neorromántica, ya señalada, que la acerca, entre los poetas leoneses, a Antonio Colinas: “Ambos poetas escriben poemas a la noche estrellada y retornan a la naturaleza para proyectar sus sentimientos en ella” (pág. 48).

A partir de aquí los sucesivos capítulos abordan el análisis, uno a uno, de los poemarios de Margarita Merino, comenzando por el primero, *Viaje al interior*, publicado en 1986. Variado en temas y tonos, el eje unificador es el viaje. Repasa la estudiosa las distintas influencias, entre las que destaca la del romanticismo español en la expresión del conflicto entre el deseo de libertad y la realidad opresora, así como la asociación de naturaleza y sentimientos y el escapismo del viaje a lo desconocido y lejano en las secciones “Viaje americano” y “Júbilo viajero”. Resume las influencias afirmando que el poemario es el recorrido de la poeta “por múltiples paisajes: el del alma de la poeta, el de su ciudad natal y el de América Latina” (pág. 62). El análisis que sigue de cada una de las secciones del poemario aborda prácticamente cada uno de los poemas, un análisis, por lo tanto, difícil de apresar o resumir en las líneas de una reseña. La sección “Viaje americano” es, en mi lectura del poemario, la más sugestiva, aunque en otras secciones haya poemas soberbios, como “Una mujer mira a la distancia”. La visión del libro en su conjunto a la que aboca el detallismo analítico subraya el tono confesional, la superación del egocentrismo y el sentimentalismo romántico por medio de la generalización de la experiencia autobiográfica y el uso intertextual en sentido amplio, la variedad temática y formal y el ritmo poético de su verso libre al dictado de la pasión.

El análisis crítico de *Baladas del abismo* (1989) se centra en dos vertientes temáticas íntimamente conexas: la desolación interior acompañada con la destrucción de la naturaleza. Frente al poemario anterior, el tono alegre y la pluralidad de voces se sustituye por una voz monocorde y un tono melancólico. El poemario presenta, pues, unidad

temática y de tonalidad sentimental. Destaca la estudiosa que Margarita Merino pasa de la tristeza íntima y personal a la universal, que a todos atañe, a la vez que lamenta la destrucción del mundo, introduciendo una veta ecológica que proporciona singularidad a su poesía.

Halcón herido (1992) “describe la frustración de la poeta tras un fracaso amoroso profundo” (pág. 147), pero a diferencia del poemario anterior, hay una progresión temático-argumental que la investigadora resume de este modo: “Se inicia con la historia de un fracaso amoroso, sigue con el recuento de las pérdidas que este fracaso conlleva (pérdida de la identidad, de la palabra, de los amigos) y termina mostrando los esfuerzos de la poeta por superar su dolor a través del encuentro con el mundo natural” (pág. 151). El análisis –fundamentalmente temático– profundiza en cada uno de los poemas del libro, cuyas diferencias con *Baladas del abismo* se cifran en una mayor unidad temática y una mayor profundización en la crítica medioambiental.

Los poemas de *Demonio contra arcángel* (1999), caracterizados por su violencia verbal, suponen la cima de la autoindagación del yo. Los clasifica María Cruz Rodríguez en tres grupos: los que presentan al yo femenino derrotado por su amante (el tú demoníaco), los que manifiestan una recuperación bélica y el contraataque de la mujer (el yo arcangélico) y los que analizan la lucha y lamentan el fracaso de la relación. Destaca como aspecto innovador el uso del lenguaje bélico-bíblico, lo que eleva la lucha a un conflicto entre el bien y el mal, suponiendo la victoria del arcángel la reconquista de la propia dignidad.

“Conclusión” se titula el capítulo final, al parecer porque *Viaje al exterior* “sirve de conclusión provisional a su trayectoria poética” (pág. 228). No es, por lo tanto, un capítulo de conclusiones, sino un análisis parejo a los anteriores de los poemas del libro último de Margarita Merino, de título opuesto al primero que publicó, *Viaje al interior*. Como ya se indicó, *Viaje al exterior* lo presentó la autora, Margarita Merino, como tesis de maestría en la Universidad de Florida en 1994 y se publica ahora por vez primera. Del poemario comenta la investigadora que “el autoanálisis sentimental se desplaza a las circunstancias exteriores de la vida de la poeta como residente en un país extranjero, los Estados Unidos” (pág. 226), país al que la poeta llegó en 1992, y que “la nueva geografía fuerza a la poeta a mirar hacia fuera y superar el solipsismo de poemarios anteriores” (pág. 226). Es, por otra parte, la primera colección de poemas no inspirada en

el desamor o el desencanto; quizá por ello pueda decirse que es una obra variada, un viaje de nuevo, este del recuerdo autobiográfico al pacifismo y a la denuncia ecológica, si bien María Cruz Rodríguez clasifica los poemas en tres apartados: los de afirmación personal, los que se centran en la experiencia americana y los relacionados con la naturaleza, siendo en este aspecto la más reivindicativa ecológicamente de las obras de Merino. Como en casos anteriores, la investigadora, tras el pormenorizado análisis del poemario, establece algunas características generales del mismo: variedad temática y expresiva, culminación de la temática ecológica y social que se ha ido afianzado a lo largo de su trayectoria, tono conversacional y superación de la dependencia emocional del amante, concibiendo ahora el amor como una fuerza universal.

El viaje poético de Margarita Merino, por lo tanto, se ha cumplido, del interior al exterior; también el viaje de María Cruz Rodríguez en este libro, tras habernos proporcionado las claves de entendimiento de la poesía toda de Merino, con una bibliografía final de y sobre la obra de la poeta verdaderamente exhaustiva, convirtiéndose por uno y otro motivo en obra de consulta indispensable para quienes en el futuro se acerquen a la producción lírica de la poeta leonesa que, por otra parte, ha redondeado su poesía con este *Viaje al exterior* que se publica como apéndice del libro que reseñamos y que muestra, una vez más, la voz vigorosa de la poeta en su poetización de los orígenes, los recuerdos de infancia, los temas familiares y las razones ecológicas, entre otros asuntos.

José Enrique Martínez
Universidad de León

EL TEATRO COMO DOCUMENTO ARTÍSTICO, HISTÓRICO Y CULTURAL EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI

José ROMERA CASTILLO (ed.)

(Madrid: Verbum, 2017, 555 págs.)

El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI, volumen editado por José Romera Castillo, recoge las sesiones plenarias y las comunicaciones presentadas por prestigiosos investigadores y artistas del ámbito hispano, tanto de universidades españolas como europeas y americanas, en el XXV Seminario Internacional del SELITEN@T, que tuvo lugar del 28 al 30 de junio de 2016, en la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid, bajo la dirección del propio José Romera Castillo, con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carbajo y la coordinación de Raquel García-Pascual.

El Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T, hasta la fecha ha celebrado veinticinco ediciones del Seminario anualmente, en los que ha estudiado, con profundidad y amplitud, numerosos asuntos relacionados con el teatro del siglo XXI desde un punto de vista semiológico, tomando en consideración tanto los textos dramáticos como los restantes elementos que conforman los textos escénicos o de la representación, esto es, lo textual y lo espectacular. Por ello, las líneas de investigación del centro son muy diversas, desde la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica durante los siglos XIX, XX y XXI, hasta el análisis de otros muchos aspectos relacionados con la literatura, la escritura autobiográfica y las relaciones entre la literatura y las nuevas

tecnologías. De esta manera, el SELITEN@T se ha convertido en uno de los centros de investigación que más trabajos ha dedicado al estudio del teatro español actual.

El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI se divide en tres apartados: en el primero, el lector encontrará un panorama del teatro como documento artístico, histórico y cultural en España y sus puestas en escena, así como diferentes propuestas teóricas. En el segundo, dramaturgos del máximo prestigio en la escena española contemporánea analizan su producción dramática como teatro documento. Y en el tercer y último apartado, son examinados otros aspectos de dicho género, como algunos autores, obras, compañías y puestas en escena.

José Romera Castillo da cuenta de la historia de los veinticinco años de Seminarios internacionales que ha dirigido, de los cuales dieciséis han estado dedicados al estudio del teatro representado desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, y han tratado, entre otros asuntos, las relaciones entre el teatro y otras artes como el cine o la televisión, las nuevas tecnologías, las dramaturgias femeninas, el teatro de humor y el teatro breve.

El dramaturgo Jerónimo López Mozo traza un “Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España”, partiendo de la definición del género realizada por Peter Weiss en 1968 y de sus variantes posteriores, de tal modo que informa de la presencia total o parcial de lo documental en el teatro español del presente siglo.

En “El teatro documental en la cartelera teatral de *ABC Madrid* (2000-2016)”, el Grupo de investigación del SELITEN@T formado por Nerea Abusto González, Jesús Ángel Arcega Morales, Ricardo de la Torre Rodríguez, Juan Carlos Romero Molina, Olivia Nieto Yusta y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, dirigido por Romera Castillo, da a conocer dicha cartelera a partir de los datos ofrecidos por *ABC Madrid* y *ABC Cultural*.

Arno Gimber, de la Universidad Complutense de Madrid, centra su interés en “Los expertos en el teatro documento postdramático”, quienes, a su juicio, son personas reales que comunican sus experiencias en el ámbito profesional desde el escenario, sin que interpreten ningún papel y tomando como documento aspectos de su biografía.

Juan Pedro Enrile Arrate, de la RESAD, propone establecer dos paradigmas del teatro documento en las posmodernidad: uno argumentativo, cuyo objetivo es la defensa de una tesis ante el público, como en el caso

de *Libres hasta el final*, dirigido por el propio Enrile Arrate y Paz Buelta; y otro relacional, en el que este debe responder a situaciones que rebasan el marco teatral convencional, como ocurre, según el estudioso, con la *Retórica* de Aristóteles o la *Institutio Oratoria* de Quintiliano de Calahorra.

“La tragedia española: entre teatro discursivo y teatro asociativo” da título al estudio de Ana Contreras Elvira y Alicia Blas Brunel, de la RE-SAD, en el que hacen visible los textos dramáticos que han luchado contra el olvido de lo que fue la represión franquista, como en el caso de *Los vivos y los m(íos)*, de José Cruz, *La entrega de Madrid*, de Rubén Buren, y *Exhumación, materia cruda*, de Mercedes Herrero.

Ya en la segunda parte, el dramaturgo y presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España, José Luis Alonso de Santos, describe la dramaturgia de una de sus obras documentales en “Sobre *Los conserjes de San Felipe (Cádiz, 1812)* y su proceso de escritura”. El también autor de teatro, además de director y escenógrafo Jesús Campos García, en “Vestigios emocionales”, reflexiona en torno al concepto de documento y su relación con lo teatral, y se desmarca como creador de este tipo de teatro. En “Mi último teatro como documento”, la dramaturga Paloma Pedrero describe sus obras de teatro como documento de las vivencias de seres humanos reales más recientes, concretamente *Caídos del cielo*, *Androide mío* y *Ana el once de marzo*. El dramaturgo Alberto Conejero López profundiza en las claves de las poéticas y las estrategias dramatúrgicas -la autoficción, el impersonaje, la retrospección analéptica y la hiperlepsis- de cuatro de sus textos, que califica de “dramaturgia de la ausencia”: *Cliff (Acantilado)*, *La piedra oscura*, *La extraña muerte de una cuplitista contada por su perro* y *Ushuaia*. El también dramaturgo Fernando J. López ofrece un recorrido por su producción dramática, desde *Cuando fuimos dos* hasta *Los amores diversos*, por cuanto este, su teatro, sirve como “documento de la visibilidad” del mundo LGTBI, huyendo del panfleto y los clichés, y tratando de lograr la empatía de la escena con el público a través de la acción dramática. Por su parte, la dramaturga Eva Guillamón, entre otros asuntos relacionados con el teatro y la creación, refiere su experiencia como autora del espectáculo *El flamenco es un animal salvaje*, en el que conjuga la poesía con el teatro documental a partir de artículos periodísticos. Y cerrando este apartado, Rafael Negrete Portillo, de la Universidad Europea de Madrid, propone un acercamiento al concepto de “teatro cubista”, generador de documentos históricos y culturales, desde la perspectiva de la escritura

dramática, como en el caso de su obra *Último sujeto*.

Ya en la tercera parte, el Profesor de la UNED Francisco Gutiérrez Carbajo profundiza en el teatro como documento de la cárcel en el panorama dramático actual. La investigadora Pilar Jódar Peinado relaciona el teatro documento con el metateatro y lo aplica a siete textos teatrales del siglo XXI. María Bastianes, de la Universidad Complutense de Madrid y el ITEM, estudia el valor documental de *La Celestina* en diferentes puestas en escena recientes. El investigador F. Javier Bravo Ramón analiza como documentos los espectáculos presentados en la II edición del proyecto *Ensayando un clásico* del Festival de Almagro. Rosa Avilés Castillo, de la Universitat de Barcelona, centra su atención en la versión de *Fuente Ovejuna* de Juan Mayorga; Emilie Lumière, de la Université Toulouse 2 Jean Jaurès, en *El cartógrafo*, del mismo autor; y Carmen Abizanda Losada, de la ESAD de Galicia, en el teatro político-social e histórico en la obra breve de este.

La investigadora Laura López Sánchez describe *Las raíces cortadas* de Jerónimo López Mozo como paradigma de teatro documento. José Ignacio Lorente, de la Universidad del País Vasco, expone el carácter documental de *Protegedme de lo que deseo*, de Rodrigo García. Carole Viñals, de la Universidad de Lille (Francia), estudia de similar manera *El pan y la sal*, de Raúl Quirós; Alma Prelec, de University of Oxford, *La piedra oscura*, de Alberto Conejero; y el investigador Carlos Herrera Carmona, textos dramáticos de Alberto Conejero, César López Llera y Paco Bezerra. Isabel Carabantes de las Heras, de la Universidad de Zaragoza, considera, por su parte, el tema de “la puerta giratoria” en algunos dramas actuales.

Julio Vélez-Sainz, de la Universidad Complutense de Madrid y el ITEM, describe el trabajo documental de Animalario y Teatro del barrio. Nortan Palacio Ortiz, de la Compañía Corrales de Comedias Teatro, estudia *El Rey*, de Alberto San Juan. En torno a *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll, y otros textos giran los trabajos de Antonia Amo Sánchez, de la Université d’Avignon; Rosana Murias Carracedo, de la Universidad Herzen de S. Petersburg y el SELITEN@T; y Simona Di Giovenale, de la Università degli Studi Roma Tre. Sobre el teatro de Angélica Liddell escribe Jesús Eguía Armenteros, del Marbella International University Center, y Antonio César Morón, de la Universidad de Granada. Mercè Ballespí Villagrasa, del Aula Municipal de Teatro de Lleida, Ana María Díaz Marcos, de la Universidad de Connecticut, María José

Sánchez Montes, de la Universidad de Granada, Ana Prieto Nadal, del SELITEN@T, la investigadora María Eugenia Matamala Pérez y Julio Fernández Peláez, de la Universidad de Alcalá de Henares, se centran en diferentes dramaturgias femeninas. Por último, la labor de creación del teatro documento que realizan diferentes compañías y dramaturgos tanto españoles como extranjeros es abordada en diversos estudios realizados por Marcos García Barrero, de la Universidad Autónoma de Madrid; la dramaturga Alicia Casado Vega; M. Reina Ruiz Lluch, de la Universidad de Arkansas; Josep Ramon Garcia I Ibáñez, de la Universitat de València; y Ewelina Topolska, de la Universidad Pedagógica de Cracovia (Polonia).

En definitiva, las Actas del XXV Seminario Internacional del SELITEN@T se convierten en una guía imprescindible para un conocimiento amplio y profundo del teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI, así como en un instrumento de investigación y de conocimiento fundamental para entender un fenómeno tan relevante y actual como el del teatro documento, en el contexto del mundo globalizado contemporáneo.

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
Grupo de Investigación del 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 1 de enero y 30 de abril

de cada año, teniendo en cuenta que cada nuevo número aparece a inicios del año siguiente.

Signa acepta intercambios con otras publicaciones periódicas de carácter científico. Para ello, deben dirigirse al Director de la revista.

Esta revista figura en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y Ulrich's. Figura además en las siguientes bases de datos e índices de citación nacionales: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC y RESH. Está en proceso de revisión para su inclusión en la base DOAJ y CiteFator.

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 30 de abril de cada año.* Los artículos que, superado el proceso de evaluación externa, sean aceptados, 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. Los artículos propuestos para su publicación en *Signa* deberán enviarse a través del sistema en línea disponible de la página web de la revista: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/index>
2. Los trabajos se presentarán en formato Word. 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, mientras que las notas al pie irán en cuerpo 10 con interlineado sencillo. 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, con un sangrado de 2,5cm 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.

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’”.

13. Las tablas y figuras irán incluidas en el lugar que les corresponda dentro del texto, centradas, dejando al inicio y al final de cada figura o tabla, un espacio en blanco. Han de ir numeradas como “Tabla 1” o “Figura 1”, sin abreviaturas, con caracteres arábigos de forma consecutiva según su aparición en el texto, y con el título en su parte inferior. El título irá en letra Times New Roman 10, también centrado y pegado, sin dejar ningún espacio y con interlineado sencillo, a la imagen.

14. El sistema de citas bibliográficas en el interior del texto se hará del modo siguiente:

- a) Apellidos del autor, año, orden en letra dentro del año si fuese necesario, dos puntos, página o páginas de referencia. Hay un espacio entre los dos puntos y las páginas que se citan. Ejemplos: Peirce (1987: 27), Greimas (1988a: 36-38).

b) Si la referencia de páginas fuese múltiple, se separarán por comas. Ejemplo: Peirce (1987: 27-29, 31-39).

c) Si se citan varios autores u obras se separarán por punto y coma. Ejemplo: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38).

d) Si el autor citado se incluye entre paréntesis, se pondrá coma detrás del apellido. Ejemplo: (Eco, 1990).

e) No utilizar *ibid*, *ibídem*, *op.cit*, para referirse a autores. Se deben siempre usar sus apellidos y año de publicación, cuantas veces sea necesario.

15. Al final del artículo se dejarán tres líneas en blanco. A continuación se pondrán las **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS** (mayúsculas y negrita). Después de otra línea en blanco, se ordenan las fuentes bibliográficas alfabéticamente, según el modelo siguiente:

a) Libros:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semántica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

b) Trabajos en volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J. (1977). "Peirce's Theory of Signs". En *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Artículos:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177

(también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).

MUY IMPORTANTE: Todas referencias bibliográficas se darán de forma conjunta, ordenadas alfabéticamente por apellido de los autores, sin distinguir entre libros, trabajos en volúmenes colectivos y artículos en revistas o periódicos.

También se tendrá en cuenta lo siguiente:

a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, la distinción se hará con letras, siguiendo el orden alfabético. Ejemplo: (Eco, 1992a), (Eco, 1992b), etc.

b) Las obras de un mismo autor deberán consignarse por orden cronológico.

c) Si se van a citar varias obras de un mismo autor, los apellidos y nombre del mismo sólo se pondrán en la primera referencia. En las siguientes se sustituirán por una línea formada por cuatro guiones bajos. Ejemplo:

ECO, U. (1990).

____ (1991).

____ (1994).

d) Los títulos de las *obras*, *revistas* y *periódicos* deberán ir en cursiva. Los títulos de los artículos (en revistas y en volúmenes colectivos) irán entre comillas, sin cursiva (según las indicaciones del apartado 12).

e) Las direcciones de las citas de material bibliográfico disponible en Internet se harán en cursiva, reproduciendo la totalidad de la dirección URL, y especificando entre corchetes la fecha del último acceso del autor a esa fuente:

HISMETCA. *Historia de la métrica medieval castellana*, Fernando Gómez Redondo (dir.), Centro de Estudios Cervantinos, <http://www.centroestudioscervantinos.es/quienes.php?dpto=6&idbtn=1120&itm=6.1> [09/08/2013].

f) No deben citarse fuentes no publicadas o en prensa.

16. Se recomienda consultar un artículo como muestra de los números anteriores de esta revista si se tiene cualquier duda respecto al formato.

EVALUACIÓN

La evaluación de los artículos propuestos para su publicación será anónima (para los revisor y para el autor), mediante el sistema conocido como doble ciego. Los revisores emitirán un informe sobre el trabajo, teniendo en cuenta un formulario en el que se exponen los distintos apartados evaluables, así como una valoración final, aconsejando o no su publicación. Cada texto será evaluado por dos expertos. Si el informe de uno de ellos fuese positivo y el otro negativo, se recurrirá a un tercer experto. Se enviará al autor un informe sobre la decisión editorial en un plazo máximo aproximado de tres meses. En el supuesto de que el manuscrito precisase de correcciones, este no será aceptado definitivamente hasta que los cambios no se hayan efectuado. En estos casos, el autor deberá enviar el trabajo revisado en un plazo máximo de 15 días. Si transcurrido este plazo no se ha recibido la nueva versión del mismo, se dará por finalizado el proceso de evaluación y, en consecuencia, la publicación del trabajo.

CONTACTO

Secretaría: Dra. Clara I. Martínez Cantón y Dr. Guillermo Laín Corona

signa@flog.uned.es

Se recuerda que el envío de propuestas de artículos para publicar en *Signa* debe hacerse a través del sistema en línea de la página web de la revista; no se aceptarán artículos para publicar que se envíen por email o cualquier otro medio.

***SIGNA*: GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS**

Signa, founded in 1992, is a yearly academic journal published by the Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, under the direction of Prof. José Romera Castillo and sponsored by the Spanish Association of Semiotics, in cooperation with the UNED Department of Spanish Literature and Literary Theory and the UNED Department of French Philology. It is an online periodical publication and is hosted at UNED's website (<http://revistas.uned.es/index.php/signa>). Additionally, it is available on the following open-access databases:

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>

Dialnet:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

Signa welcomes contributions by scholars from any country and/or institution. Contributions should be original material (not previously published in any printed or online form), should not be under consideration or peer review or accepted for publication elsewhere and should be related to Semiotics in any of its fields (literature, drama, linguistics, film, communication, etc.). When submitting their contributions, authors agree to the evaluation process carried out by *Signa* and to their dissemination of the articles, should these be accepted for publication. Once accepted, *Signa* has the authorisation to print and reproduce these articles in any form.

Opinions expressed in articles are the authors' responsibility.

Manuscripts should be submitted between January 1st and May 31st of every year, so that the issue resulting from the evaluation process will

be published at the beginning of the following year.

Signa accepts exchanges with other academic journals, for which the Director must be contacted.

Signa appears in the following international databases and citation index: Arts & Humanities Citation Index, Latindex, EBSCO, MIAR, MLA, Scopus, SCImago y Ulrich's. Figura además en las siguientes bases de datos e índices de citación nacionales: ANEP, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC y RESH. Está en proceso de revisión para su inclusión en la base DOAJ y CiteFator.

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 30 April. After the peer-review process, articles accepted for publication will appear in the issue corresponding to the next year. Author should send their manuscripts edited as follow:

1. Manuscripts to be considered for publication in *Signa* should be sent via the online system available at the journal's website: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/index>
2. Papers should be submitted as Word files, using the pre-set page layout, with 1.5 line spacing and text set in 12 point Times New Roman type, except for footnotes (set with 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 indented (2.5 point) 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.

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”.

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.*, *ibidem.*, *op. cit.* Instead, show the subsequent citation of the same source in the same way as the first.

15. Skip three lines at the end of the text, and add **BIBLIOGRAPHIC REFERENCES** (upper case, bold). Then skip another line and add the sources. Sources should be alphabetically arranged, following these formats:

a) Books:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semántica*, Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [for editions]

b) Articles in volumes; book chapters:

ZEMAN, J. J. (1977). "Peirce's Theory of Signs". In *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Articles:

ROMERA CASTILLO, J. (1999). "El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 157-177 (also at <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).

IMPORTANT NOTE: All bibliographic references —books, book chapters, articles, etc.— will be given jointly, arranged alphabetically. Do not arrange the bibliography in sections of books, articles, etc.

Authors should also bear in mind:

a) For publications of the same author within the same year, they should be differentiated with letters in alphabetical order, as in (Eco, 1992a), (Eco, 1992b), etc.

b) Works by the same author will be arranged chronologically.

c) For several works by the same author, his/her surname and name will be given only in the first reference. A line formed of four underscores will replace the name of the author in subsequent references:

ECO, U. (1990).

____ (1991).

____ (1994).

d) Titles of *books, journals and newspapers* will be written in italics. Titles of articles (in reviews or collective volumes) will be given between quotation marks, in roman (not italics) (see section 12).

e) For online references, URL addresses will be given in full in italics, using the full URL address and including the date of the last time the source was accessed by the author, between square brackets:

HISMETCA. *Historia de la métrica medieval castellana*, Fernando Gómez Redondo (dir.), Centro de Estudios Cervantinos, *<http://www.centroestudioscervantinos.es/quienes.php?dpto=6&idbtn=1120&itm=6.1>* [09/08/2013].

f) Unpublished material or material that is currently in 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

The evaluation 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* would 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. Should the reviewers recommend changes in a manuscript as a condition for publication, this will not be fully accepted until the author implements the recommended changes. In these cases, authors will have 15 days to implement changes. Should the author fail to provide the revised version of his manuscript within that deadline, the evaluation process will come to an end and the manuscript will be, therefore, rejected.

CONTACT DETAILS

Secretaries: Dra. Clara I. Martínez Cantón & Dr. Guillermo Laín Corona

signa@flog.uned.es

Please remember that manuscripts should be sent via the online system available at the journal's website. Do NOT sent manuscripts by email or by any other form of communication.

**PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN
DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS**

Director: José Romera Castillo

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED)

jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su
página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

I.- Actas de Congresos

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa I.*
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 marginalismo(s) 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.

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) y 27 (2018, 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://revistas.uned.es/index.php/signa> (desde el número 13 y siguientes).

